RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

Université de Toulouse

Doctorat de l'Université de Toulouse

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Enjeux esthétiques et sociétaux de l'opéra-choral : l'art choral engagé selon Thierry Machuel

Thèse présentée et soutenue, le 15 décembre 2025 par

Marie-Paule DASQUE

École doctorale
ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Spécialité
Musique

Unité de recherche
Il Laboratorio

Thèse dirigée par
Michel LEHMANN

Composition du jury
Mme Sandrine LE PORS, Présidente, Université Paul Valéry
M. Alessandro ARBO, Rapporteur, Université de Strasbourg
Mme Cécile AUZOLLE, Examinatrice, Université de Poitiers
M. Michel LEHMANN, Directeur de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

Membres invités
M. Julien GARDE, Université Toulouse - Jean Jaurès

Résumé en français :

Cette thèse, « Enjeux esthétiques et sociétaux de l'opéra-choral : l'art choral engagé selon Thierry Machuel », définit et étudie l'opéra-choral, un genre de musique chorale conceptualisé en 2006 par le compositeur français Thierry Machuel. Ce dernier exprime clairement son intention de mettre en avant des thématiques d'ordre sociétal portées, à travers des poèmes contemporains, par le chœur avec sa parole collective et communautaire. L'aspect dramatique de l'œuvre chorale et un positionnement esthétique ouvert à divers langages ainsi qu'à l'innovation prédominent également dans le processus de création de l'œuvre.
La thèse pose l'intention première en regard de sa réalisation artistique, étudie le choix de l'appellation même d'opéra-choral, s'interroge sur les caractéristiques et potentialités du chœur, sur l'aspect scénique et testimonial du genre, ainsi que sur la démarche personnelle et artistique des compositeurs. La question de l'esthétique et des choix de langage est travaillée, non pour caractériser le genre musical lui-même, mais par rapport aux moyens mis en action pour la réalisation de l'objet poético-musical ainsi que pour son appréhension et sa compréhension par le public.
Ce genre choral et scénique modifie profondément la place, le rôle et les fonctions du chœur, et établit ainsi un lien avec le théâtre contemporain, notamment en ce qui concerne la question de l'engagement. Ce dernier se situe à tous les niveaux de la conception de l'œuvre, poétique et sociétal, esthétique, éthique et humain. La nécessité de porter un message vers le public prime sur tous les choix artistiques et la transmission s'effectue *via* le vecteur du chœur, instrument de plusieurs langages : parole, musique, corps et symbole. Miroir de la société environnante, le chœur s'empare du langage dramatique, communique et entre en communion avec les spectateurs.
Notre travail met en action de manière concomitante la recherche musicologique et les analyses de partitions, de concerts ainsi que les retours d'expérience des artistes, afin de définir l'opéra-choral, d'en délimiter les périmètres structurels et temporels. Plus qu'un genre musical, l'opéra-choral serait avant tout la manifestation d'une intention et d'un engagement dans le témoignage.

Mots clés : Opéra - musique chorale - XXIe siècle – engagement - témoigner

Summary in English:

This thesis, entitled 'Aesthetic and societal issues in opera-choral: socially engaged choral art according to Thierry Machuel', proposes to define and study opera-choral, a genre of choral music conceptualised in 2006 by French composer Thierry Machuel. This one clearly expresses his intention to highlight societal themes conveyed through contemporary poems by the choir with its collective and communal voice. The dramatic aspect of choral works and an aesthetic approach open to diverse languages and innovation also predominate in the creative process. The thesis compares the original intention with its artistic realisation, examines the choice of the term "opera-choral", and explores the characteristics and potential of the choir, the theatrical and testimonial aspects of the genre, and the personal and artistic approaches of the composers. The question of aesthetics and language choices is explored, not to characterise the musical genre itself, but in relation with the means used to achieve the poetic-musical object and to ensure its apprehension and understanding by the audience.

This choral and theatrical genre profoundly changes the place, role and functions of the choir, thus establishing a link with contemporary theatre, particularly with regard to the question of engagement. This engagement is present at all levels of the work's conception, whether poetic and societal, aesthetic, ethical or human. The need to convey a message to the audience takes precedence over all artistic choices, and this message is transmitted through the choir, an instrument of several languages: speech, music, body and symbol. Mirroring the surrounding society, the choir embraces dramatic language, communicates and enters into communion with the audience.
Our work simultaneously draws on musicological research and analysis of scores, concerts and feedback from artists in order to define opera-choral and delineate its structural and temporal boundaries. More than a musical genre, opera-choral is above all the manifestation of an intention and a commitment to bearing witness.

Keywords: Opera - choir music - XXIst century – commitment - testify

Remerciements

Arrivée au terme de ce travail, c'est avec un grand plaisir que je souhaite remercier toutes les personnes qui m'ont accompagnée tout au long du chemin.
Ce sont des remerciements sincères et empreints de reconnaissance que j'adresse à :

Mon directeur de thèse Monsieur Michel Lehmann, Enseignant-chercheur à l'Université de Toulouse 2 Jean-Jaurès, qui m'a accordé sa confiance et a accepté d'encadrer ce travail. Monsieur Lehmann a accompagné mon cheminement dans la voie de la recherche avec beaucoup de bienveillance, nécessaire pour créer et maintenir la confiance au long de ces six années, mais également avec l'exigence et la rigueur scientifique indispensables à une thèse. Ses brillantes intuitions en certains moments clés de la thèse ont jalonné ce parcours et m'ont permis de progresser et d'avancer sereinement dans mes réflexions ;

Il Laboratorio, à Monsieur Jean-Luc Nardone son directeur et Madame Antonella Capra sa directrice, aux membres de l'équipe, chercheur.se.s et étudiant.e.s, qui tous savent insuffler une dynamique de travail, de coopération et de recherche, dans une ambiance toujours bienveillante et avec le souci d'accompagner au mieux les étudiant.e.s ;

L'école doctorale ALLPH@, sa directrice Madame Marie-Agnès Palaisi et l'équipe administrative qui prennent grand soin de leurs doctorant.e.s ;

Aux rapporteurs de cette thèse, Madame Sandrine Le Pors et Monsieur Alessandro Arbo pour leur lecture pointilleuse, leur regard critique et constructif sur ce travail.

Aux membres de mes différents Comités de Suivi Individuels, Madame Cécile Auzolle et Monsieur Julien Garde qui ont également accepté de participer au jury de cette thèse, Madame Élise Van Haesebroeck, Messieurs François Madurell et Pierre Mignot. Je les remercie pour leur approche critique et leur accompagnement, leurs conseils précieux de lectures et d'organisation du travail, ainsi que pour leurs encouragements.

Écrire une thèse portant sur un objet contemporain et encore en construction présente quelques écueils dus à la difficulté d'accéder à certaines sources, soit que celles-ci n'existent pas, ou qu'elles ne sont pas encore publiées. Ce travail n'aurait pu se concrétiser sans les analyses de partitions du corpus. Aussi, j'adresse mes plus vifs remerciements aux compositeurs qui m'ont accordé aimablement et gracieusement l'accès à leurs œuvres, Messieurs Thierry Machuel, Alexandros Markeas et Philippe Hersant. Tous trois ont également eu l'extrême gentillesse de répondre (toujours promptement) à mes questions, chaque fois que je les ai sollicités. Nos échanges furent précieux pour ma réflexion.

Malgré tous ces accompagnements, l'écriture d'une thèse ressemble souvent à un long travail solitaire dans lequel le/la doctorant.e peut facilement s'auto-satisfaire ou se perdre. Les doctorant.e.s et masterant.e.s musicologues d'Il Laboratorio ont la chance de participer tous les ans à un séminaire hebdomadaire de stylistique encadré par Monsieur Lehmann. Les étudiant.e.s viennent y apprendre, partager leur travail et leurs réflexions scientifiques, chercher des regards extérieurs et neufs pour éclairer leur cheminement. De plus, outre l'accompagnement personnalisé de leur directeur, grâce à ce séminaire les étudiant.e.s ne sont pas isolé.e.s dans les affres de leur sujet et apprennent à appréhender leurs recherches selon d'autres points de vue, à se rassurer également. Ces « séances du mardi » sont d'un apport indéniable à ce travail de recherche. Merci à Monsieur Lehmann pour ce temps précieux offert à ses étudiant.e.s, et Merci aux participant.e.s à ce séminaire pour nos échanges riches.

Je remercie également le département de Musicologie de l'Université Toulouse 2 Jean-Jaurès qui organise régulièrement des journées d'études thématiques lors desquelles les étudiant.e.s peuvent partager leur travail et s'initier à l'exercice de la communication scientifique.

Durant les années consacrées à la recherche de mon doctorat, d'autres personnes ont été d'un soutien certainement invisible mais tellement important :

Marie, Charles, doctorants de la première heure avec moi, vous avez fait des années initiales de la thèse, marquées par la période du Covid, un lieu d'échanges musicologiques et scientifiques très important, et surtout un lieu de rencontres amicales, au bureau du laboratoire ou lors de séances Zoom parfois délirantes durant lesquelles nos velléités de travail étaient parfois balayées par d'autres échanges moins académiques… Je mesure l'importance de ces premières années de thèse avec vous, dans la confiance qu'elles m'ont aussi apportée, et pour cela je vous remercie mille fois ;

De même, Mylène et Julien, votre amitié et votre présence ont été d'un grand soutien. Les repas, goûters, thés, cafés ou gâteaux partagés, à parler quelquefois de mon travail et souvent de tout et de rien, furent la soupape indispensable pour résister à certaines journées difficiles. MERCI à vous deux !

On parle peu de l'environnement de travail dans l'élaboration d'une thèse. J'ai eu la chance de bénéficier d'un bureau au sein du laboratoire, ce qui m'a permis de travailler sereinement et sans soucis domestiques. La présence chaleureuse et « maternelle » de Christine fut une bénédiction pour moi. Merci grandement pour ton souci permanent de notre confort : merci pour les écrans, merci pour les fauteuils de bureau, merci pour les éventails et autres goodies. Merci également pour ton attention constante envers notre bien-être psychologique, les discussions informelles, les rires et autres diversions.
Merci également Céline du laboratoire EFTS pour ton accueil dans le couloir D1 de la Maison de la Recherche, pour nos échanges, pour ton souci de ma sécurité au laboratoire le soir et pour ta présence ;

Le choix de travailler sur un sujet traitant de la musique chorale n'est pas fortuit. Chanteuse et cheffe de chœur, je me suis intéressée très tôt à la musique chorale contemporaine. Je remercie les chanteur.se.s du chœur « Les Gens Dans Mon Salon » qui ont collaboré activement à ma recherche en acceptant de « jouer les cobayes » autour de certaines partitions de mon corpus. J'ai le sentiment que tou.te.s ne comprenaient peut-être pas mon goût pour ces pièces sombres (« alors qu'il existe tellement de partitions plus avenantes ! » sic…), mais tou.te.s m'ont également suivie dans ces expériences inédites pour eux/elles, certain.e.s me remerciant de les avoir conduit.e.s dans des couleurs et des univers nouveaux.
Ma pratique du chant choral m'a considérablement aidée dans l'appréhension des œuvres. Je souhaite remercier les chef.fe.s de chœur qui tout au long de ma pratique m'ont initiée à divers répertoires et apporté les clés de compréhension de certaines esthétiques ;

Je remercie également Madame Éliane Duran, ex-professeure d'analyse musicale au Conservatoire de Toulouse, qui dès mes années de lycée m'a donné le goût de l'analyse musicale et surtout la curiosité d'apprendre, qui depuis ne m'ont jamais quittée ;

Merci à Joëlle, Julian et Marc pour leur relecture fine du manuscrit. Votre collaboration précieuse et implacable fut un confort psychologique et de temps inestimable.
Merci également à Lola pour les index et pour ton soutien ;

Un MERCI particulier à Antoine pour les 4 journées d'été caniculaire durant lesquelles nous nous sommes littéralement enfermés pour éditer tous les exemples musicaux de ce travail. Bien que formée à l'édition de partitions, je mesure l'aide inestimable, le temps et l'énergie gagnés grâce à toi. Merci et bravo pour ton professionnalisme et ton opiniâtreté. Au-delà du service rendu, ce fut une expérience personnelle tellement sympa et émouvante !

Entreprendre une thèse à l'aube de la retraite n'est pas très courant mais je n'ai senti que peu de scepticisme ou d'incompréhension dans mon entourage. Je remercie donc les ami.e.s qui m'ont encouragée sans jugement et avec confiance dans cette entreprise ;

Bien sûr, je n'oublie pas ma famille, mes fils qui chacun à leur manière ont pris soin de moi, par des discussions autour de mon sujet, des petits mots d'encouragement, des plats cuisinés pour mon retour, des bêtises échangées pour détendre l'atmosphère, des coups de main informatiques ou linguistiques. MERCI à vous trois.
Un énorme MERCI à Philippe pour m'avoir fortement incitée à reprendre mes études en Master en 2015, alors que je détenais une Licence datant du XXe siècle… Ton enthousiasme, ton accompagnement, ta patience, ton aide technique et logistique, ton expérience scientifique, ton regard de Candide et ta confiance indéfectible furent mes piliers-ressources tout au long du chemin.
Et merci à Lucina…

INTRODUCTION

> *L'art participatif, quant à lui, cherche « comment créer autrement ? ». L'urgence ? Notre monde et ses malaises qui nous enjoint à agir et à penser autrement, c'est-à-dire à frayer de nouveaux chemins entre les êtres et les choses du monde. Ce souhait est sans conteste l'un des objectifs les plus essentiels de nos sociétés contemporaines. Il implique un long et lent travail de réappropriation de nos territoires de création, de nos espaces quotidiens à nos salles de spectacle, de nos jardins à nos environnements virtuels.*[1]

Cette citation de Christine Esclapez, dans un article pour le Ministère de La Culture et la Communication en 2020, interroge sur l'engagement et la « responsabilité partagée » entre les différents acteurs d'un projet. La musicologue considère l'art participatif comme un « dispositif transversal » impliquant le public, sans l'engagement duquel « l'œuvre ne peut advenir ».[2] Elle souligne également l'« urgence à créer différemment » et évoque le courant qui se dessine dans la création artistique contemporaine et favorise la prise en compte de l'environnement, qu'il soit historique, sociétal, humain ou artistique.

Thierry Machuel (1962-)[3,4] s'inscrit dans ce postulat quand, au début des années 2000, il propose un genre de musique chorale qu'il nomme « opéra-choral ». Ses compositions se consacrent à la musique chorale alliée à la poésie contemporaine, et favorisent l'expression dramatique de thèmes sociétaux mis en scène et en espace, dans une intention de témoigner du monde. L'importance du texte, voire son essentialité, forment le socle de la composition, comme le considère Martin Mégevand :

> La littérature de témoignage occupe une place décisive dans les œuvres et les réflexions des compositeurs : le témoignage redonne au texte une assise et une valeur, contredisant par le fait la dévalorisation de la littérature opérée à la même époque et dans le même contexte par

---

[1] Esclapez, Christine, « Vers une éthique de la participation ? », *Culture et recherche*, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 2020, Recherche culturelle et sciences participatives, 140, hal-02306648, consulté le 26 septembre 2025

[2] *Ibid*.

[3] Biographie de Thierry Machuel, « Biographie », site du compositeur, https://www.thierrymachuel.com/biographie/, consulté le 3 juin 2025

[4] Machuel, Thierry, « La vocation du chœur », *Écrits sur le chant choral*, site officiel du compositeur, http://www.thierrymachuel.com, consulté le 14 mai 2024

> Adorno, éminence théoricienne de Darmstadt. Aussi divers qu'ils soient, les compositeurs ont en commun de reconnaître au texte une valeur supérieure à celle d'un simple matériau compositionnel[5].

L'art choral participe artistiquement, politiquement ou sociologiquement à la société et aux évolutions du monde. À ce titre, il peut être envisagé selon divers points de vue, culturel, historique, religieux ou sociétal. Henri Pompidor souligne son potentiel à « transmettre les normes et les valeurs, mais aussi des idéologies […] et à unifier les individus autour d'une même langue, d'une même culture ou d'une même nation »[6]. Utilisé parfois comme outil de propagande politique — nous pensons aux hymnes nationaux ou à certains chœurs d'opéra devenus des hymnes à la patrie[7] — l'art choral marque ainsi les transformations des sociétés.
Il est donc légitime d'envisager cet art du chœur dans sa dimension sociétale et communautaire parallèlement à sa dimension artistique.

Longtemps cantonné à l'expression religieuse et poétique, l'art choral a trouvé de nouveaux terrains d'expression, notamment dans l'opéra puis dans le théâtre musical et explore aujourd'hui toutes sortes de domaines de la musique dite « pour la scène ». En effet, nous pouvons constater ces dernières décennies, une tendance très nette chez les compositeurs écrivant pour la ou les voix, à proposer des œuvres ayant pour point commun d'être dévolues à l'espace dramatique de la scène, mais qui restent souvent difficiles à catégoriser dans des genres répertoriés. Ces nouveaux modes de composition qui laissent *a priori* place à la liberté d'expression avant d'obéir à des canons établis ou des modes, semblent se généraliser. De plus, la collaboration et la co-construction par toutes les parties prenantes de l'œuvre, auteur, compositeur, interprètes et public, apparaissent souvent comme certains piliers de l'œuvre.
La collaboration entre poésie et musique pourrait se suffire d'elle-même mais, dans sa nécessité de s'impliquer dans la société en tant qu'artiste et en tant qu'homme, le musicien souhaite emprunter une démarche centrée sur le témoignage et utiliser tous les moyens

[5] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, numéro 197, Éditions Armand Colin, pages 62-80, https://www.cairn.info/revue-litterature-2020-1-page-62.htm, consulté le 25 septembre

[6] Pompidor, Henri, « Pour une sociologie du chant choral : contribution à l'analyse sociale et culturelle des pratiques chorales », *L'Éducation musicale*,
https://www.leducation-musicale.com/newsletters/reperes1016.htm, consulté le 9 mai 2020

[7] *Ibid*.

artistiques et les langages possibles et pertinents pour servir son intention. Thierry Machuel a donc ainsi naturellement posé les bases de ses futures compositions chorales :

> C'est pourquoi il nous faut aller vers la scène et l'avant-scène, même si le théâtre ne nous sied pas en tant que tel. Je travaille aujourd'hui sur cette ligne de démarcation entre l'oratorio et l'opéra, avec l'espoir de parvenir à une forme particulière, l'opéra-choral, dans laquelle il serait question de suivre l'épopée d'une communauté humaine, et non d'une poignée de solistes privilégiés[8].

Sans rien renier des héritages de l'opéra, de l'oratorio et de la musique chorale, l'opéra-choral envisage le chœur comme une communauté humaine, soulignant ainsi le caractère tout autant sociétal que musical de l'ensemble vocal. Cette déclaration suscite plusieurs questionnements quant aux thématiques travaillées, aux langages musicaux utilisés et quant à la réception des œuvres.

Ce travail de recherche vise à définir et caractériser le genre de l'opéra-choral et pour ce faire il est nécessaire d'interroger divers aspects concernant l'intention première face à sa réalisation artistique, le choix de l'appellation même d'opéra-choral, les caractéristiques et potentialités du chœur, l'aspect scénique et testimonial du genre, ainsi que la démarche personnelle et artistique des compositeurs.

L'intention de conduire l'art choral vers des chemins novateurs prévaut dans la démarche de l'opéra-choral. Les déclarations d'intention ne citent pas les langages ou les esthétiques, mais entendent modifier principalement l'utilisation et les fonctions du chœur, comme instrument de musique, instrument de la poésie et instrument du corps, ainsi que comme transmetteur de témoignages. Face à ce postulat, la question de l'adéquation entre l'intention et la réalisation de l'œuvre musicale nommée opéra-choral se pose. De même, la place et l'apport du genre dans le domaine de la musique vocale scénique sont à prendre en compte. L'opéra-choral sera donc nécessairement envisagé sous divers aspects, structurel, esthétique, éthique et sociologique, en s'appuyant sur les déclarations préalables, sur des réflexions musicologiques ainsi que sur les analyses de partitions.

---

[8] Machuel, Thierry, « Écrits », *Écrits sur le chant choral*, *opus* cit.

Le choix de nommer ces compositions musico-scéniques « opéra-choral » marque ainsi le processus d'une œuvre musicale destinée au chœur et proposant une action théâtrale et dramatique. Aussi, nous étudierons l'essence de ces deux genres, leurs interactions et complémentarités, et nous nous arrêterons plus particulièrement sur la question de l'appellation même d'« opéra-choral ».

Interroger les domaines spécifiques de l'opéra, de la musique chorale ainsi que des musiques des XXe et XXIe siècles, permettra d'en cerner les contours et les diverses évolutions. Définir les genres similaires à l'opéra-choral devrait parallèlement révéler leurs parentés tout comme leurs dissemblances, l'opéra étant ici envisagé selon ses caractéristiques thématiques, les attributions des fonctions à chacun de ses protagonistes ainsi que ses aspects narratif et dramatique. La question des esthétiques n'apparaît pas comme primordiale pour caractériser l'opéra-choral – cette dernière n'est pas mise en avant dans l'intention originale. Il semble davantage approprié d'étudier les fonctions sociales du chœur, ainsi que ses représentations. En effet, la question d'UN chemin esthétique n'est pas au centre de l'intention ni de la démarche vers l'opéra-choral – et Thierry Machuel par ailleurs ne se revendique aucunement comme chef de file d'un langage nouveau – ce qui justifie cette appréhension et les processus d'étude des deux genres. Toutefois, les choix esthétiques et de langage musical étant essentiels dans la construction de l'œuvre ainsi que pour la transmission du message poétique, les analyses musicales exploreront également ces terrains.

Dans l'appellation « opéra-choral », l'utilisation des deux termes « opéra » et « choral » établit une référence à deux genres socialement et historiquement marqués par des siècles de présence artistique, et semble dès lors quelque peu ambigüe concernant un genre présenté comme novateur et souhaitant faire bouger les lignes. Outre les définitions de l'opéra et de la musique chorale, il convient de s'intéresser d'une part à la portée de l'association des deux mots reliés par un trait d'union, et d'autre part au phénomène plus général de l'appellation d'une œuvre. S'il est aisé de définir les genres de l'opéra et de la musique chorale, il est plus difficile de donner une description précise de l'opéra-choral en se basant seulement sur son appellation et en tenant compte du fait que le compositeur prône un certain « avenir de la musique chorale ». L'analyse du contenu musical permettra de proposer une définition de cette nouvelle proposition scénique.

Le chœur est au centre de l'objet musical et de toutes les interrogations que celui-ci suscite et à ce titre, il est nécessaire d'établir toutes les potentialités de cet instrument que l'opéra-choral exploite. Appréhender le chœur sous ses différentes facettes, qu'elles soient langagières, symboliques, de communication ou de mouvement, ouvre un chemin vers la caractérisation de l'opéra-choral. Cette réflexion sera corrélée aux analyses musicales et littéraires du corpus principal. Il est important de souligner que l'opéra-choral, tel que Thierry Machuel le propose, ne revendique aucun dogme ni éléments de langage si ce n'est pour lui-même, et qu'il concrétise seulement une intention, un besoin et une conviction d'aller vers un chemin correspondant davantage à une attente musicale et sociétale.

Aborder le sujet du chœur revient à s'intéresser à la communauté qui le compose tout comme celle qu'il représente. La communauté sera envisagée selon ces deux points de vue, en privilégiant les questions du projet commun, de la complémentarité, de la parole collective, de l'identification et des interactions entre les divers protagonistes de l'œuvre. Cette notion sera donc développée conjointement dans ses aspects sociologique et musical, toujours en lien avec les potentialités du chœur. La fonction du chœur dans l'opéra-choral est également prépondérante et intrinsèque au genre. Ainsi, l'ensemble vocal sera examiné dans tous ses aspects langagiers : verbal, musical, corporel, symbolique.

La musique opératique du XXe siècle ayant fortement approché le terrain du théâtre musical et réciproquement, le théâtre des XXe et XXIe siècles renouant pour sa part avec la présence du chœur, nous analyserons également ces rapprochements, toujours dans l'optique de délimiter autant que possible les périmètres et spécificités de chacun des univers. Ces recherches sur les deux domaines devraient conduire naturellement vers la notion de choralité[9]. Cette question, très prégnante dans les théâtres antique et contemporain, interpelle[10] et nous pouvons observer des similitudes avec la conception du chœur dans l'opéra-choral. Elle sera naturellement étudiée dans cette recherche, puisqu'inhérente, par définition, à l'ensemble vocal. Élisabeth Castadot, à propos du chœur dans le théâtre

[9] Choralité : caractère essentiel de ce qui appartient ou est relatif à un chœur. Coexistence et concordance des voix dans une œuvre chorale ; cohésion et unité dans l'action ou la pensée collective, dans « Choralité », *Dictionnaire de la langue française*, https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/choralite, consulté le 27 septembre 2024

[10] Nous entendons choralité comme « pluralité harmonieuse » et « fait d'être ensemble », *Wiktionary*, fr.m.wiktionary.org, consulté le 22 novembre 2024

contemporain, évoque ses fonctions de commentateur, de récitant, de personnage ainsi que son caractère polyphonique, autant de caractéristiques que nous désirons développer dans notre étude des potentialités du chœur dans l'opéra-choral :

> […] Le travail des voix est donc tout de suite présenté comme multiforme : il va de l'introduction d'un didascale, récitant ou commentateur subjectif, à l'expérimentation chorale, au travail rythmique et mélodique ou encore à la dissémination du personnage en une multiplicité de discours qui le privent d'une identité fixe et mimétique[11].

Sa proximité avec le théâtre et l'opéra engage l'opéra-choral sur la voie de la mise en scène et de l'occupation du plateau. Sans aller jusqu'à investir totalement le domaine théâtral, les dimensions scénique et spatiale semblent participer à ce « renouveau du chant choral » qui doit « apprendre à sortir des rôles et lieux habituels »[12]. Cette concomitance du théâtre et de l'opéra-choral pour le travail avec le chœur n'est pas une coïncidence, et relève certainement d'un phénomène artistique systémique qui souhaite favoriser la parole collective et communautaire. Les analyses prendront donc en compte l'aspect scénique du genre choral, ses répercussions sur l'œuvre musicale ainsi que sur sa réception par les publics.

Initier un genre qui semble *a priori* à la fois opératique et choral, qui propose la transmission d'un message sociétal et prône une certaine proximité avec son public, suppose de la part de son créateur un engagement artistique et humain.
Une recherche épistémologique fixera les grandes orientations de l'engagement, et nous devons préciser que, en cohérence avec l'intention originelle du genre, nous souhaitons parler essentiellement d'engagement humaniste. Les sujets d'engagement politique ou militant ne sont pas appropriés à la démarche de l'opéra-choral dans lequel les questions de société et leur aspect humain priment sur toute autre idéologie. L'engagement du compositeur guidant tous les choix thématiques et artistiques, cette notion sera traitée selon l'axe principal « intention – énonciation – énoncé » et leur adéquation, afin d'analyser les moyens esthétiques mis en œuvre pour réaliser le projet choral. La question de l'engagement s'articule

[11] Castadot, Élisabeth, « Plurivocité, polyphonie et choralité des dramaturgies contemporaines », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, Notes de lecture, Juin-Juillet 2011, https://www.fabula.org/revue/ document6396.php, consulté le 20 Septembre 2023

[12] Machuel, Thierry, « La vocation du chœur », *Écrits sur le chant choral*, *opus* cit.

ainsi autour des notions d'éthique et d'esthétique et de leur cohésion supposée que les analyses devraient démontrer.

Si l'engagement peut être relié à une éthique, celle-ci est en lien étroit avec la transmission. Nous entendons ici la transmission dans son sens premier de « faire passer quelque chose à quelqu'un » [13], mais également dans son aspect de communication et « par laquelle un signal, un message est acheminé d'un émetteur vers un récepteur »[14]. La question du message est primordiale dans la démarche et dans le processus de composition des œuvres du corpus sélectionné. Elle touche tout autant le domaine des choix littéraires et poétiques (quel texte, quel événement ?), que celui du vecteur, porteur ou véhicule (avec quel instrument, quel genre musical ?), ainsi que celui des matériaux (par quel moyen artistique le faire connaître, comment le transmettre ?).

Ainsi présenté comme acte testimonial et de communication avec le public, l'opéra-choral semble vouloir répondre à la question sous-jacente d'un certain élitisme de l'opéra. Bien que cette réflexion ne soit pas à l'origine du concept du genre, il conviendra d'apporter quelques éléments de réponse.

Étudier l'opéra-choral soulève la question plus métaphysique de la nécessité à poser ce concept à l'aube du XXIe siècle, alors qu'il existe déjà un nombre d'œuvres musicales scéniques qui se révèle aussi important que celles-ci sont variées. Nous pressentons, d'après l'intention déclarée du compositeur, qu'il n'y a pas seulement un désir personnel, artistique et humain, d'explorer de nouvelles voies pour le chœur, ni de proposer des œuvres atypiques aux ensembles vocaux et à leurs chefs. L'opéra-choral peut répondre à une actualité, à un processus systémique de la composition chorale, et il est nécessaire dès lors de l'analyser en ce sens pour en mesurer son évolution passée et à venir.

La bibliographie à propos de Thierry Machuel et ses œuvres chorales, ainsi que celle dédiée à l'écriture chorale spécifique au XXIe siècle est très succincte. Le choix de la thématique plus particulière de l'opéra-choral réduit encore considérablement l'angle d'approche et par voie de conséquence les sources, et représente une difficulté à prendre en compte. Les analyses manquent peut-être aujourd'hui de recul vis-à-vis de ce genre encore en construction pour

[13] « Transmission », C.N.R.T.L., https://www.cnrtl.fr/definition/transmission, consulté le 12 juin 2025

[14] *Ibid*.

pouvoir apporter un regard entièrement informé. Toutefois, cette première étude a induit un certain nombre de réflexions ouvrant elles-mêmes largement le champ des recherches et nous permettant de poser une première définition.

De même, du fait de la jeunesse du genre, le répertoire peut également paraître *a priori* peu significatif en termes d'occurrences dans le catalogue contemporain. La pertinence d'un corpus réduit pour un genre qui ne s'impose pas encore comme d'autres passés ou actuels — nous pensons particulièrement aux œuvres nommées « théâtre musical » qui représentent une grande partie des compositions vocales scéniques des vingt-cinq dernières années — peut effectivement surprendre. Vouloir définir un genre qui est certainement encore en évolution peut prêter à un certain scepticisme. Toutefois, l'objectif de ce travail est de dégager toutes les potentialités de l'opéra-choral, qu'elles soient effectives dans les œuvres analysées ou supposées pour celles à venir, afin de poser les premiers jalons d'un genre en devenir.

Les premières déclarations de Thierry Machuel au sujet de l'opéra-choral datent de 2006, et il apparaît que certaines œuvres chorales composées avant le premier opéra-choral *officiel* portent déjà les prémices, voire les caractéristiques générales du genre. C'est cette parenté qui justifie le choix, en ce qui concerne les œuvres de ce compositeur, d'un corpus qui, outre le premier *opus* nommé opéra-choral, *La Trilogie de la détention* (2017-2020), aborde également des compositions situées chronologiquement avant celle-ci :

> *Nocturnes de Clairvaux opus* 49 (2008) pour chœur mixte a cappella (ou chœur de chambre) en 3 parties. Les textes sont écrits par des détenus de Clairvaux (parties I et III), et par des moines de Cîteaux (parties II et III).
> L'œuvre utilise en outre 4 verrous de Clairvaux, ainsi qu'un fragment de tôle des coursives. La tôle doit être plus épaisse qu'un gong, avec un son plus grave, plus mat.
> Éditions Musicales du Tremble[15] ;
>
> *Paroles contre l'oubli opus* 57 (2009) pour chœur de chambre à voix mixtes comprend 10 pièces. Les textes en français et en basque sont écrits par des détenus de la Maison centrale de Clairvaux (saison 2008-2009) et collectés avec Anne-Marie Sallé (Directrice du Festival « Ombres et Lumières » de Clairvaux).

[15] *Nocturnes de Clairvaux* de Thierry Machuel, « Catalogue », site du compositeur, https://www.thierrymachuel.com/creations/nocturnes-d-clairvaux/, consulté le 3 juin 2025

Éditions Musicales du Tremble[16] ;

Les Parloirs opus 65 (2011) pour chœur SATB avec quelques *divisi*, violon, alto, contrebasse, accordéon/bandonéon, piano, est structuré en 7 actes. Les textes en français sont écrits par des détenus de la Maison Centrale de Clairvaux, collectés et mis en livret par le compositeur.
Éditions Musicales du Tremble[17] ;

Les Lessiveuses opus 67 (2013) pour 3 voix de femmes (SA) et 1 comédienne (A), saxophone et deux accordéons, comporte 1 ouverture, 15 scènes et un intermède. Les textes en français sont de Yamina Zoutat, d'après des paroles de mères de détenus.
Éditions Musicales du Tremble[18] ;

Trilogie de la détention opus 85 (2017-2020) pour 1 comédienne adulte, 1 jeune comédienne (lycéenne) ou un petit groupe, 1 jeune chanteuse (collégienne) ou un petit groupe, 1 soprano légère, 2 sopranos lyriques, 1 contralto, chœur mixte SATB, saxophone, 2 accordéons, cymbalum, alto et piano ; l'œuvre est structurée en 48 séquences. Les textes en français sont écrits par des victimes et leurs proches, des détenus et leurs proches, par Yamina Zoutat, Michel Azama, David Dumortier et Thierry Machuel.
Éditions Musicales du Tremble[19].

Convaincue que le contexte historique, sociologique et artistique est primordial pour l'étude et l'analyse du sujet, nous souhaitons analyser des œuvres chorales contemporaines du corpus afin de déterminer une éventuelle aire d'influence ou de parenté avec l'opéra-choral. *Tristia*, œuvre nommée opéra choral[20] par son compositeur Philippe Hersant (1948-) et contemporaine des pièces du corpus principal, est *a priori* la seule composition faisant clairement référence à l'appellation « opéra-choral », ce qui justifie notre choix de l'intégrer en premier lieu au corpus secondaire.

---

[16] *Paroles contre l'oubli* de Thierry Machuel, « Catalogue », site du compositeur, https://www.thierrymachuel.com/creations/paroles-contre-loubli/, consulté le 3 juin 2025

[17] *Les Parloirs* de Thierry Machuel, « Catalogue », site du compositeur, https://www.thierrymachuel.com/creations/les-parloirs/, consulté le 3 juin 2025

[18] *Les Lessiveuses* de Thierry Machuel, « Catalogue », site du compositeur, https://www.thierrymachuel.com/creations/les-lessiveuses/, consulté le 3 juin 2025

[19] *Trilogie de la détention* de Thierry Machuel, « Catalogue », site du compositeur, https://www.thierrymachuel.com/creations/trilogie-de-la-detention/, consulté le 3 juin 2025

[20] Nous adoptons ici l'orthographe utilisée par Philippe Hersant.

> *Tristia* de Philippe Hersant (2015) est un opéra choral composé sur des poèmes russes de Mandelstam, Chalamov et de détenus des camps d'internement, ainsi que sur des textes en français de détenus de la Centrale de Clairvaux. La partition est écrite pour chœur mixte et quelques instruments (flûte, basson, *duduk*, 2 trompettes, 2 trombones, tuba, 3 percussions, violon, violoncelle, contrebasse & accordéon.).
>
> Commande de l'Opéra de Perm, elle est dédiée au chef d'orchestre Teodor Currentzis & MusicAeterna.
>
> Éditions Durand[21,22].

Une première approche des appellations des musiques de scène et notre propre pratique de la musique chorale nous ont donné l'intuition que des appellations différentes se rapportent souvent au même type de compositions. De ce fait, cette recherche souhaite s'élargir à d'autres compositions, choisies arbitrairement pour leur parenté présumée avec l'opéra-choral. C'est le cas d'*Une autre Odyssée* du compositeur et pianiste franco-grec Alexandros Markeas (1965-). Son *opus,* qu'il nomme « *Requiem* laïque », porte en lui plusieurs caractéristiques de l'opéra-choral, dans son intention et dans sa démarche de composition. Le compositeur s'inscrit dans une conduite humaniste proche de celle de Thierry Machuel. Il oriente son travail sur la diversité des langages, puisant beaucoup dans les musiques traditionnelles, ainsi que dans les arts en général (arts plastiques, architecture, théâtre).

> *Une autre Odyssée* (2016)[23] est un cycle de mélodies pour 5 voix et 3 musiciens. Les textes en français, en italien, en latin et en grec sont écrits par le poète italien Erri de Luca (1950)[24], par des poètes italiens de la Renaissance ou sont issus de la liturgie catholique et orthodoxe.

[21] *Tristia* de Philippe Hersant, « Catalogue des œuvres vocales », site du compositeur, https://philippehersant.fr/fr/catalogue/musique-vocale, consulté le 3 juin 2025

[22] La partition *Tristia*, encore non éditée, nous a été aimablement communiquée par le compositeur Philippe Hersant qui nous autorise à en diffuser des extraits. De même, les Éditions Durand nous ont donné leur accord de diffusion des extraits musicaux. Seules les pièces issues d'*Instant limites*, *Métamorphoses* et *Kitoo* sont consultables actuellement

[23] *Une autre Odyssée* d'Alexandros Markeas, « Théâtre/Multimedia », site du compositeur, https://www.alexandros-markeas.com/th%C3%89%C3%82tre-multim%C3%89dia, consulté le 3 juin 2025

[24] De Luca, Erri, *Solo Andate*, Giangiancomo Feltrinelli Editore, Milan, 2005, *Aller simple*, Éditions Gallimard, 2012 pour la traduction française

L'œuvre est une commande de l'Ensemble vocal La Main harmonique, dirigé par Frédéric Bétous[25,26].

Une pratique personnelle du chant choral et de la direction de chœur nous a familiarisée avec des pièces chorales pour lesquelles nous avons également senti une parenté forte avec certains caractères de l'opéra-choral. Ces pièces, courtes et ne faisant pas partie d'un cycle ou recueil, traitent de sujets sociétaux contemporains et possèdent un caractère dramatique par les actions scéniques suggérées par leurs compositeurs. De plus, les similitudes constatées avec la conception du chœur dans l'opéra-choral justifient leur présence dans ce corpus.

Lacrimosa du compositeur cubain Calixto Álvarez (1938-), écrit pour 3 voix *a capella* et une soliste, https://www.youtube.com/watch?v=EB9b8FbTIyM, consulté le 30 septembre 2025 ;

Snow dance for the dead du compositeur et musicologue irlandais Seán Doherty (1987-), pour 10 voix *a capella,* Pas de référence d'éditeur sur la partition ;

Through the storm (2020) de la compositrice canadienne Katerina Gimon (1993), pour 8 voix *a capella* et percussions corporelles, ww.katerinagimon.com.

Enfin, notre réflexion est constamment guidée et en résonance avec la pensée de Luigi Nono[27] (1924-1990) qui, dans l'après-guerre, a manifesté une forte préoccupation pour témoigner des événements de son temps. Cinquante années d'une histoire sociétale et artistique immensément riche et diversifiée séparent Luigi Nono et les compositeurs du corpus, dont les esthétiques sont totalement différentes. Toutefois, tous ont à cœur de témoigner de leur époque, pour informer, pour dénoncer et pour ne pas rester de simples observateurs des événements mais s'impliquer humainement et artistiquement dans le monde. Leurs choix littéraires démontrent des points communs et leurs engagements humains et artistiques respectifs se rejoignent par leurs choix esthétiques, et ce, envers et contre les modes et les courants ambiants de leurs époques. L'étude des œuvres vocales de Nono et la lecture de ses écrits, nombreux et documentés, seront une source d'inspiration pour plusieurs aspects de

[25] La Main Harmonique, ensemble vocal, direction Frédéric Bétous, https://www.lamainharmonique.fr/, consulté le 9 juillet 2025

[26] La partition *Une autre Odyssée*, encore non éditée, nous a été aimablement communiquée par le compositeur Alexandros Markeas et le chef de l'ensemble la Main Harmonique qui nous autorisent à en diffuser des extraits.

[27] « Luigi Nono », *BRAHMS*, IRCAM, https://brahms.ircam.fr/fr/luigi-nono, consulté le 3 juin 2025

notre recherche. Bien que le postulat de Thierry Machuel soit de se consacrer à l'avenir du chant choral, il ne renie rien des héritages qu'il a reçus. Nous n'avons pas de traces directes de références à Nono dans les écrits de Thierry Machuel, mais il nous semble important, voire évident, d'associer le compositeur italien à notre travail pour toutes les raisons citées. Nos analyses porteront essentiellement sur *Il canto sospeso*, composition emblématique de l'engagement de Nono.

> *Il canto sospeso* (1955-56), par ses textes forts et engagés ainsi que par les choix esthétiques réalisés par le compositeur constitue un exemple de référence pour établir une relation légitime avec l'opéra-choral. Ce *chant interrompu* est dédié à un chœur mixte, solistes et orchestre. Il est composé sur des textes de résistants condamnés à mort par les *nazis* durant la deuxième guerre mondiale.
> Éditions Eulenburg, No. 8029, 1995.

Les analyses musicales et littéraires du corpus étayeront cette étude, et réciproquement, la réflexion musicologique viendra apporter des éclairages nouveaux à ces analyses. En effet, nous souhaitons faire se côtoyer en permanence ces deux domaines que sont la recherche musicologique tournée vers les concepts, les notions et les faits historiques d'une part, et l'analyse musicale basée sur les partitions d'autre part. Les analyses musicales seront effectuées en plusieurs étapes et selon différentes techniques. Tout d'abord, une analyse musicale neutre et paradigmatique permettra de poser les premiers jalons esthétiques des compositions, puis une analyse musicale herméneutique approfondira l'étude et permettra d'entrer dans l'expression du message lui-même. La prise en compte de l'intention initiale et de l'engagement étant toujours au premier plan de notre regard, les œuvres seront réanalysées également selon les divers points de vue littéraire et musical des auteurs, des compositeurs, des interprètes et des publics, mais également selon les contextes artistiques, historiques et sociétaux. Par ce prisme, les visionnages de documents vidéo (documentaires, interviews, captations de concerts) contribueront à approfondir et à éclairer notre regard sur les œuvres. En ce qui concerne le corpus, le documentaire *Or, les murs* de Julien Sallé[28], les interviews de Thierry Machuel et de certains artistes, les échanges épistolaires avec les

[28] Sallé, Julien*, Or, les murs*, DVD, Film documentaire sur les ateliers d'écriture menés par Thierry Machuel avec des détenus de la maison centrale de Clairvaux, Paris, AEON, 2010

compositeurs seront utiles pour cerner notamment les relations entre les différents protagonistes de l'œuvre et appréhender la question de la transmission du témoignage de son auteur jusqu'à son récepteur. Les vidéos seront également d'une aide précieuse pour l'appréhension des concerts et leur analyse musicale et scénique.

Outre la caractérisation de l'opéra-choral, cette recherche souhaite porter à la connaissance du lecteur et du spectateur une nouvelle manière d'appréhender le chœur, un nouveau regard et une nouvelle écoute, afin de réellement le « sortir des rôles habituels » qui lui sont assignés par les conventions et les compositeurs mais également par les interprètes et les publics.

PREMIÈRE PARTIE : L'OPÉRA-CHORAL, RÉALISATION ESTHÉTIQUE D'UNE INTENTION ÉTHIQUE

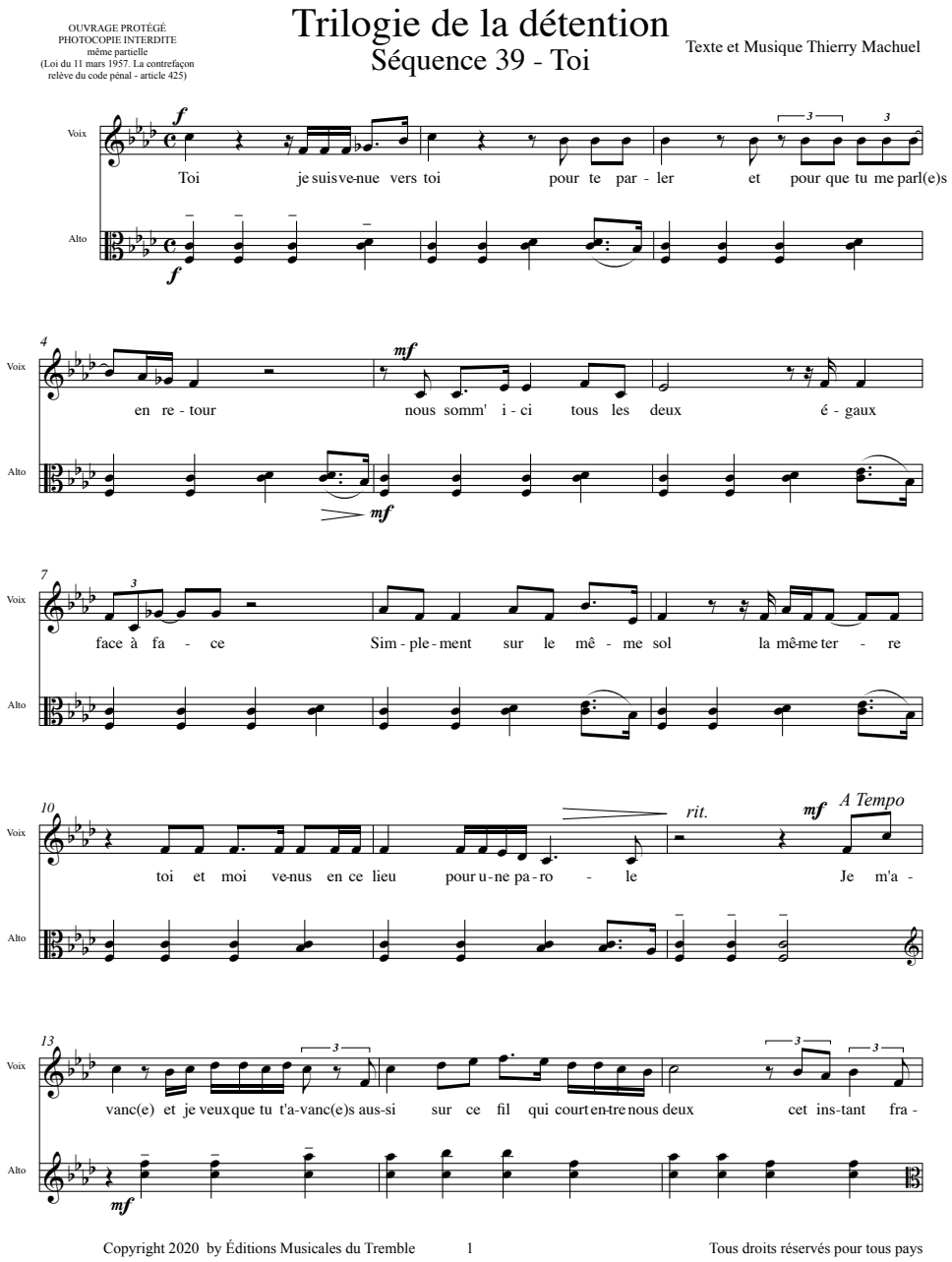
Alors qu'il existe déjà de très nombreuses appellations pour toutes sortes de musiques dites *pour la scène* (voir document en annexe 1), nous pouvons questionner les motivations et les critères requis pour en créer une nouvelle, et surtout les contenus de ces œuvres vocales. Dans ses écrits et déclarations préalables Thierry Machuel énonce clairement son intention de renouveler l'écriture chorale et de « sortir le chœur des lieux et rôles habituels »[29]. Il justifie ainsi ses choix poétiques et littéraires, ses engagements d'artiste et humains vis-à-vis des publics mais également de la société. L'opéra-choral serait donc la réalisation concrète de son intention, laquelle prendrait également en compte la réception. En posant le concept d'opéra-choral, Thierry Machuel manifeste une intention avant tout éthique, qui va ensuite se concrétiser par son esthétique et ses choix de langage. Il s'inscrit ainsi dans la définition du philosophe Martin Seel : « La valeur propre (esthétique) a sans cesse quelque chose à faire avec la valeur pour quelqu'un (éthique) »[30]. Ce positionnement, bien qu'inhabituel, n'est pas réellement nouveau. Dans les années 1950 et 1960, Luigi Nono revendiquait des œuvres chorales aux messages sociétaux et humains forts, dans une esthétique limitant souvent fortement l'intelligibilité des paroles, mais qui, selon la démarche du compositeur, était totalement vouée à délivrer le sens profond du texte.

Le cheminement vers l'opéra-choral est le fruit de plusieurs années vouées aux compositions chorales, d'une appétence pour la poésie contemporaine ainsi que d'une réflexion personnelle quant à la marche du monde et à la place de l'artiste dans la société.

[29] Machuel, Thierry, « Écrits », *Écrits sur le chant choral*, site officiel du compositeur, *opus* cit.

[30] Thérien, Claude, traduction du premier chapitre de Seel, Martin, « L'esthétique comme partie d'un éthique différencié » intitulé : « Ästhetik als Teil einer differenzierten Ethik. Zwölf kurze Kommentare », dans *Ethisch-ästhetische Studien,* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1996, p.11-35, chapitre 9 « L'esthétique (comme partie d'une éthique de l'existence) et l'éthique de la reconnaissance », https://www.uqtr.ca/AE/vol_2/seel.html, consulté le 29 juin 2017, le lien n'est plus actif aujourd'hui

1 Caractériser l'opéra-choral



Toi, je suis venue vers toi pour te parler et pour que tu me parles en retour. Nous sommes ici tous les deux égaux, face à face. Simplement sur le même sol, la même terre, toi et moi venus en ce lieu pour une parole.

Figure 1 : Trilogie de la détention (2017-2020), Thierry Machuel - Séquence 39

Plusieurs compositions chorales de Thierry Machuel précédant ses premières intentions d'aller vers l'opéra-choral, portent déjà en elles les germes de ce genre ; le premier opéra-choral déclaré de Thierry Machuel sera la *Trilogie de la détention* écrite en 2017 et remaniée en 2020. Après les déclarations de Thierry Machuel, en 2006, d'aller vers l'opéra-choral, cette appellation sera également utilisée en 2015 par son homologue Philippe Hersant (1948-) pour son opéra choral *Tristia.*

1.1 Le concept de l'opéra-choral posé par Thierry Machuel

Ayant toujours pratiqué le chant choral dans ses jeunes années, Thierry Machuel a gardé le lien avec cette discipline dans son métier de compositeur. Dès ses premières compositions, il concentre son intérêt sur le chœur qu'il considère comme un véritable instrument à travers lequel il peut s'exprimer musicalement et humainement. L'ensemble vocal présente pour lui le multiple intérêt d'être un instrument polyphonique, malléable à l'infini dans ses densités, tessitures et timbres, de pouvoir porter un texte et donc un message, de favoriser la proximité, tant physique que symbolique avec le public.

En travaillant différemment et en intégrant à ses œuvres des textes d'une portée davantage humaniste ou testimoniale, le compositeur accorde également une grande importance à la fonction sociétale du chœur. Dans la plupart des cas, il compose ses œuvres pour un ensemble déterminé, qu'il aura pris soin le plus souvent de rencontrer et d'écouter au préalable, afin de prendre la mesure du groupe, des individualités, des potentiels technique et artistique, ainsi que des attentes. Cette démarche suppose de la part du compositeur d'adapter sciemment son écriture, d'user parfois d'une esthétique plus accessible, que nous pourrions parfois qualifier de néo-tonale, et qu'un jugement trop rapide pourrait aisément reléguer au rang de simpliste et facile. Thierry Machuel, en harmonie avec son désir de rencontre de l'Autre en assume totalement la paternité, voire la revendique :

> En ce qui concerne les langages musicaux, je souhaite vivement que nous allions vers la tentative, hors des habitudes déjà éprouvées. […] Simplifier, revenir à la monodie, mais une monodie non tonale, conçue aussi comme un exercice vocal, à l'image des « inventions » de Bach pour le clavecin. Aller plus souvent vers le rythme, savoir « installer » une mesure, ou même seulement une pulsation. […] Être plus imaginatifs dans les formes employées. Adapter

> plus finement l'écriture selon qu'il s'agit d'enfants de 7/9 ans, de 10/12 ans, d'adolescents, de jeunes adultes, ou de moins jeunes. Être plus dans l'« énergie », la nôtre d'abord, à gérer dans le temps ramassé d'un week-end, et celle des chanteurs ensuite, qui conditionne leur adhésion au projet […][31].

Ainsi, en cohérence avec sa démarche tournée vers l'Autre, ce n'est pas la musique qui élit le chœur, mais le chœur qui va conduire à l'œuvre musicale.

Alors que le chœur dans l'opéra représente un groupe d'individus, sans que les chanteurs interagissent entre eux autrement qu'en tant que chanteurs-acteurs, dans la musique chorale, le chœur, outre sa fonction musicale, possède une fonction sociétale « par les liens qu'il instaure entre les individus […] », comme le souligne Henri Pompidor[32]. Chacun occupe une place et une fonction déterminées, à la fois indépendantes et complémentaires de celles des autres. Chacun apporte sa contribution à l'ensemble, lequel n'existe qu'en tant que groupe.

> Dans le groupe choral, le chant n'est pas seulement une expérience musicale, mais le résultat d'un jeu social (et psychosocial) dans lequel chaque individu trouve sa place. Chaque choriste adhère à l'idéal de réalisation d'un projet musical de qualité (idéal musical) et/ou de renforcement des liens avec les autres (idéal social). Le choriste vit cette unité — musicale et sociale — par l'alliance de chaque voix pour l'harmonie de l'ensemble[33].

Les chanteurs partagent la musique, le concert et tous œuvrent pour le projet commun. La cohésion de l'ensemble est renforcée par les liens sociaux d'amitié, de camaraderie, d'échanges et de solidarité tant musicale qu'humaine. Henri Pompidor met encore en avant l'ensemble vocal comme une entité sociale, une activité qui fait ensuite musique :

> En tant que groupe social, le groupe choral se définit par des relations régulières et intenses qui se nouent entre les individus. Le chant choral constitue un vecteur majeur de socialisation, c'est-à-dire de transmission des valeurs. Par son action, il remodèle les contours des solidarités entre des individus souvent issus de catégories sociales différentes[34].

---

[31] Machuel, Thierry, « Les ateliers de composition », *Écrits sur le chant choral*, site officiel du compositeur, http://www.thierrymachuel.com, consulté le 2 octobre 2024

[32] Pompidor, Henri, « Pour une sociologie du chant choral : contribution à l'analyse sociale et culturelle des pratiques chorales », *L'Éducation musicale, opus* cit.

[33] *Ibid*.

[34] *Ibid*.

Thierry Machuel définit ainsi un genre novateur à la frontière de l'opéra et de l'oratorio, dans lequel le chœur serait au centre de la démarche, comme acteur principal, comme témoin et comme miroir de la société et du monde.

> « À l'humaine condition » : ces mots de Montaigne sont à graver au cœur de tout chœur, comme préalable au projet même du « chanter-ensemble ». Nous ne saurions exister sans le regard de l'autre ni sans sa voix mêlée à la nôtre[35].

Cette inscription du chœur dans la réalité sociétale contemporaine se retrouve également dans le domaine du théâtre contemporain qui renoue avec la choralité dans une écriture « contrapuntique présentée comme l'un des emprunts majeurs de la dramaturgie à la création musicale »[36].

> On remarque enfin que souvent la présence de chœurs dans le théâtre contemporain signale et manifeste un désir, qui n'est pas sans rappeler celui qui porte l'individu vers l'idée de la communauté[37].

Sans velléité d'approcher le terrain du théâtre contemporain, le compositeur souhaite toutefois investir l'espace scénique, voire au-delà, pour offrir au chœur une nouvelle sphère d'expression et de communication avec le public. Il exprime donc ainsi dans ses premières déclarations à propos de l'opéra-choral les deux axes principaux de ce qu'il imagine pour ce genre choral : d'une part la dramatisation et une mise en scène et en espace, et d'autre part la prégnance du chœur :

> La recherche que je mène depuis une vingtaine d'années, à partir de la poésie contemporaine, celle des grands auteurs d'aujourd'hui, dans toutes les langues, fait apparaître peu à peu la possibilité d'un territoire singulier pour le chant choral : avec la parole la plus exigeante, la plus difficile parfois, et l'idée qu'elle est toujours partageable, mais que ce partage implique d'abord un travail sur soi-même, pour s'ouvrir à l'étrangeté, l'altérité, la rudesse de cette parole, avant d'aborder le monde sonore dans lequel je la dépose[38].

---

[35] Machuel, Thierry, « Écrire le chœur », *Écrits sur le chant choral*, site officiel du compositeur, *opus* cit.

[36] Castadot, Élisabeth, « Plurivocité, polyphonie et choralité des dramaturgies contemporaines », *Acta fabula, opus* cit.

[37] Sarrazac, Jean-Pierre (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *Études théâtrales* 22/2001, Louvain-la-Neuve, 2002

[38] Machuel, Thierry, « Écrire le chœur », *Écrits sur le chant choral*, *opus* cit.

La nouvelle place du chœur est en quelque sorte systémique puisqu'elle interroge les artistes issus de différents univers. De la même manière que le chœur (re)prend de l'importance dans le théâtre contemporain, il va investir de plus en plus le genre opératique.

Sans chercher non plus à se placer en initiateur d'une nouvelle voie, d'un nouveau style ou d'une nouvelle esthétique, Thierry Machuel poursuit sa démarche de témoigner le plus authentiquement possible du monde par la double utilisation de la poésie et du chant choral. Il « fait donc le choix » de « ne pas rester dans le cadre »[39] de la musique chorale telle que nous pourrions l'imaginer, destinée à un chœur positionné frontalement face au public, délivrant des textes religieux ou poétiques, parfois sans que leur sens n'ait de réelle importance, et plaçant au premier plan une esthétique personnelle comme signature.
Afin de rester libre et surtout de garder son « enthousiasme de créateur »[40], il va au bout du processus d'écriture poétique pour le chœur. Ainsi, son œuvre propose plusieurs canons esthétiques édifiants et qui sont en phase avec l'intention éthique initiale. La création musicale utilise aussi la pédagogie pour mener à bien à la fois le langage esthétique et le projet éthique.

> Le plus souvent, ce que les auditeurs attendent de la musique, c'est au contraire une consolation, une vision sublime, un instant de bonheur ! L'art doit-il pour autant se tenir sans cesse en un lieu préservé, un havre de beauté, un luxurieux jardin ? N'est-ce pas plus urgent d'accompagner tout homme, de savoir traverser avec lui toute vie, d'embrasser en vérité toute humanité ? Il ne faut pas craindre qu'il y ait une étape d'aridité dans tout cheminement musical, comme nous devons aussi apprendre à écouter dans l'Autre ses silences, à rechercher en chaque chose ce qui nous interroge, la « Question sans réponse », pour reprendre le titre d'une œuvre de Charles Ives. Il ne s'agit pas pour autant d'un art de la souffrance et de la déréliction, mais d'un art qui se met volontairement à l'écoute des harmoniques humaines[41].

Thierry Machuel souhaite placer musique et poésie à égalité dans l'intérêt du public. Il regrette que bien souvent la musique suscite un intérêt supérieur à celui de la poésie et il marque sa volonté d'avoir une intention partagée, afin que chacun, chœur et public, soit acteur de

[39] Machuel, Thierry, « Contre l'oubli », texte de présentation dans Sallé, Julien, *Or, les murs*, *opus* cit.
[40] *Ibid*.
[41] Machuel, Thierry, « Opus », *Écrits sur le chant choral*, site officiel du compositeur, https://www.thierrymachuel.com, consulté le 20 juin 2017

l'œuvre. Pour cela, le compositeur s'attache à une transmission la plus fidèle possible, afin de délivrer l'intégralité et l'intégrité du message ou du témoignage. Le public ne doit pas seulement voir et entendre l'œuvre musicale, mais il doit également pouvoir s'imprégner totalement de la pensée du poète et du musicien. Ainsi, le concert, ce moment d'écoute *gratuite* et sensorielle dans lequel *a priori* seul compte le plaisir esthétique, devient dans l'intention du musicien un espace de partage total entre le poète, les protagonistes des textes, le compositeur, le chœur et le public.

> La qualité de l'émotion ressentie par les chanteurs et le public ne dépend pas du degré de virtuosité, mais de la justesse des engagements de chacun : de l'auteur des textes, du compositeur, du chef, de l'ensemble des choristes, et même du public d'une certaine manière, comme s'il s'agissait là d'une action dont l'enjeu dépasse de loin celui de la musique en elle-même[42].

La transmission s'opère également à travers la spatialisation du chœur, sa proximité avec le public et le choix des lieux de concert. Cette nouvelle appréhension de l'espace va permettre au chœur de s'exprimer à travers diverses dimensions. Celui-ci va se mouvoir dans la zone élargie du concert — il s'appropriera la scène ainsi que le lieu dans son intégralité — modifiant fréquemment son organisation interne et par voie de conséquence la réception acoustique et visuelle du public. De plus, grâce à ces nouvelles combinaisons, le chœur privilégiera son aspect communautaire, mettant en évidence les différences et oppositions entre ses individus, tout comme à l'inverse sa figure solidaire et de masse. Fort de ses expériences de composition passées, Thierry Machuel développe également l'idée que le chœur ne soit pas uniquement un ensemble vocal, mouvant dans ses propositions timbriques et fixe sur la scène, mais qu'il s'implique totalement dans l'œuvre, musicalement et physiquement en investissant l'espace total du concert. Témoigner, transmettre sont les maître-mots des relations qui s'instaurent avec les textes et leurs auteurs, avec le compositeur, mais également avec le public. Ces différents liens, selon Thierry Machuel, sont régis par le partage :

> Ce monde lui-même est voué au partage, en commençant par les voix et les gestes des chanteurs, avec la volonté d'élargir sans cesse la perception que nous avons de l'art choral : faire sortir le chœur des lieux habituels, églises ou salles des fêtes, refuser les postures, les tics,

[42] Machuel, Thierry, « Écrire le chœur », *Écrits sur le chant choral*, site officiel du compositeur, *opus* cit.

> lui réapprendre même à marcher pour entrer et sortir de scène, à se tenir face au public, à prendre la parole autant que le chant, à franchir les frontières... Car s'il est vrai que le dispositif choral commun peut amener à des comparaisons peu flatteuses avec certains systèmes politiques, où l'image prédominante serait celle de l'obéissance aveugle et de la disparition des individus dans une masse indifférenciée, rien n'empêche de penser les choses à l'opposé, en privilégiant la prise de responsabilité individuelle, en laissant une large part de liberté à chacune et chacun, comme dans les nuages sonores caractéristiques de l'écriture en « réservoirs », que j'utilise abondamment[43].

Ce sont donc toutes ces réflexions sur l'écriture pour chœur, sur la place de ce dernier dans l'espace du concert, sur l'espace scénique, sur les lieux propices au concert, sur le rôle des compositions et des compositeurs eux-mêmes dans la société, sur les choix littéraires et sur la fonction d'un texte, sur la place du public, qui vont être à l'origine du concept de l'opéra-choral, tel que le conçoit Thierry Machuel. Nous pourrons apprécier plus loin dans les analyses d'œuvre comment ce dernier concrétise son intention et ses propositions.

1.2 Implication de l'appellation « opéra-choral »

Si l'intention est claire quant à l'écriture chorale, elle n'explicite cependant pas l'emploi du mot « opéra » dans le terme « opéra-choral ». Ce dernier délimite, selon Thierry Machuel le double espace de l'opéra et de la musique chorale auxquels il associe également le genre de l'oratorio. Nous sommes donc en présence d'une composition qui devrait se nourrir de divers genres musicaux et théâtraux tout en oscillant entre eux. Peut-être, comme le souhaite le compositeur, le résultat génèrera-t-il une « forme particulière »[44], une œuvre hybride et donc totalement nouvelle. Dès lors, il conviendra de définir et décrire cette « forme » qui ne serait ni de l'opéra, ni de l'oratorio, ni de la musique chorale, mais une figure inédite et insoumise démontrant toutefois une filiation forte avec les trois genres. *A contrario*, l'opéra-choral pourra être constitué d'un savant dosage assumé entre les trois genres. Dans ce cas de figure, nous pourrons nous interroger sur la part respective de chacun des genres. Il conviendra également de quantifier la place à accorder à l'art opératique et son aspect théâtral, ainsi qu'à la

[43] *Ibid*.
[44] *Ibid*.

dramatisation du discours. Inversement, nous pourrons estimer si l'opéra-choral, comme l'oratorio, se suffit d'une dramatisation sans mise en scène. Si l'on se réfère à l'appellation d'opéra « choral », le chœur tient une place importante. Il est donc nécessaire de délimiter les contours de la musique chorale, et par conséquent de décrire son rôle dans l'opéra-choral.

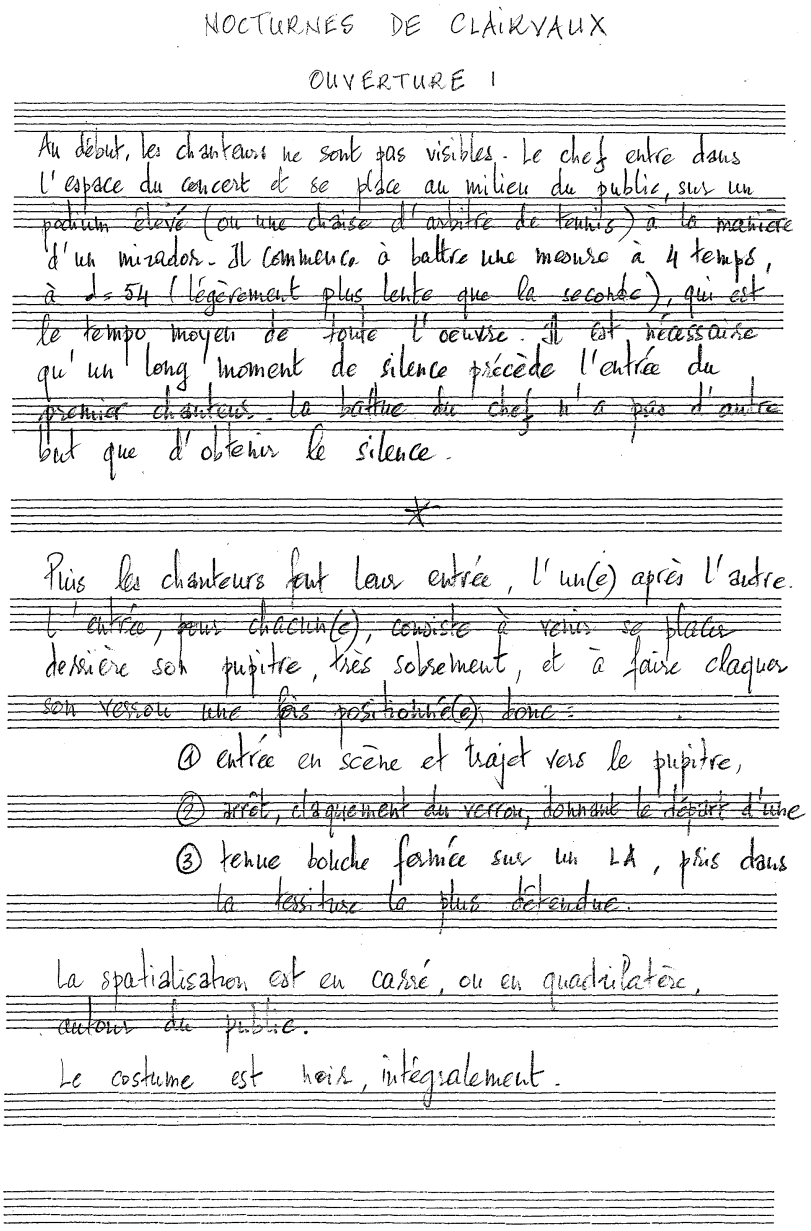
Partant de l'intention de créer un genre nouveau, mettant en avant la poésie et l'ensemble vocal, l'opéra-choral, peut-être un opéra avec un chœur, propose donc un genre particulier, certainement hybride, tel l'opéra du XXIe siècle décrit par Flore Estang :

> Ainsi que le monde en général, l'opéra évolue vers des formes hybrides utilisant les styles musicaux déjà existants pour créer du neuf, l'argument et le livret représentant toujours le fondement de l'inspiration musicale[45].

Au-delà des paradigmes de l'opéra et du chant choral, Thierry Machuel pose les grands piliers de l'opéra-choral : innovation, notions de communauté humaine et d'engagement.

[45] Estang, Flore, *L'Opéra français au XXIe siècle, imaginaire ou réalité ?,* 2014, https://www.musicologie.org/15/l_opera_francais_au_xxi_e_siecle.html, consulté le 20 mai 2022

2 Rupture et innovation



NOCTURNES DE CLAIRVAUX

OUVERTURE I

Au début, les chanteurs ne sont pas visibles. Le chef entre dans l'espace du concert et se place au milieu du public, sur un podium élevé (ou une chaise d'arbitre de tennis) à la manière d'un mirador. Il commence à battre une mesure à 4 temps, à ♩= 54 (légèrement plus lente que la seconde), qui est le tempo moyen de toute l'oeuvre. Il est nécessaire qu'un long moment de silence précède l'entrée du premier chanteur. La battue du chef n'a pas d'autre but que d'obtenir le silence.

*

Puis les chanteurs font leur entrée, l'un(e) après l'autre. L'entrée, pour chacun(e), consiste à venir se placer derrière son pupitre, très sobrement, et à faire claquer son verrou une fois positionné(e), donc :

① entrée en scène et trajet vers le pupitre,
② arrêt, claquement du verrou, donnant le départ d'une
③ tenue bouche fermée sur un LA, plus dans la tessiture la plus étendue.

La spatialisation est en carré, ou en quadrilatère, autour du public.

Le costume est noir, intégralement.

Figure 2 : Nocturnes de Clairvaux (2008), Thierry Machuel – Page de garde de la partition manuscrite[46]

[46] Toutes les partitions de Thierry Machuel, manuscrites ou éditées, ont été gracieusement mises à disposition par le compositeur qui nous autorise à les diffuser dans ce mémoire.

Il est assez évident que l'intention première, surtout telle que Thierry Machuel nous la livre, est de créer un objet nouveau dans lequel il projette à la fois son esthétique et son éthique. Mais paradoxalement, les termes choisis pour nommer cet objet font appel à des conventions historiques et sociétales solidement ancrées. « Opéra » implique certains codes artistiques et sociétaux, certains publics et certains lieux, quand « choral » appelle d'autres références musicales de genre et de style, d'autres publics et d'autres lieux.

Comme toutes les compositions musicales, l'opéra-choral répond certainement à la fois à une réflexion personnelle et intime de Thierry Machuel ainsi qu'à des critères extérieurs de conventions et d'attente des publics auxquels il s'adresse. C'est ce que le musicologue et sémioticien Eero Tarasti nomme le caractère subjectif de l'œuvre musicale, ce qui provient intrinsèquement du compositeur, le *Moi*[47], et inversement l'aspect codé de tout ce qui relève des canons musicaux ou des normes de composition et des attentes sociales, le *Soi*[48] :

> Les gestes peuvent révéler l'expression du *Moi*, mais aussi bien suivre un code social par lequel se manifeste le *Soi*.
>
> […] En conséquence il serait opportun de se demander si le *Moi* ne peut apparaître qu'à travers un *Soi*. Un compositeur doit-il forcément, afin d'être compris, se conformer à une forme ou un genre déjà reconnus par la communauté musicale ? Certaines formes ne trouvent-elles pas leur origine directement dans le *Moi*[49] ?

Au-delà de l'appellation que le compositeur donne à son œuvre, quelle part de lui-même lui confère-t-il ? Il conviendra de déterminer quelle est sa démarche artistique et de préciser s'il s'agit d'une démarche intime qui répond à un besoin, une conviction ou une envie, totalement personnels. L'opéra-choral serait donc une émanation d'une intention, d'une démarche artistique personnelle, d'un langage esthétique propre, entièrement assumés. Les compositions pourraient aussi être un compromis entre l'intention du compositeur et les attentes normées des auditeurs.

---

[47] Tarasti, Eero, *Sémiotique de la musique classique. Comment Mozart, Brahms et Wagner nous parlent*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 37-40

[48] *Ibid*.

[49] *Ibid*.

> […] La dynamique de l'histoire de la musique est animée en premier lieu par le mouvement de *Moi* en direction du *Soi* – ou plutôt par la rébellion constante du *Moi* contre le monde collectif et conventionnel du *Soi*[50].

L'appellation d'une œuvre répond donc, de manière générale, aux attendus conventionnels du genre.

> […] Quant au *Soi*, c'est d'abord la modalité du devoir qui se manifeste, en tant que formes normatives et de structures de communication ; styles, techniques et topiques musicaux. Si le compositeur donne à son œuvre le nom de « sonate », de « symphonie », de « fugue » ou autre, il s'engage à suivre un certain devoir du *Soi*[51].

Si nous revenons à la genèse de l'« opéra-choral », l'appellation nouvelle semble le fruit de l'expression profonde du *Moi* de l'artiste, toutefois redevable à l'héritage ancestral du *Soi*. Thierry Machuel souhaite donc, par le média de l'œuvre musicale, réveiller certaines bases esthétiques des deux genres – et surtout du chœur – et témoigner d'histoires vécues.

2.1 Une intention : réveiller un héritage figé, grâce aux potentialités du chœur

Nous l'avons dit, l'opéra-choral, tout en faisant référence aux deux genres de l'opéra et de la musique chorale, se caractérise par le besoin d'un renouveau des fonctions respectives des différents acteurs de l'œuvre. Ainsi, les textes et leurs auteurs vont-ils prendre une place inédite grâce au travail du compositeur qui les entend, les écoute, les transcrit musicalement et émotionnellement, avant de les mettre véritablement en musique, comme en témoigne Thierry Machuel :

> Les premières limites que je m'impose dans le lent travail d'élaboration musicale, c'est de partir de la voix parlée : je la prends « en dictée », avec son tempo, ses rythmes, ses hauteurs, ses accents, ses accidents aussi, et c'est avec ce matériau de base, à l'état brut, que commence véritablement la composition[52].

[50] *Ibid*.
[51] *Ibid*.
[52] Machuel, Thierry, « Contre l'oubli », texte de présentation dans Sallé, Julien, *Or, les murs*, *opus* cit.

À ce niveau de la composition, l'auteur devient en quelque sorte co-compositeur de l'œuvre. Cette attitude d'écoute et de respect de la parole de la part de Thierry Machuel fait évoluer le poète de simple messager à témoin. Ce sont les interprètes qui serviront de média, endossant à leur tour le double rôle du messager-témoin. Enfin, nous l'avons évoqué précédemment, le public va recevoir l'œuvre et son message, devenant ainsi « témoin du témoin » et peut-être messager à son tour.

Le chœur est au centre de tout le processus, puisqu'il va porter à la fois le texte et la musique, investir l'espace et s'adresser au public. Il matérialise donc physiquement et artistiquement le lien qui unit tous les protagonistes, depuis l'intention jusqu'à la réception.
Thierry Machuel souhaite cultiver les potentialités instrumentales du chœur. Ses caractéristiques intrinsèques de timbres, de densités, de groupe formé d'individualités, font de l'ensemble vocal un instrument modulable, et ce sont bien toutes ces possibilités « instrumentales » que Thierry Machuel souhaite exploiter. Toujours dans l'idée de porter au mieux le texte, le compositeur utilisera le meilleur vecteur dont il dispose dans cet instrument multiple, jouant sur le nombre et la densité de l'ensemble, sur les tessitures, sur les timbres et leur mélange, autant de possibilités que le chœur offre au musicien.

2.1.1 De nouvelles fonctions pour le chœur

Nous avons évoqué précédemment le retour, en musique et au théâtre, de l'emploi du chœur en tant que personnage essentiel de l'œuvre. Ainsi, dans l'opéra-choral le chœur représente une parole qu'il porte pour témoigner collectivement. En 2003, bien avant les prémices de l'opéra-choral, Thierry Machuel compose *Jiv*, *opus* 40 sur des textes du poète russe Ossip Mandelstam (1891-1938). Ce dernier retrace ses années passées au *Goulag*. Bien que les poèmes soient écrits à la première personne du singulier, le compositeur ne se soucie pas de donner la voix du poète à un soliste homme, mais il la distille d'un soliste à un autre, en fonction du texte et de son message. C'est ce qu'il nomme « l'incarnation ». La voix de l'auteur, un homme seul, est délivrée par toute la communauté de l'ensemble vocal :

> Plus qu'ailleurs, j'ai travaillé sur ce qu'on pourrait appeler « l'incarnation du texte », c'est à dire la manière de le faire passer d'une voix soliste à l'autre, d'une voix d'homme à une voix de femme (alors que c'est le poète seul qui parle à l'origine), d'un soliste au chœur entier, etc. Par

> exemple, j'ai conservé le « je » du poète au commencement dans son individualité (solo de baryton, « Un corps m'est échu… »), et l'ai rendu collectif à la fin de la première partie (« Que l'instant s'envole… »), comme si la conscience précoce de la fragilité de l'existence — à l'époque où il écrivit ce poème, Mandelstam avait dix-huit ans — n'appartenait d'abord qu'au seul narrateur, et se propageait ensuite à tout le groupe de manière prémonitoire[53].

Nous le voyons à travers cette déclaration, l'utilisation du ou des solistes n'est pas liée à un ou des personnages, mais à une situation, à un état, voire à une symbolique. Le cheminement du soliste jusqu'au chœur marque ici une sorte de plan en *travelling* arrière de la situation de l'individu qui s'étend à tous ses congénères. Nous pourrions interpréter cette écriture comme une succession de *soli*, remettant ainsi en question la choralité de la pièce. Mais, à notre sens, la partition est bien dédiée à un chœur, que le compositeur travaille en jouant sur les textures et les timbres. C'est bien le chœur, qui par sa diversité, donne le matériau de composition. Nous sortons du cadre traditionnel dans lequel le soliste représenterait un personnage et le chœur un collectif.

Comme dans un opéra ou un oratorio, le compositeur, par sa re-écriture du livret et par le traitement musical des textes, introduit des éléments caractéristiques du langage opératique, qu'il confie au chœur. Celui-ci, comme les pupitres et parfois les solistes, aborde différents rôles : tous sont tour à tour et indifféremment récitants, témoins ou acteurs de l'histoire, et tour à tour racontent, vivent, témoignent ou commentent l'action.

Dans une section des *Nocturnes de Clairvaux*[54] que le compositeur nomme lui-même « Ouverture II »[55], ce dernier installe le décor paysager, sonore et temporel de l'histoire[56] avec une voix de basse soliste :

> Peu à peu la nuit étend son voile de suie sur l'Abbaye. Les croassements glauques et lugubres ajoutent leur touche sinistre sur la soie assombrie[57].

[53] Machuel, Thierry, « Textes sur le chant choral », *Écrits sur le chant choral,* site du compositeur, opus cit.

[54] Certains audios de la thèse sont accessibles dans l'annexe 4

[55] L'« Ouverture II » vient à la suite de l'« Ouverture I » qui pose elle-même la mise en espace et en scène préalables au début de la partition musicale.

[56] Extrait audio à écouter, n°1 *Nocturnes de Clairvaux* minutage 0' à 1'53''

[57] Tous les textes encadrés sans légende sont issus des œuvres citées en exemple

Puis le trio des voix d'hommes continue la description en densifiant la dramaturgie par le nombre et l'intensité :

> Leur ultime tournoiement accompli, les corbeaux rejoignent l'arbre sur lequel chaque soir se regroupe la colonie.

Le même processus se reproduit avec les voix de femmes qui viennent dialoguer avec les hommes, accentuant encore la tension par l'usage du cluster et le crescendo :

> Une plainte monte dans la nef à mesure que la clé verrouille une après une les serrures, la saccade métallique signe la fermeture…

Le fait de placer ici cette partie du texte 1 démontre clairement l'intention de signifier un lieu, un temps et une atmosphère. Dès les premiers mots, le décor, qui n'existe pas matériellement – ou de façon très minime – est posé par le texte :

> *La nuit ;*
> *dans la nef de l'Abbaye et dans la prison ;*
> *on aperçoit un arbre ;*
> *bruits des croassements et des clés métalliques ;*
> *on entend une rumeur.*[58]

Les protagonistes successifs, basse solo, trio d'hommes, voix de femmes, endossent le rôle de récitant pour nous faire entrer dans l'atmosphère et dans le lieu de l'histoire. Nous verrons plus loin dans les analyses musicales, comment les procédés d'écriture viennent compléter ce décor virtuel (voir exemple musical n° 1).

4 solistes continuent et alternent, alto, soprano, ténor et basse sur l'ensemble du texte de ce paragraphe.

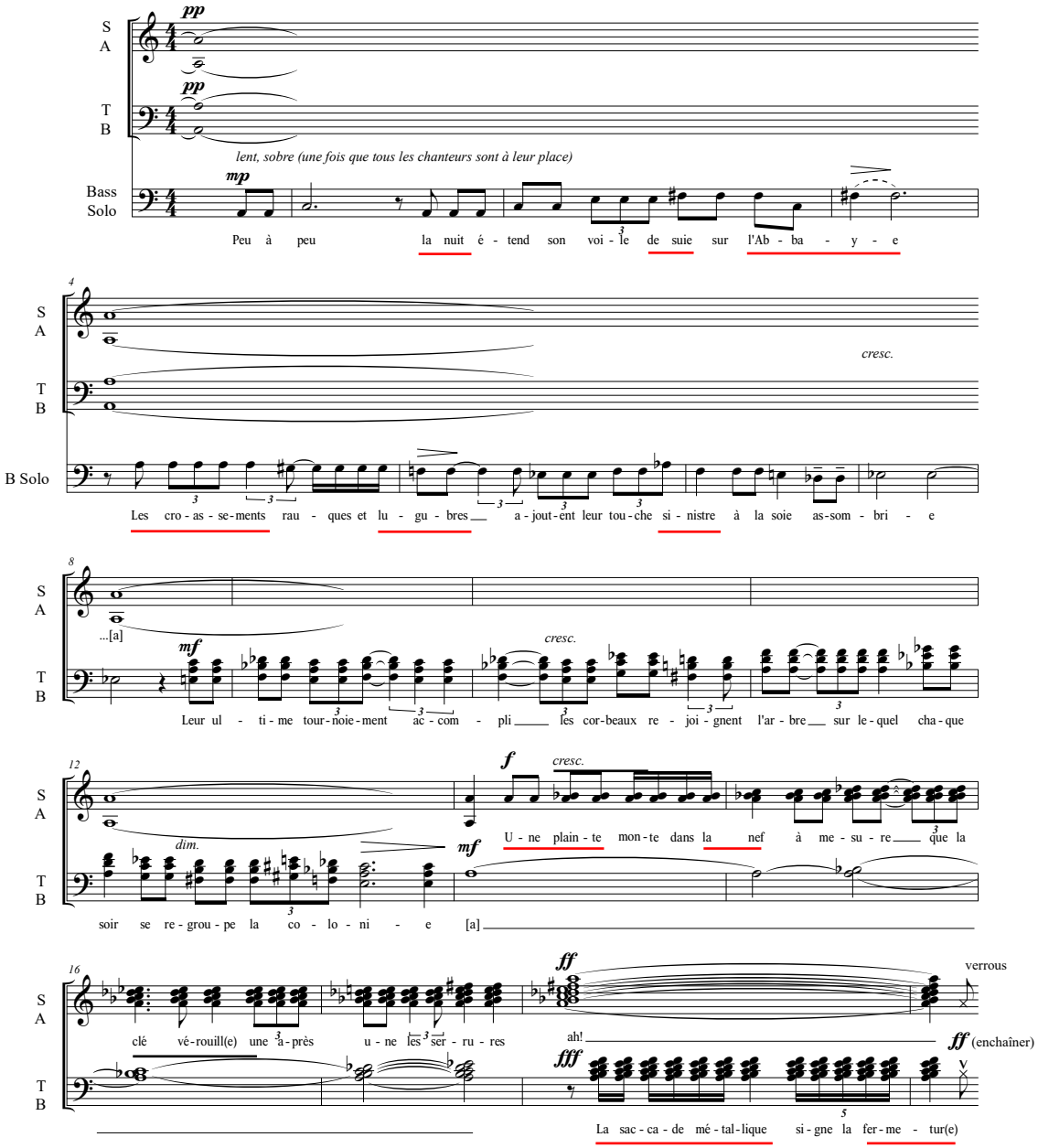
> **Alto** : Cette impression de dormir sans rêve ni réalité,
> **Soprano** : Ce sommeil sans éveil, ce coucher sans lever.
> **Ténor** : Avec un temps si long qu'il n'en possède plus la fonction.
> **Basse** : Le sentiment d'une sortie du calendrier.

Nous pouvons entendre ce passage de solistes comme une voix plurielle qui serait l'écho de plusieurs voix, de toutes les voix, ou bien comme plusieurs voix pour traduire une parole

[58] Notre résumé

unique. Les solistes s'emparent du texte qui devient plus intime et davantage centré sur l'humain. Alors que nous pourrions analyser ce moment comme un échange entre quatre solistes récitants, ces derniers sont à ce moment-là acteurs de la scène, ils racontent l'histoire, leur histoire commune, en la vivant eux-mêmes comme un acteur unique.

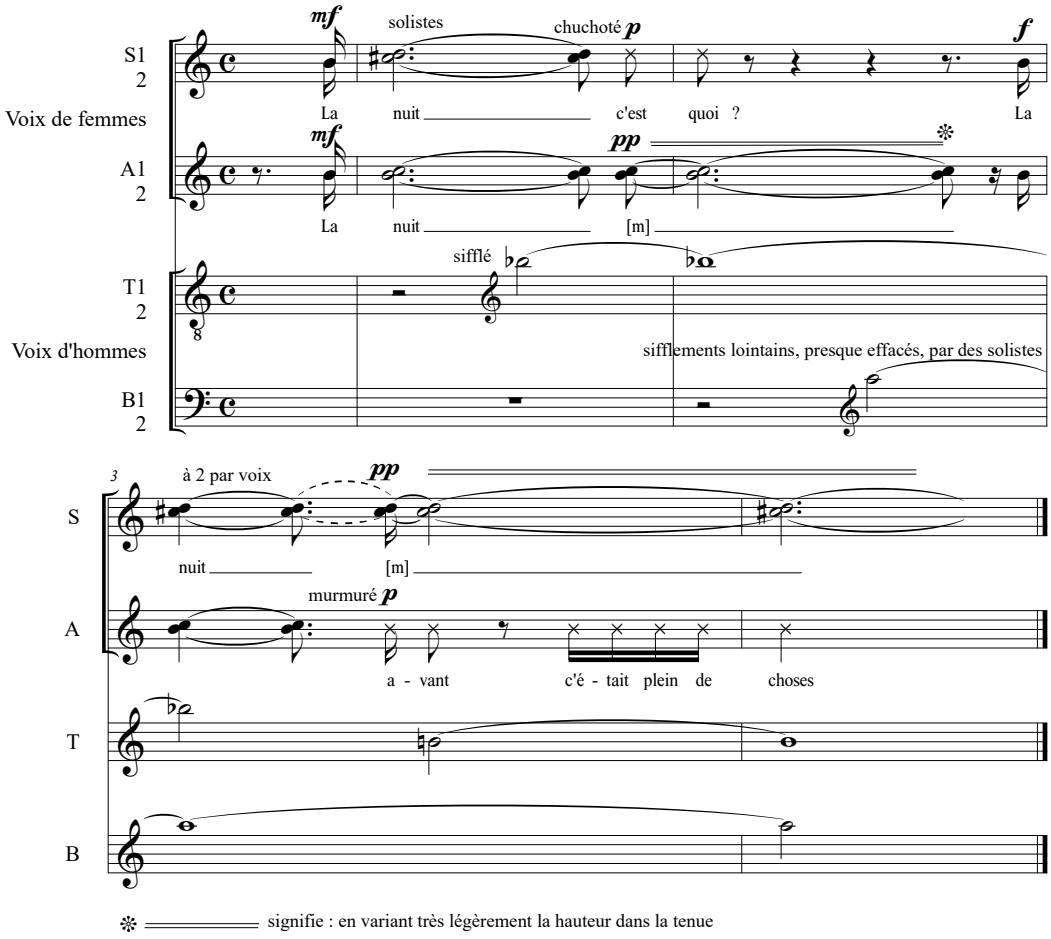
Ouverture II



©

Exemple 1 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel

Dans le texte 2, le mot éponyme « la nuit » revient sans cesse comme un *leitmotiv* chanté en *cluster*, une idée fixe, accolé au reste du texte parlé qui répond à la question « La nuit, c'est quoi ? » (voir exemple musical n° 2).



Exemple 2 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « La nuit »

La première section est traitée comme un dialogue entre les voix de femmes et d'hommes, et de ce fait comme un duo qui confronte passé et présent. L'utilisation des timbres féminins, malgré les *clusters* et les voix parlées, représente la lumière et la vie, alors que les voix d'hommes en *falsetto*[59], nous plongent dans des sons un peu étranges qu'il faut encore appréhender :

[59] *Falsetto* ou voix de fausset : registre de la voix humaine utilisant uniquement les résonances de tête, dans l'aigu, http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fausset/33038, consulté le 17 avril 2017

La nuit,
avant, c'était plein de choses.
La nuit,
c'était pas la nuit, c'était la journée.
La nuit, c'est la vie,
- *c'est la découverte d'un autre monde.*

La deuxième section est tout d'abord présentée avec le *tutti* des voix en homo-rythmie. Ici, le chœur est l'acteur principal qui s'exprime à travers le collectif, au nom d'un « je » :

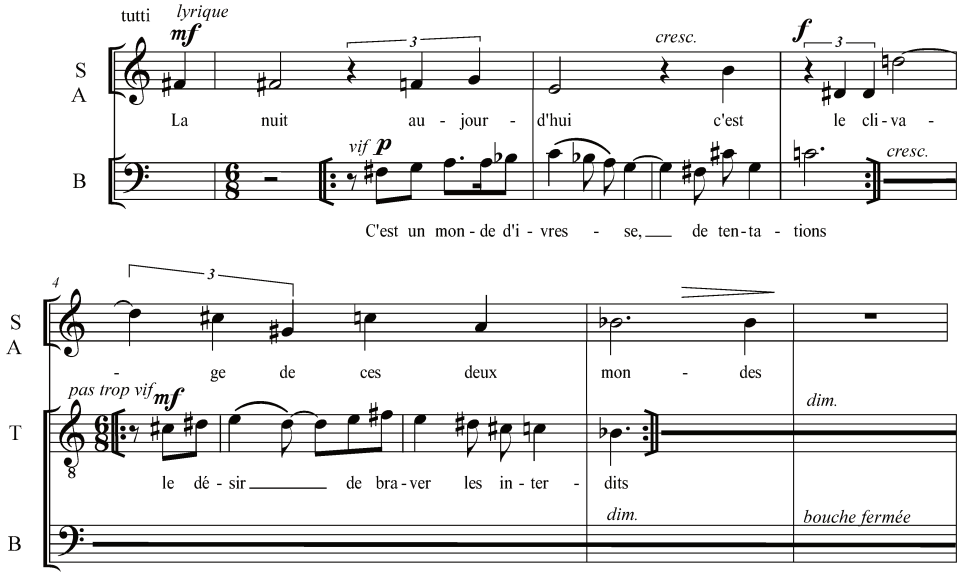
C'est comme une énigme, un mystère…
Une fougue qui t'aspire.

Puis, comme en un figuralisme du texte, les voix se divisent en deux traitements distincts. Les soprani et alti continuent la déclamation linéaire d'un texte (sur la série dodécaphonique), en résonnance avec le texte :

La nuit, aujourd'hui c'est le clivage de ces deux mondes.

Les basses et ténors continuent avec des textes répétés en réservoir (voir exemple musical n° 3) :

C'est un monde d'ivresse, de tentations, le désir de braver les interdits.



Exemple 3 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « La nuit »

Ainsi, plusieurs personnages prennent la parole, se faisant acteurs, témoins ou récitants. Le chœur, qu'il soit d'hommes, de femmes ou mixte, constitue l'acteur principal de la scène. Comme un personnage ou un soliste, il prend la parole au nom d'un « je » qui représente un « nous ». Ici, il est à la fois partie prenante de l'histoire, observateur de l'histoire, et représentation de l'histoire. Le compositeur fait coexister les fonctions de l'opéra avec celle de la musique chorale. Les solos, duos, commentaires ou récits sont pris en charge par le chœur ou par des groupes vocaux.

Ces trois exemples démontrent les nouvelles fonctions dévolues au chœur, nous l'avons dit, lesquelles sont inspirées de l'opéra. Ces fonctions sont accompagnées, illustrées ou transcendées par les mouvements, placements et déplacements du chœur, nous le verrons plus loin.

2.1.2 Le chœur en mouvement

Enfin, il existe une dimension qui jusqu'ici ne fut pas — ou très peu — exploitée dans la musique chorale, celle du potentiel de mouvement du chœur. La tradition voulant que le chœur soit placé en une masse immobile et frontale face au public, nous avons eu tendance à oublier que les chanteurs, debout et non contraints par une quelconque utilisation instrumentale, peuvent donc se mouvoir et se déplacer. Nous l'avons évoqué précédemment, Thierry Machuel souhaite « faire sortir le chœur des lieux habituels », « refuser les postures »,

« lui réapprendre même à marcher pour entrer et sortir de scène, à se tenir face au public, à prendre la parole autant que le chant, à franchir les frontières... »[60]. Les marqueurs musicaux de l'opéra et de la musique chorale ne sont pas les seuls éléments caractéristiques de l'opéra-choral. L'intention de mise en espace, voire de mise en scène, est très importante et représente certainement en grande partie ce qui *fait opéra*.

L'aspect scénique dans l'opéra-choral occupe une place ambivalente. En effet, nous avons bien compris qu'il ne s'agit plus tout à fait d'action théâtrale comme dans l'opéra. Toutefois, il existe une mise en espace créée par les mouvements du chœur, par ses diverses configurations et ses placements sur le *plateau* ou dans l'espace du concert. La dramatisation émane à la fois de la musique, des textes, de leur sens et de leur portée, ainsi que de la scénarisation du groupe vocal, des interactions entre les individus, des mouvements autour et parmi le public, des moyens de décor, de sonorisation et d'image insérés dans l'espace du concert.

Ce dispositif de l'ensemble vocal peut quelquefois dérouter. Il amène l'auditeur à devenir également spectateur d'une histoire et peut-être à la vivre lui-même d'une manière nouvelle.

> Plus qu'ils ne composent donc des personnages, ces dispositifs choraux maintiennent les locuteurs dans un pluriel sonore où se croisent les imaginaires. De fait, ils font « de la place » au lecteur (puis au spectateur) puisque, ne lui imposant pas d'histoire unique ni de silhouettes nettement définies, ils lui laissent la possibilité de se projeter dans sa propre histoire : une histoire en rencontre un autre ; une voix en (r)appelle une autre.[61]

La spatialisation du chœur va également créer un nouvel espace acoustique que le public va devoir appréhender. À cette nouvelle forme d'écoute s'ajoute une dimension visuelle. Dans les *Nocturnes de Clairvaux*, les chanteurs ne seront plus positionnés frontalement sur la scène, mais occupent celle-ci intégralement, dans différentes configurations, et vont jusqu'à investir l'espace du lieu de concert dans son entièreté. L'écoute, mais également la compréhension de l'œuvre s'en trouvent modifiées. Le dispositif peut questionner, surprendre ou déstabiliser les spectateurs/auditeurs. Toutefois, un phénomène d'interaction avec le public, recherchée par le compositeur, peut dès lors se mettre en place. La spatialisation, que le musicien préconise, engendre diverses sources acoustiques et visuelles qui bouleversent les habitudes et le

[60] Machuel, Thierry, « La Vocation du chœur », « Écrire le chœur », *Écrits sur le chant choral*, *opus* cit.

[61] Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 83

positionnement des publics, lesquels ne peuvent plus simplement recevoir *passivement* l'œuvre, mais se doivent d'y participer plus activement par leurs regards et leur écoute sans cesse modifiés et sollicités. Ces effets de communication émotionnelle entre les chanteurs et le public influent réciproquement sur l'interprétation et par voie de conséquence, en retour, sur la réception.

Les préconisations scéniques de Thierry Machuel témoignent de son intention de créer un espace de concert renouvelé, qui ne soit pas réduit à la seule scène et incluant ensemble les interprètes et le public. La démarche est donc différente des habitudes et soumet le binôme interprètes/public à de nouveaux échanges, à de nouvelles écoutes et ainsi à une certaine réciprocité dans la relation.

2.2 Déplacer un vécu humain sur une œuvre musicale

La question du témoignage est essentielle, nous l'avons déjà évoqué. Il s'agit de rendre compte de vies singulières et de faits peu souvent abordés dans le domaine musical. Plusieurs éléments constitutifs de l'opéra-choral entrent en ligne de compte pour cela : construire un scenario avec le texte, spatialiser le chœur, faire entrer le public au cœur de l'œuvre.

2.2.1 Des choix littéraires engagés

Les choix littéraires du compositeur représentent donc la première action dans le processus de composition chorale. Nous verrons dans le chapitre 4.2, à propos de la question du témoignage, comment Thierry Machuel a favorisé la poésie contemporaine écrite dans diverses langues et, à travers cette dernière, les récits de témoignage.

> La question du texte, elle, est arrivée plus tard. Ce fut d'abord un manque, un malaise inconscient de devoir parfois chanter des paroles sans intérêt. Puis, par ce manque, une curiosité, une soif même, de trouver des œuvres dont les textes me parlent bien en-deçà du chant[62].

Le catalogue des œuvres vocales toutes catégories confondues (pour solistes, pour chœur, avec accompagnement, *a capella*), et donc des compositions portant un texte, démontre que

[62] *Ibid*.

sur 81 pièces vocales, 16 seulement sont écrites à partir de textes liturgiques, et ce avant 2006[63] (voir tableau des œuvres vocales en annexe 2). Nous constatons donc un *quasi*-abandon de l'inspiration religieuse au profit de récits poétiques et sociétaux. Ces textes parcourent diverses origines géographiques et langues telles que le breton, le français, l'anglais (américain), le russe, le danois, l'espagnol, l'italien, le portugais, le roumain, le japonais, le finnois, l'estonien, le basque, l'arabe, l'allemand, et divers idiomes régionaux français. Thierry Machuel est attiré en premier lieu par la poésie qui émane à la fois des textes et des sonorités des langues, en résonance avec son homologue contemporain le compositeur libanais Zad Moultaka (1967) qui pour sa part parle à ce propos d'une « alchimie » :

> C'est justement une véritable alchimie de sens, la charge poétique contenue dans le texte et sa capacité à créer en moi des images sonores et des mouvements mentaux et émotionnels. […] La langue est un pigment qui colorie l'œuvre musicale[64].

Le critique musical Gérard Condé, à propos des œuvres de Thierry Machuel, évoque ces textes de témoignage, comme « une élévation de la vue, de la pensée, au-dessus du point particulier de leur propre vie, une dimension métaphysique, comme un dialogue avec l'Invisible, où l'on en resterait toujours aux questions, laissant le lecteur au seuil de lui-même »[65].

Tous ces choix poétiques abordent des thématiques liées à l'Homme, son environnement, sa liberté, ses souffrances physiques et morales, la société qui l'entoure, ses doutes et ses questionnements :

- la détention (11 partitions),
- la nature (12 partitions),
- l'Autre (7 partitions),
- la nuit (4 partitions),
- la mort (4 partitions),
- l'exil,
- la guerre,
- la société de consommation,

[63] À noter que sur les 4 pièces liturgiques écrites depuis 2006, 2 sont cataloguées comme les n° 2 et 3 de l'*opus* 11, vraisemblablement écrits au début des années 1990 et terminés en 2006 (voir le tableau en annexe 2).

[64] Peillon, Catherine, « Résonances poétiques chez un compositeur d'origine libanaise qui évolue dans l'univers de la musique contemporaine, Entretien avec Zad Moultaka », *La pensée de midi,* Actes Sud, 2009/2 n° 28, pp. 126-131, https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-2-page-126.htm, consulté le 22 mars 2020

[65] Condé, Gérard, « Au chœur du texte – A propos du CD *Psalm* – Thierry Machuel », *Diapason,* mars 2010, https://www.thierrymachuel.com/publications/diapason-mars-2010/1051/, consulté le 12 avril 2019

- les questions philosophiques,
- l'amour,
- la poésie.

Thierry Machuel exprime clairement son besoin de trouver du sens aux textes qu'il travaille, afin que l'œuvre musicale soit à son tour porteuse de sens. Benoît Aubigny décrit cette relation qui s'établit entre le texte et le compositeur ainsi que la musique qui émane de cette rencontre :

> Les mots mis à flot par le pouvoir du son dérivent de l'étale liquide vers un univers poétique auquel le compositeur est d'emblée confronté. Au-delà des diverses stratégies choisies (chanter le texte, le dire sur un fond musical, ou le faire disparaître pour n'utiliser que des phonèmes), le créateur est inévitablement interrogé par un espace littéraire[66].

Outre les partitions évoquées précédemment (*Jiv*, *Nocturnes de Clairvaux* et *Paroles contre l'oubli*), toutes écrites sur des textes de détenus, plusieurs autres *opus* sont consacrés à l'univers carcéral :

Titre	**Opus**	**Année**	**Auteurs**
Dialogues de l'ombre	*Opus* 63	2010	Textes de détenus, d'une gardienne et d'une assistante sociale de la prison de Clairvaux
Histoires de verrous	*Opus* 64	2011	Textes de Jean-Pierre Siméon
Les Parloirs	*Opus* 65	2011	Textes de détenus de Clairvaux
Les Lessiveuses	*Opus* 67	2013	Textes de mères et de femmes de détenus, sur un livret de Yamina Zoutat
Trilogie de la détention	*Opus* 85	2017 et 2020	Textes de détenus, de leur entourage et de victimes ainsi que ceux de Yamina Zoutat, Michel Azama et David Dumontier.

Figure 3 : Opus de Thierry Machuel consacrés à l'univers carcéral

D'autres thèmes de société constituent la majorité des textes mis en musique par Thierry Machuel.

[66] Aubigny, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, Éditions Champion, Paris, 1998, p. 367

Titre	Opus	Année	Auteur.e.s	Sujet
Un étranger, avec sous le bras, un livre de petit format	*Opus* 27	2003	Edmond Jabès	La confrontation à l'Autre et à soi-même
Visages de la terre	*Opus* 36	2005	Hélène et René-Guy Cadou	La question de la mort
Élégies romanes	*Opus* 28	2006	Divers : portugais, roumain, espagnol, italien et français	La question de la mort
Cri du cœur	*Opus* 44 n°2	2007	Les Frères Jacques	La société de consommation
Le panoptique de Jérémy Bentham.	*Opus* 50	2009	Divers : français, estonien, finnois et anglais	La dérive sécuritaire
Les droits et devoirs du citoyen	*Opus* 54	2010	Textes du compositeur	La question des droits de l'homme
Amal Waqti	*Opus* 61	2010	Mahmoud Darwich	Le conflit israëlo-palestinien
Humanitudes	*Opus* 66	2011	Maram Al Masri, Tanella Boni, Gérald Bloncourt, Édouard J. Maunick	La fragilité de l'espèce humaine en exil
Le Duplicateur	*Opus* 69	2014	Benoît Richter	La privatisation du vivant par les multinationales
L'Europe de mes rêves	*Opus* 76	2017	Textes écrits par des collégiens normands	L'Europe
Pour nous, toujours un paysage brûle	*Opus* 82	2018	Paul Celan et Tôge Sankichi	La bombe atomique
Pop Nox	*Opus* 88	2020	Henri-David Thoreau	Notre rapport à la nature
Ils cassent le monde	*Opus* 91	2020	Boris Vian	La montée à l'échafaud
L'Éternité	*Opus* 90	2021	Catherine Pozzi et Thierry Machuel	La pandémie et la fragilité de la vie humaine.

Figure 4 : Textes et thématiques mis en musique par Thierry Machuel

Ce relevé non exhaustif d'œuvres écrites pour la voix soliste ou chorale démontre la richesse des thématiques sociétales travaillées, ainsi que la variété de leurs horizons géographiques et linguistiques. Il révèle également la double attention du compositeur envers la poésie sonore de chacun des textes ainsi qu'envers le sujet abordé et le message à transmettre.

À cet égard, les poèmes d'Ossip Mandelstam, de Paul Celan, de Langston Hughes, de Sophia de Mello Breyner ou Antje Krog peuvent être considérés comme des témoignages précieux sur un fragment douloureux de l'histoire de l'humanité, des *goulags* à l'*apartheid*, des ghettos de Harlem à la résistance à toute dictature[67].

2.2.2 Du texte au livret

À l'inverse du livret d'opéra ou des textes liturgiques, le récit dans l'opéra-choral n'est pas obligatoirement évolutif, bien que l'ensemble des textes se rassemblent autour d'une même thématique. Le compositeur lui-même effectue le collectage, la lecture, puis l'organisation des textes qui vont constituer son matériau. L'opéra-choral relate un événement, témoigne d'une situation historique, humaine ou sociétale, sans toujours raconter une histoire linéaire ou chronologique. Cette organisation plus libre se rapproche davantage de celle d'un recueil de pièces pour chœur écrites à partir de poèmes.

Dans les *Nocturnes de Clairvaux,* la narration passe par les textes eux-mêmes ainsi que par leur organisation, l'ordre dans lequel ceux-ci sont placés, les éventuelles coupes effectuées, les retours parfois de certaines parties qui deviennent en même temps une sorte de lien, voire de refrain. Thierry Machuel a sélectionné plusieurs textes de détenus auxquels il a ajouté d'autres écrits réalisés par des moines de l'abbaye de Cîteaux[68], eux-mêmes confrontés à la nuit et à l'enfermement.

> Solitude… Nuit… Silence… Amour… Oubli… Tels sont les termes qui habitent les textes écrits par les détenus de la Maison Centrale de Clairvaux, mots intenses et chargés de sens qui surgissent aussi dans les poèmes écrits par les moines de Cîteaux, et c'est une forte leçon que donnent ces hommes, qui livrent ainsi un peu de leur humanité profonde ; ils expriment par quelques mots simples, les sentiments et les peines de ce qui les rassemble : le face à face avec les murs, la rigueur extrême de leur enfermement ; captivité subie pour les uns, choisie et discipline de vie pour les autres, certes, mais presque aussi difficile à vivre au quotidien[69].

[67] Machuel, Thierry, « La Vocation du chœur », *Écrits sur le chant choral*, site officiel du compositeur, *opus* cit.
[68] L'abbaye de Cîteaux est l'abbaye mère de celle de Clairvaux située à 150 km. Cette dernière, à l'origine abritait également des moines, qui sont enterrés sur le lieu même.
[69] Nectoux, Jean-Michel, « Nocturnes de Clairvaux », dans Sallé, Julien*, Or, les murs*, DVD, Film documentaire sur les ateliers d'écriture menés par Thierry Machuel avec des détenus de la maison centrale de Clairvaux, Paris, AEON, 2010

L'ensemble des textes des *Nocturnes de Clairvaux* est divisé en trois parties : la première est entièrement dédiée à cinq poèmes de prisonniers, la deuxième réunit cinq écrits de moines, et la troisième crée, à travers leurs textes respectifs, un dialogue entre un détenu et un moine (voir les textes en annexe 3). Chacun des trois recueils a une cohérence thématique qui trouve un écho dans les deux autres, générant ainsi l'unité de l'ensemble des trois volets. La Maison Centrale de Clairvaux occupe l'ancienne Abbaye et est chargée d'une histoire riche[70]. Enfermés volontaires ou par décision de justice, tous les occupants des lieux vivent l'incarcération, la solitude et la confrontation avec eux-mêmes. La Centrale vit donc avec l'histoire de ce lieu et les fantômes des religieux qui depuis des siècles y ont vécu et pour la plupart y sont enterrés.

> Avant même la rencontre avec les moines de Cîteaux, je dirais qu'ils étaient présents dans nos conversations à Clairvaux, et l'échange épistolaire entre Pierrot et Frère Luc en est la marque la plus émouvante[71].

Lors des séances de travail avec les détenus-auteurs, le compositeur s'entretient avec chacun d'eux sur le sens de son texte, ce qu'il a voulu dire ou décrire, le sentiment qui l'habite au moment où il écrit. Il s'agit déjà d'un véritable travail de collaboration, indispensable pour que la pensée musicale puisse émerger par la suite. Julien Sallé, concepteur du CD *Or, les murs*, en témoigne :

> Nous avons travaillé en étroite collaboration avec Thierry, nous réfléchissions ensemble aux textes et aux questions à poser aux détenus. Nous formions une équipe avec les détenus et dans cette petite pièce de la centrale où avaient lieu les ateliers chacun devenait un peu l'auteur d'une œuvre collective[72].

Thierry Machuel est toujours attentif à rester fidèle à l'auteur, à son texte, à ses émotions et à ses sentiments. C'est pour lui la condition incontournable pour que la musicalisation puisse s'installer peu à peu dans une première ébauche de la partition mélodico-rythmique établie selon la prosodie de la lecture.

---

[70] La Maison Centrale a été fermée le 1er janvier 2023

[71] Machuel, Thierry, « Textes sur le chant choral », *Écrits sur le chant choral, opus* cit.

[72] Sallé, Julien, « Filmer la parole » (propos recueillis par l'ORCCA), *Or, les murs*, *opus* cit.

Travail du texte et écriture du livret des *Nocturnes de Clairvaux* (partie 1)

Le travail sur l'ensemble des textes réunis va au-delà d'un simple recueil d'écrits et tend, par son organisation (ou sa réorganisation) et sa narration, vers un objet que nous pouvons nommer ici « livret », faisant ainsi converger cette œuvre chorale et son nouvel aspect opératique, avec la mise en espace et en scène ainsi que les différentes fonctions du chœur.

La première partie des *Nocturnes de Clairvaux* réunit cinq textes de cinq auteurs-détenus différents (voir les textes en annexe 3).

Texte 1 – *Un cri dans le silence* – Régis S.
Texte 2 - *La nuit, c'est quoi ?* – Éric
Texte 3 - *Hier ne compte pas* – Dumè A.
Texte 4 – *Nocturne* – Ilich R.S.
Texte 5 – *Voici tomber le soir* – Franck P.

Figure 5 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – Textes et auteurs

L'organisation choisie par le compositeur donne le sentiment qu'une voix unique, sorte de porte-parole, explore toutes les facettes de la vie nocturne en prison. Le minutieux travail préalable d'écoute et de compréhension individualisé, favorise paradoxalement cette parole commune. Les textes sont réorganisés de telle manière qu'une progression chronologique et un récit cohérent en émergent, construisant ainsi un cheminement dramatique. L'écriture personnelle et solitaire de chacun des cinq auteurs devient, par cette réorganisation, une œuvre collective. Thierry Machuel explique ainsi son intention et sa réalisation :

> Par un minutieux montage des textes, j'ai tenté d'établir un cheminement dramatique, un parcours traversant toutes sortes d'écritures chorales, parfois plus bruitistes que musicales, avec des verrous et une plaque de tôle fabriqués par les services techniques de la prison[73].

Dans l'élaboration de la partition, les textes s'enchaînent, se mélangent, sont coupés, se répètent. Le texte 1 est partagé en plusieurs sections qui s'intercalent tout au long de cette première partie. Le texte 3 est amputé d'une partie centrale. Le texte 4 ne respecte pas tout à fait l'ordre originel des strophes. Le texte 5, est structuré comme un rondo, dont le refrain apporte un apaisement après la tension dramatique de l'*opus*.

Le « livret » écrit à plusieurs nous dévoile ce que nous pouvons identifier à un monologue intérieur. Il nous conte la vie, les états d'âme et les pensées d'un détenu type qui délivre sa

[73] Machuel, Thierry, « Textes sur le chant choral », *Écrits sur le chant choral, opus* cit.

propre voix, mais également celle du détenu auteur et plus largement celle de toutes les personnes incarcérées (voir figure 6).

La voix qui parle tout au long de ces cinq pièces effectue d'incessants aller-retours entre le passé et le présent, marqueurs de l'enfermement d'une part, et le futur possible, signe de liberté et de vie, d'autre part. Nous visitons différents états d'âme des auteurs respectifs mais qui peuvent également toucher leurs codétenus et de ce fait, être entendus comme une voix collective et communautaire. Les différentes pièces peuvent donc s'entendre comme les témoignages de chacun des auteurs, tout comme le récit d'un témoin qui parle au nom de toute une communauté. Le spectateur assiste à un huis-clos dans lequel des individus monologuent ou dialoguent, s'interpellent ou pensent.

Le texte exprime l'appréhension du temps par le détenu, un temps si long et qui donne comme « une impression de dormir »[74]*. C'est un cri de souffrance, intériorisé. Le silence pesant, le besoin de parler et de « rompre le silence »*[75] *font basculer vers la folie. La nuit n'est pas propice à retrouver la lumière ou l'espoir (Texte 1 - La nuit, le noir, les sons, le silence). Alors que dans la vie d'avant, la nuit c'était justement la vie, l'ivresse et tous les possibles (Texte 2 - La nuit avant). Mais la vie antérieure c'est également un passé tourmenté qui a conduit l'auteur en prison. Celui-ci tente de laisser ce passé derrière lui, car la vie c'est aussi le présent, et elle peut être également et surtout l'espoir d'un futur plein d'amour et de lumière (Texte 3 - Hier ne compte pas, hier ne compte plus). La vie nocturne est également propice à l'écriture, à se retrouver seul avec soi-même pour penser à la fois aux souvenirs intimes et heureux de nuits d'amour ou d'autres, plus douloureux, de nuits violentes (Texte 4 – Noctambule).*

Malgré la lueur d'espoir, la tentation de disparaître et de s'effacer est grande (Texte 5 - Voici tomber le soir).

Figure 6 : Nocturnes de Clairvaux – Résumé du livret[76]

Les pièces musicales et littéraires sont complètement indépendantes les unes des autres bien que le chœur les enchaîne, quelquefois grâce à des effets de tuilages sur des notes tenues. L'intention de Thierry Machuel est très clairement annoncée, il souhaite composer une œuvre « suffisamment pédagogique pour garder l'attention des auditeurs durant une vingtaine de minutes et les mettre progressivement en empathie avec les détenus »[77]. Il installe donc une

[74] Issu du texte de Régis S.

[75] Issu du texte de Régis S.

[76] Notre résumé

[77] Machuel, Thierry, « Textes sur le chant choral », *Écrits sur le chant choral*, *opus* cit.

progression narrative et dramatique qui émane également de la compréhension du texte et de cette relation au public qu'elle suscite (voir figure 7).

Texte 1 a – Tuilage – **Texte 1 b**
Texte 2 a et 2 b
Texte 1 c et 1 d – *Texte en latin* – **Texte 1 e** + *Texte en latin* – **Texte 1 f**
Texte 3 a - Texte 3 a + 3 b - Texte 3 a + 3 b + 3 c - Texte 3 a + 3 b + 3 c + 3 d
Texte 1 g
Texte 4 a – 4 b' – 4 b – 4 c – 4 b'' – 4 c'
Texte 1 g – *Texte en latin*
Texte 5-Refrain – 5 a – 5 b – 5 c – Refrain – 5 d – 5 e (= Refrain) – 5 f – 5 g

Figure 7 : *Structure des textes de Nocturnes de Clairvaux – Partie 1*

Le musicien opère une reconstruction des textes respectifs ainsi que du cycle entier, par des coupures et des répétitions. Ainsi, par exemple, le **texte 1** se décline en plusieurs sections réparties entre les autres poèmes, créant ainsi un lien entre toutes les pièces du livret. Ce texte 1, apparemment déstructuré, fait toutefois office de fil rouge grâce aux différentes idées qu'il instille tout au long du recueil. Les phrases égrenées participent au scenario général et sont choisies pour leur sens au moment où elles sont utilisées. Dans le même temps, elles unifient l'ensemble par le sens global que leur tout donne à la narration. De même, le *texte latin* déclamé à deux reprises au début, revient une troisième fois avant la pièce finale, confirmant ainsi son rôle unificateur. Par l'organisation des différents textes et par la restructuration générale, le compositeur parvient à construire un livret, à raconter ce qui ressemble à une seule et même histoire. Il apparente ainsi son œuvre à un opéra. L'histoire et la narration sont cohérentes, elles nous font traverser un espace-temps qui n'est pas clairement établi mais que l'auditeur peut rapporter à la nuit, à une nuit ou à toutes les nuits passées dans la prison.

Dans ce récit, les personnages ne sont pas clairement nommés. Toutefois, grâce aux diverses utilisations du chœur, de ses pupitres, de ses divisions ou de ses individualités, des rôles et des fonctions émergent, créant ainsi, comme dans un opéra, plusieurs niveaux de narration.

2.2.3 Le chœur, un groupe qui porte un texte

En tant qu'instrument de la parole, le chœur a donc pour fonction de porter le texte et de transmettre un témoignage. C'est dans cette optique que Thierry Machuel compose pour les voix – solistes ou en chœur. Dans le travail d'écriture musicale, nous l'avons précédemment

évoqué, tout est mis en place pour favoriser la transmission du sens du texte et son intelligibilité. Le chœur va donc être traité à la fois comme ensemble musical et comme vecteur littéraire. La démarche d'appréhension des poèmes, dans ce qu'elle comporte de recherche d'authenticité et de justesse laisse penser que le chœur s'adaptera au texte pour transmettre celui-ci au mieux de ce que la partition lui permet. Mais nous ne devons pas occulter le fait que le compositeur, dès les premières écoutes des poèmes et dès les prémices de l'écriture porte déjà en lui l'idée de l'ensemble. Dans ce cas, le texte lui-même va guider les pas du compositeur et par conséquent ceux du chœur par le biais de la partition. L'étape de la reconstruction du ou des textes – parfois sous la forme d'un livret – représente déjà une sorte de *formatage* du récit vers un ensemble vocal donné. Nous pensons en particulier à la troisième pièce des *Nocturnes de Clairvaux* (partie 1), « Hier ne compte pas », dans laquelle le texte écrit linéairement en quatre phrases est ensuite remodelé, non en homophonie, mais en strates qui se superposent et cohabitent, c'est-à-dire en une structure totalement musicale, polyphonique et adaptée à l'écriture chorale (voir les analyses dans la partie II).

Soprano Solo : *La vie, maintenant que la page est tournée.*
Soprani : *……. doux, si profond. Cette force que tu m'envoies et qui me donne la joie de vivre, qui me donne ……..de vivre*
Basses : **.....***vie se conjugue comme un verbe, se conjugue au passé, au présent, au futur.*
Alti/Ténors : **...***hier ne compte plus, hier ne compte pas, hier ne compte plus, Hier ne compte pas, hier ne compte plus, Hier ne compte pas, hier ne compte plus.*

Figure 8 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel - « Hier ne compte pas », textes des 7 dernières mesures

Dans cet exemple, le poème est écrit phrase après phrase, pensée après pensée. Mais lors des rencontres en atelier d'écriture, le compositeur a certainement dû ressentir chez l'auteur la confusion et le mélange de tous ses états d'âme différents, les constats, les regrets, les projections vers le futur avortées, l'espoir, l'amour, etc. La construction musicale traduit naturellement cet état par une polyphonie dont chaque strate représente une facette de l'homme incarcéré, un de ses états d'âme, une de ses pensées[78]. Ici, la relation du chœur avec le texte se fait en réciprocité : le chœur porte le poème, lequel dicte lui-même la configuration de l'ensemble vocal ainsi que le rôle dévolu à chacun des pupitres. L'effet, à la fois visuel et

[78] Extrait audio à écouter, n° 1 *Nocturnes de Clairvaux*, minutage à 7'49''

acoustique – à ce moment le chœur est spatialisé autour du public et marche – ajouté au mélange des phrases et à l'augmentation de la densité sonore, concourt à l'expression du texte. Le compositeur a donc pris en compte tous ces éléments, auteur, texte, chœur, espace, public, en les mettant en relation les uns avec les autres.

Si chez Thierry Machuel, écrire pour ensemble vocal fait partie intégrante de son identité de compositeur, faisant ainsi du chœur un groupe désigné pour véhiculer le texte, nous ne devons pas ignorer que le poème à son tour va guider les choix esthétiques de timbres, de densités, de répartitions, voire d'espace du chœur. Le critique Gérard Condé témoigne de cette relation entre le texte et le chœur, dans le travail de Thierry Machuel :

> Ces choix lui imposent une double responsabilité : conserver l'intelligibilité du texte sans en déflorer la part de mystère et donner à l'ensemble vocal une corporéité assez organique pour qu'il puisse porter le message[79].

Le procédé précédent est en quelque sorte réitéré dans la dixième pièce des *Paroles contre l'oubli*. Celle-ci est écrite en basque par le détenu Augustin F.A. qui revendique son droit à la mémoire : « Je n'ai pas oublié mon identité […]. Si j'oubliais cela je ne serais plus moi. » (voir le texte intégral en annexe 3). Thierry Machuel confie le poème aux voix de mezzo-soprani et barytons tandis que les autres pupitres prennent en charge la portée sémantique du message par d'autres procédés esthétiques.

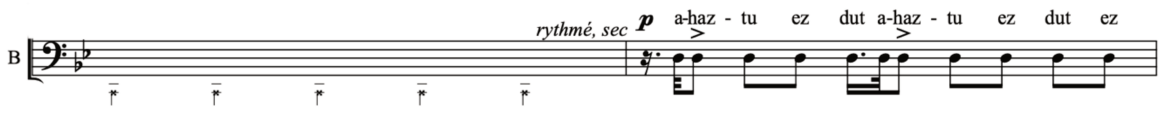
Alti/Ténors :	**Unisson/dissonance** (2nde) = détente/tension ; comme une respiration
Soprani :	**Moïto**, comme un cri : croches répétées avec appoggiature
Basses :	Martellements de **pieds**
Mezzo-soprani/Barytons :	**Texte**
Basses :	**Ostinato** sur l'incipit « Je n'ai pas oublié »

Figure 9 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel - n° X - Fonctions de chaque pupitre

Étant donnée la puissance du texte basque, nous aurions pu imaginer une convergence des voix vers le texte déclamé — soit en homophonie, soit en contrepoint — créant ainsi une sorte d'hymne à la mémoire, une revendication ou un manifeste collectif puissants. Ce n'est pas le chemin esthétique choisi par le compositeur qui utilise différentes potentialités vocales et

[79] Condé, Gérard, « Au chœur du texte – A propos du CD *Psalm* – Thierry Machuel », *Diapason, opus* cit.

symboliques du chœur pour traduire à la fois les mots écrits et les pensées muettes intimes, les états d'âme, tous les non-dits. Deux pupitres chantent le texte intégral, les mezzo-soprani et les barytons, créant ainsi déjà une sorte d'universalité de la parole. Les autres pupitres portent différentes pensées inclues dans le texte, telles les basses qui scandent l'*ostinato* sur l'*incipit* « je n'ai pas oublié ». L'auteur du poème manifeste clairement ici son engagement à la cause qu'il a défendue, et le compositeur, par le traitement musical en *ostinato* de notes répétées *quasi parlando*, le transforme en une sorte de *slogan* revendicateur[80] (voir exemple musical n° 4).



Exemple 4 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° X, ostinato de basses

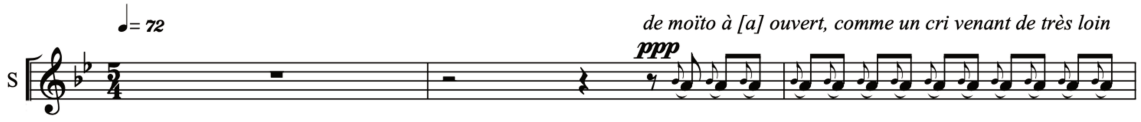
Les alti et ténors nous plongent dans l'oppression de l'univers carcéral *via* leur triple *respiration* : l'*inspiration* est réalisée sur 2 temps en blanches, sur une consonance *mf* et *crescendo* ; elle alterne avec l'*expiration* sur 3 temps en blanches pointées, sur une dissonance (secondes) *decrescendo*. Cette alternance de tension et de détente ne porte pas de texte, mais représente le sens global de celui-ci à plusieurs niveaux : le détenu oscille sans cesse entre deux états contradictoires : mort/vie ; espoir/désespoir ; oublier/ne pas oublier ; ennemis/amis ; prison/liberté.



Exemple 5 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° X, alti/ténors

Enfin, les soprani émettent grâce au *moïto* des sortes de cris étouffés – les notes répétées, toutes précédées d'une appoggiature très courte, sont chantées *ppp.* Ces interventions sont réalisées sur des passages sans texte pour la plupart, elles ne sont donc pas figuratives des mots. Toutefois, elles s'inscrivent symboliquement dans la transmission du sens profond et intime du texte, « comme un cri venant de très loin ».

[80] Extrait audio à écouter



Exemple 6 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° X, soprani

Cet exemple s'inscrit dans ce que Benoît Aubigny souligne comme le « potentiel polysémique » d'un texte mis en musique :

> Ces divers liens unissant la musique au support littéraire témoignent de la polysémie d'un texte, de la volonté du compositeur à assumer une lecture particulière, et de son désir à orienter cette lecture poétique vers des images sonores choisies, construisant une arborescence de significations[81].

Thierry Machuel est convaincu qu'il n'y a « rien de plus humain que la communauté des voix » à laquelle, selon lui, « toute expression est accessible » car « on peut tout confier au chœur, tout dire par le chant »[82]. C'est donc dans cette démarche qu'il utilise diverses potentialités du chœur :

> Alors, quoi de plus proche de l'âme ? C'est *in fine* à travers l'expérience musicale du « chœur ouvert » que nous poursuivons ce mystère qui échappe à nos sens, au-delà des sons, cette source qui coule, comme le dirait Jean de la Croix, malgré le désert et la nuit[83].

Certaines compositions de Thierry Machuel sont écrites pour un chœur désigné, que ce soit pour un projet musico-pédagogique (projet de *L'Europe de mes rêves* qui a été mené avec des collégiens normands, par exemple), ou pour une commande (*Le Compagnon des étoiles*, commande de l'ensemble vocal *Quinte & Sens* de Toulouse). Dans ces cas précis, le travail d'écriture littéraire et musicale est étroitement lié aux ensembles vocaux auxquels la partition se destine.

Le Compagnon des étoiles opus 73, (2016), est composé à partir de textes d'Yves Bonnefoy et Pierre de Ronsard, que le compositeur a organisés en un ensemble cohérent. La thématique choisie par le chœur était celle de l'univers et des planètes. L'ensemble *Quinte & Sens* a également émis le souhait d'une œuvre composée pour son propre effectif : 2 soprani, 1

---

[81] Aubigny, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, *opus* cit.

[82] Machuel, Thierry, « Cultiver dans le désert », *Écrits sur le chant choral*, site officiel du compositeur, http://thierrymachuel.com, consulté le 12 avril 2019

[83] *Ibid*.

mezzo-soprano, 1 alto, 2 ténors, 1 baryton, 1 basse, et qui prenne en compte leurs voix individuelles ainsi que la voix collective du chœur. Thierry Machuel avait déjà entendu en concert le chœur dans ses propres œuvres lors d'un festival en 2013. Il a soumis les textes aux chanteurs et une sélection a été faite de manière collégiale. Thierry Machuel a ensuite certainement réécouté le chœur (*live* ou CD).

Lors des premières répétitions de *Quinte & Sens* en présence de Thierry Machuel en février 2016, auxquelles nous avons pu assister, nous avons constaté la réelle collaboration des chanteurs et du compositeur, en ce qui concerne le texte, son sens, l'écriture musicale, les effets recherchés.

> Mon rôle est de guider les participants dans ce travail de conception, en lien avec le chef de chœur, puisque la réalisation du projet dépend à la fois des capacités de celui qui l'a conçu et de celles des interprètes[84].

Cette démarche s'inscrit entièrement dans la volonté du compositeur d'impliquer, autant que possible, tous les protagonistes de l'œuvre. Nous l'avons évoqué avec le travail d'écriture du livret, le compositeur est attentif à porter une parole juste et de manière fidèle à l'original.

> À l'image de toute entreprise humaine, les liens entre les participants, l'esprit de solidarité, le sens de l'intérêt collectif, le désir d'aller au plus haut de soi-même, mais les un(e)s avec les autres et non pas seulement en solo, sont autant d'éléments à prendre en compte dans un projet choral, et doivent être pensés en préalable à l'idée musicale[85].

Enfin, ce travail de collaboration artistique avec les auteurs et leurs textes puis avec les chœurs destinataires représente une remise en question à chaque instant et à chaque étape de la composition, sans *a priori* ni idées préconçues :

> Car à travers la rencontre avec un poème ou une musique totalement inédits, est remise en jeu notre propre capacité à affronter l'inconnu, à accueillir ce qui ne nous est pas familier. Cette capacité demande à être toujours développée, réactivée, elle participe à l'élan qui nous permet d'affronter la tâche de chaque jour, qu'elle soit ou non musicale. Il n'y a donc pas de « petite » création, ni de répertoire mineur, etc. Tout travail avec un chœur amateur peut être le lieu

[84] Machuel, Thierry « Les Ateliers de composition », *Écrits sur le chant choral*, *opus* cit.

[85] Machuel, Thierry, « Écrire le chœur », *Écrits sur le chant choral*, *opus* cit.

d'une recherche, d'une curiosité, d'une dynamique. C'est en tout cas le pari que nous faisons dans ces ateliers[86].

Les exemples cités ici montrent volontairement des situations particulières et *idéales* pour la composition. Il est évident que le compositeur ne peut pas systématiquement rencontrer les auteurs des textes qu'il va travailler. Dans ce cas, la lecture des poèmes dans la langue originelle est favorisée et pallie par les émotions sensorielles qu'elle génère à la collaboration directe avec l'auteur. La rencontre avec le chœur destinataire reste plus fréquente, le musicien écrivant le plus souvent pour des projets spécifiques.

2.2.4 Le public au cœur de l'œuvre

Cet intérêt manifesté pour le chœur et les chanteurs qui le composent se porte au-delà de la composition et de la partition graphique. Le compositeur, très attentif au résultat sonore et acoustique, préconise et note des placements et déplacements des chanteurs durant l'exécution de l'œuvre[87]. En cela, il annule la possibilité d'une interprétation frontale face au public. Dans le cas des *Nocturnes de Clairvaux*, ce dispositif revêt une importance cruciale et est entièrement intégré à la composition. L'occupation de l'espace est pensée en même temps que l'écriture musicale, toutes les annotations sur la partition manuscrite en témoignent. Cette spatialisation a plusieurs justifications, que celles-ci soient d'ordre acoustique pour générer une écoute multidirectionnelle et mouvante, ou d'ordre dramatique pour participer à la narration. Rappelons que l'intention initiale est de porter un témoignage vers le public et de transmettre au mieux le message. La spatialisation, à la fois acoustique et scénique participe à l'œuvre, elle en est un des paramètres constitutifs au même titre que les mélodies, les rythmes, les timbres ou tout autre élément.

L'encerclement du public, dès l'entrée des chanteurs, fait partie du décor de la pièce en ce qu'il enferme le public, le plaçant ainsi littéralement en condition d'empathie avec les auteurs-prisonniers. Par ce dispositif, le public va d'une part recevoir la musique de tous côtés et de sources mouvantes (le chœur se déplace en ronde autour du public), ce qui modifie les

[86] *Ibid*.

[87] Notons que c'est rarement le cas dans la musique chorale contemporaine, bien qu'une tendance au mouvement semble se dessiner dans les interprétations des chefs de chœur.

habitudes d'écoute et de réception de l'œuvre, et peut également générer déjà un certain *malaise*. D'autre part, il va ressentir une sorte de claustration qui le plongera au cœur de la pensée des auteurs et du témoignage. Cet état recherché du public, cette écoute fine provoquée induiront en réciprocité des réactions des spectateurs qui elles-mêmes se répercuteront vers les interprètes, l'œuvre s'en trouvant remodelée à son tour.

Dispositif de départ

Thierry Machuel préconise une mise en espace dans l'*incipit* de l'œuvre, « Ouverture I ». Cette « Ouverture I » répond à deux fonctions. Tout d'abord elle installe un décor matériel, très sobre et minimaliste mais à la portée symbolique et évocatrice forte. L'installation du podium ou de la chaise élevée, au centre de l'espace du concert et au milieu du public n'est pas anodine. Le spectateur comprend que ce podium est intégré à l'œuvre et que sa place est justifiée par une éventuelle mise en scène ou un éventuel dispositif acoustique du fait du placement des chanteurs. L'entrée du chef puis le silence qui suit interrogent à leur tour, jusqu'à l'arrivée des chanteurs et à leur placement qui ajoutent aux questions et sûrement à un certain malaise. Le costume noir, bien qu'habituel dans les chœurs, s'inscrit dans l'atmosphère sombre de cette entrée. Le silence installé par la battue du chef inclut l'arrivée des chanteurs dans l'œuvre et donc dans sa scénographie. Le seul accessoire du verrou suffit à matérialiser la représentation de la prison. Chaque chanteur en porte un, et va donc participer matériellement à ce qui va suivre. Par cette entrée, les chanteurs encore silencieux, sont déjà acteurs de l'œuvre.

Au début, les chanteurs ne sont pas visibles. Le chef entre dans l'espace du concert et se place au milieu du public, sur un podium élevé (ou une chaise d'arbitre de tennis) à la manière d'un mirador. Il commence à battre une mesure à 4 temps à N = 54 (légèrement plus lente que la seconde), qui est le tempo moyen de toute l'œuvre. Il est nécessaire qu'un long moment de silence précède l'entrée du premier chanteur. La battue du chef n'a pas d'autre but que d'obtenir le silence.
Puis les chanteurs font leur entrée, l'un(e) après l'autre. L'entrée, pour chacun(e), consiste à venir se placer derrière son pupitre, très sobrement, et à faire claquer son verrou une fois positionné(e), donc :
1-Entrée en scène et trajet vers le pupitre,
2-Arrêt, claquement du verrou, donnant le départ d'une…
3-…tenue bouche fermée sur un LA, pris dans la tessiture la plus détendue.
La spatialisation est en carré, ou en quadrilatère, autour du public.
Le costume est noir, intégralement[88].

Exemple 7 : Nocturnes de Clairvaux – Texte accompagnant l'« Ouverture I »

Tous ces événements s'inscrivent dans une mise en scène, également très simple mais qui redélimite l'espace de la scène en incluant le public en son sein.

L'« Ouverture II » qui suit, introduit musicalement l'œuvre et continue d'installer le décor, virtuel cette fois – nous l'avons évoqué précédemment (voir 2.1.1). Ce dispositif, bien que très épuré, pose certains marqueurs de la musique de scène, et plus particulièrement opératique, tels que le décor, le costume, l'occupation de l'espace et l'entrée dans l'œuvre par une « ouverture ». Le décor est multiple, il allie le lieu du concert et son espace total, les rares objets (chaise haute, verrous), le texte et les images que celui-ci induit. D'autre part, le public pénètre directement dans l'univers choral, ce dès l'entrée des chanteurs. Ces derniers, tous vêtus de même manière, offrent l'apparence d'un groupe vocal conventionnel. Mais, par leur mise en espace tout autour du public, ils déjouent tous les attendus de l'ensemble choral. Le public saisit rapidement qu'il n'assistera pas à un concert avec le dispositif frontal habituel, mais à une représentation dans laquelle il est lui-même inclus. Il sait donc, dès l'ouverture, qu'il entendra et verra une œuvre à la fois scénique et chorale. Outre les effets acoustiques que ce placement va engendrer, le public perçoit qu'il va être d'une certaine manière « intégré » au concert.

Le cheminement de l'auteur jusqu'au public emprunte plusieurs canaux. Il passe tout d'abord par les textes et le livret que ceux-ci constituent. Les messages délivrés ont une identité propre en tant que poèmes médiateurs de la pensée des auteurs et de leurs vécus respectifs. Toutefois, ils vont transiter *via* l'écriture musicale du compositeur qui les sublime. La partition

[88] Machuel, Thierry, En-tête de « Ouverture I », *Nocturnes de Clairvaux*, partition manuscrite non éditée, communiquée aimablement par le compositeur

et son contenu ne sont rien sans l'interprétation des voix et du chœur qui vont ainsi à la rencontre des publics.

Ainsi, le postulat de départ est réalisé et l'œuvre et ses différents promoteurs servent le témoignage. Tout en utilisant les canons des musiques opératique et chorale, le langage musical, à la fois très personnel mais ne revendiquant aucune signature particulière, se met au service de l'œuvre qui elle-même constitue un savant mélange de poésie, de témoignage et de musique.

3 Dimension humaine et communauté du chœur

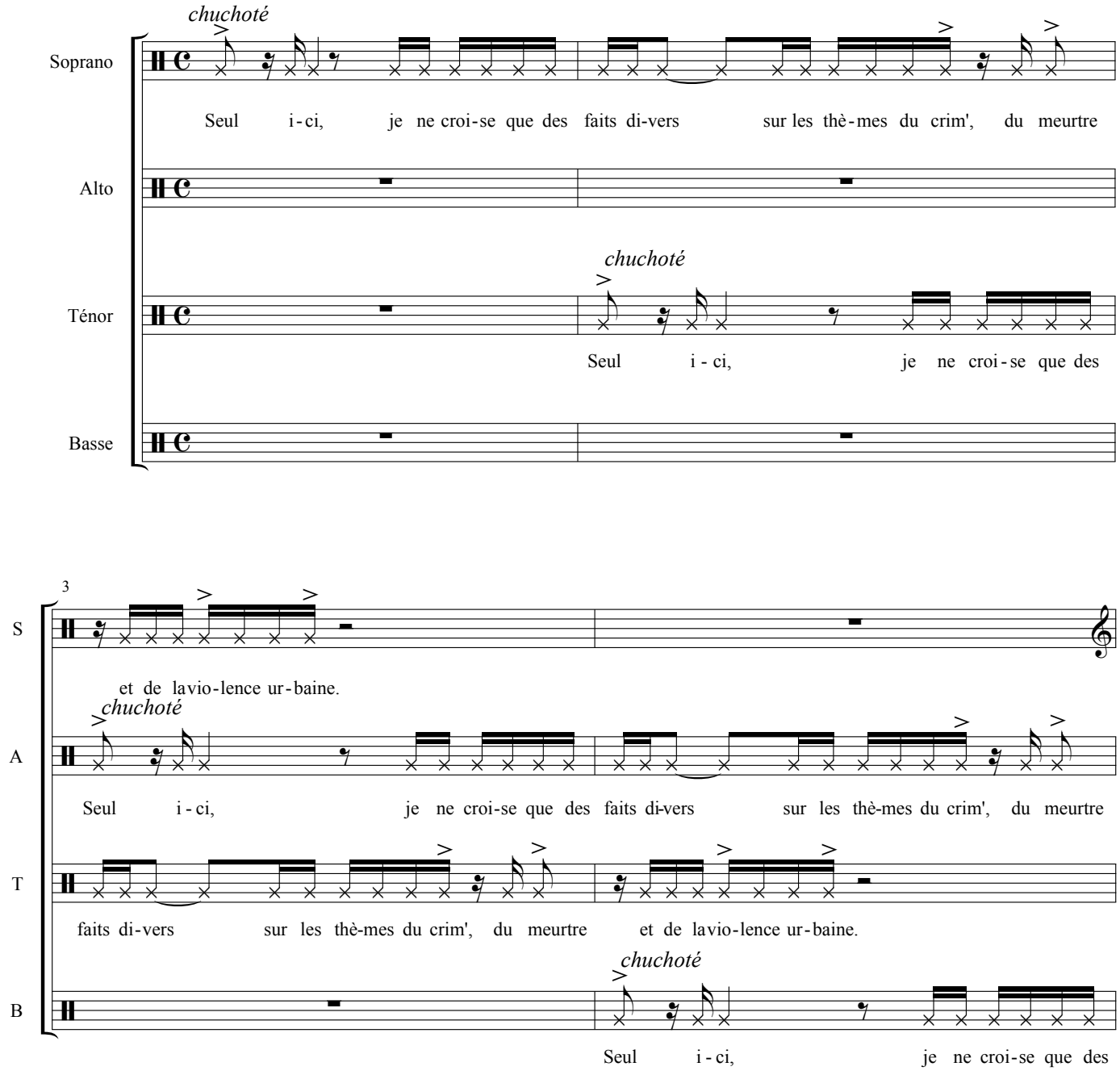


Figure 10 : Trilogie de la détention, Thierry Machuel - Séquence 36

La question communautaire se situe au cœur de ce qui se joue dans l'ensemble vocal, quel qu'il soit. Elle est également au centre de la conception du chœur par Thierry Machuel pour lequel celui-ci apparaît souvent comme un échantillon de la société, et semble donc le plus apte à la représenter. En cela, le compositeur s'inscrit dans une pensée identique à celle de Martin Mégevand pour qui le chœur, à l'image de la communauté, est à même de mieux envisager celle-ci :

> Dans le domaine des formes artistiques, le chœur est non pas l'équivalent de ce que désigne le mot communauté dans les sociétés humaines, mais l'instrument symbolique qui permet de mieux le penser[89].

Les questions relatives à la communauté ont beaucoup questionné les philosophes du XXe siècle, que ce soit le terme « communauté », la notion même de communauté ou celle de « faire communauté ».

3.1 Faire communauté

Comme dans toute communauté les chanteurs se réunissent autour d'un projet et d'un objectif communs : ici, une œuvre poético-musicale porteuse d'un témoignage. En ce sens, le chœur de l'opéra-choral est globalement conforme à n'importe quel ensemble vocal qui par définition réunit *a priori* des personnes qui convergent vers un intérêt commun et dans une activité, une démarche ou une philosophie, communes.

En effet, la communauté se définit par la réunion d'individus en un groupe social se caractérisant lui-même par un ou plusieurs centres d'intérêts communs à tous les membres qui le composent[90]. Nous pouvons catégoriser les communautés en différents secteurs que le collectif Olliewood[91] classe en communautés traditionnelles, communautés modernes et

[89] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, numéro 197, *opus* cit., pp. 62-80

[90] L'encyclopédie *Universalis* propose plusieurs définitions selon les différentes orientations que prend le terme. Nous retenons celles de « groupe de personne ayant un but commun » et « caractère de ce qui est commun, possédé par plusieurs » qui semblent les plus adéquates en ce qui concerne le chœur. « Communauté », *Encyclopédie Universalis*, https://www.universalis-edu.com/dictionnaire/communaut%C3%A9/, consulté le 24 septembre 2024

[91] Collectif Olliewood, olliewood.fr, consulté le 24 mai 2024

communautés virtuelles[92]. Nous porterons plus particulièrement notre regard sur les communautés modernes, intéressantes pour notre objet d'étude, en ce qu'elles répondent à des demandes particulières et spécifiques aux membres qui les composent :

> [Les communautés] sont des groupes sociaux qui émergent dans les sociétés contemporaines, souvent en réponse à des besoins spécifiques ou à des intérêts communs. Elles peuvent prendre différentes formes, telles que des associations, des organisations, des réseaux sociaux, etc.[93].

Martin Mégevand élargit pour sa part cette définition en mettant en avant les interactions entre les individus. Il introduit les notions d'entraide et de cohésion et définit ainsi la communauté, à la fois par ce qui fait la spécificité du groupe et par la solidarité exercée par les membres entre eux :

> […] Faire communauté peut désigner une façon de penser, de vivre en commun, un mode de comparaître, une façon de « tenir ensemble », de négocier collectivement. […] Quant au concept de communauté, il fait signe vers le cœur, vers la singularité propre à un collectif, à un regroupement, vers ce qui fonde sa différence, dans un moment historique particulier[94].

L'interaction des chanteurs est une des principales caractéristiques de l'ensemble vocal. Qu'ils chantent à l'unisson, en écriture verticale ou contrepoint, les chanteurs interagissent entre eux par leur écoute réciproque, leur communion, leurs différences, voire leurs oppositions.
Jean-Luc Nancy, dans *La Communauté affrontée*, soucieux d'éviter tout amalgame avec quelconque signe religieux ou ethnique, préfère remplacer le terme communauté par « peu à peu les expressions disgracieuses d'"être ensemble", d'"être en commun" et finalement d'"être avec" »[95]. Cette définition nous paraît pertinente pour désigner la communauté de l'ensemble vocal qui se caractérise par son caractère pluriel et collectif (être ensemble) pour

[92] Nous laisserons de côté les communautés traditionnelles qui regroupent des individus liés par parenté ou géographiquement et les communautés virtuelles qui se caractérisent par leur absence de représentation physique ou géographique. « Communauté », *Olliewood*, https://olliewood.fr/communaute-ce-quelle-est-caracteristiques-types-exemples/, consulté le 24 septembre 2024

[93] « Communauté », *Olliewood*, https://olliewood.fr/communaute-ce-quelle-est-caracteristiques-types-exemples/, consulté le 24 septembre 2024

[94] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, *opus* cit.

[95] Nancy, Jean-Luc, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2002

interpréter une œuvre avec des valeurs communes (être en commun) dans un travail d'écoute, d'adaptation et de solidarité des uns envers les autres (être avec).

Enfin, Patrice Loraux met l'accent sur les notions de « consentement » et de « division » dans l'inscription à une communauté[96]. Le fait de pouvoir consentir ou à l'inverse d'avoir des divergences ou des pensées contradictoires protège contre le communautarisme que le philosophe considère comme « exactement l'inverse de la communauté »[97]. Martin Mégevand souscrit également à ce dernier point de vue qu'il illustre par l'exemple de l'École de Darmstadt : « Ce mouvement international constitue un bel exemple de communauté caractérisée par la discontinuité (ils se retrouvent annuellement) et par la *confrontation*[98] ».

Faire communauté, dans le cas de la communauté moderne, est donc un acte délibéré d'adhésion au groupe, d'échanges avec ses individus et avec le collectif, de solidarité avec ses protagonistes. Faire communauté inscrit les individus dans la participation à leur monde et à leur temps. Martin Mégevand associe la communauté à une prise en compte de son entourage, de sa contemporanéité, voire de son histoire, ainsi qu'à la participation active à faire évoluer ceux-ci.

> Faire communauté, c'est à la fois participer pleinement de ce qui constitue le temps dont on est contemporain – c'est consentir à faire partie de son histoire, à s'inscrire dans l'histoire d'une époque – et demeurer dans les marges, dans une forme d'intempestivité, de distance, propre à réinventer des manières décalées de vivre en commun[99].

Le théâtre contemporain intègre de plus en plus la communauté du chœur pour « être et faire ensemble ». Le collectif du chœur donne une dynamique à la fois plurielle et unie. « La choralité donne voix à la communauté en estompant l'individualisation des personnages »[100].

---

[96] Loraux, Patrice, « Consentir », *Le Genre humain*, 1990/2, Seuil, p. 151-172

[97] *Ibid*.

[98] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, *opus* cit.

[99] *Ibid*.

[100] Héléna D., « Quand le théâtre a du cœur », *L'Influx*, 29 décembre 2017, https://www.linflux.com/arts-vivants/quand-le-theatre-a-du-choeur/ L'influx, consulté le 23 juillet 2023

> Face à la complexité du monde, tel qu'il se présente à nous, la forme chorale se trouve ainsi susceptible de constituer le prisme ou le détour par lequel les auteurs peuvent entendre et dire le monde[101].

Le chœur, par son action collective, est la représentation artistique d'une communauté. Il a charge de faire partager au public cette expérience, afin que ce dernier soit lui-même intégré à cette communauté.

3.2 La communauté du chœur

Par la nature même du chœur — groupe mêlant différentes individualités dans un même lieu pour une activité ou une action partagée et œuvrant individuellement et collectivement dans un même projet — la « mise en abyme »[102] avec la communauté humaine trouve naturellement sa place. Bien que le projet commun de la communauté du chœur consiste justement dans l'ensemble vocal, nous ne pouvons ignorer que celui-ci soit constitué d'individualités. Celles-ci œuvrent toutes vers et pour le but commun, dans un même élan et une adhésion commune, mais il n'en demeure pas moins que chacun des membres de la communauté possède son identité propre, sa personnalité.

> Le concept de communauté tel qu'on peut l'employer aujourd'hui est l'héritier de ces évolutions, qui le rendent apte à désigner non plus seulement un ensemble de sujets réunis par une croyance ou des convictions communes, mais un espace historicisé accueillant les « idiorythmies[103] » de Barthes, le débat contradictoire, les conflictualités, la négociation[104].

Cette indépendance des identités et des convictions n'est pas incompatible avec la complémentarité des membres de la communauté ni avec leur capacité à faire corps et à faire

---

[101] Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines,* opus cit., p. 77

[102] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, *opus* cit.

[103] Idiorythmie : régime de certains monastères du Mont-Athos qui, à la différence des communautés cénobitiques, permettent à leurs moines de s'organiser individuellement. « Idiorythmie », *C.N.R.T.L.*, https://www.cnrtl.fr/definition/idiorythmie, consulté le 25 septembre 2024

[104] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, *opus* cit.

chœur avec les autres. C'est ce que Luigi Nono, cité par Martin Mégevand, nomme « l'alliance d'éléments composites placés au service d'une expressivité maximale »[105].

> […] Le concept [de communauté] est ainsi réemployé, dans des contextes variés d'où les idées d'unisson, de cohérence interne, de stabilité, se trouvent remplacées par celle d'une alliance provisoire des singularités[106].

La notion de communauté humaine est primordiale dans le travail d'écriture chorale de Thierry Machuel. Mais avant tout, avant de parler de communauté, le compositeur évoque le caractère profondément humain du chœur. À son sens représentation concrète de la société, l'ensemble vocal se caractérise par les divers éléments qui le constituent, par leurs différences et leurs confrontations, leurs complémentarités et leurs liens de solidarité.

> Face au public, il est évident que le chant nous porte, et qu'après avoir vécu le chanter-ensemble, on peut alors passer à une dimension plus vaste, celle du dialogue avec l'Autre, vers l'extérieur de notre communauté, aussi heureuse soit-elle, si l'on veut éviter le piège du communautarisme. Alors, ce qui importe le plus, ce serait donc ce dialogue ? Et que dit le chant dans ce dialogue ? Est-ce qu'il ne parle pas avec les mots du poète, en suscitant l'émotion musicale, indicible[107] ?

Les chanteurs du chœur établissent des relations diverses entre eux. Elles sont d'ordre structurel (se côtoyer, chanter ensemble) ou musical (s'écouter, être ensemble), mais également d'ordre plus intime (se regarder, se toucher), voire extra-musical (partager des impressions, échanger, nouer des relations d'amitié). Parfois tous les chanteurs chantent à l'unisson dans une sorte de communion de laquelle se dégage les sentiments de solidarité et de communion. Dans d'autres cas, les pupitres dialoguent entre eux, à la manière de ceux de l'orchestre, ouvrant ainsi l'espace à la discussion. Nous assistons alors aux échanges qui peuvent s'établir dans l'harmonie comme dans l'argumentation ou même le combat, tels que les décrit Catherine Bertho-Lavenir :

> Le chœur est une singulière façon de faire corps. Ce « nous » recomposé assigne à chaque chanteur une place et une tâche précises. […]

---

[105] *Ibid*.

[106] *Ibid*.

[107] « Thierry Machuel », Option musique au Bac 2012, *Académie de Lyon*, http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/musique/MachuelThol.pdf, consulté le 4 mai 2017. Ce site n'est plus accessible aujourd'hui

> La pratique du chœur rassemble un magma d'individus – qui sont en fait bien plus socialement déterminés qu'ils ne le croient[108].

Chacun œuvre avec ses particularités propres à construire un ensemble homogène et cohérent, un groupe constitué d'individualités au service d'un collectif et du message qu'il souhaite délivrer. Cet usage d'ordre esthétique s'inscrit ainsi dans l'intention éthique de Thierry Machuel. « C'est dans cette perspective que la création artistique prend tout son sens[109] ».

Davantage que la « mise en abyme » de la société évoquée précédemment, Martin Mégevand évoque l'identification de la communauté du chœur avec celle des compositeurs eux-mêmes, et surtout avec leur manière de faire communauté. Comme pour l'exemple précédent de la communauté de Darmstadt, la communauté des compositeurs est faite de personnalités, de particularités qui génèrent à la fois adhésions et oppositions.

> Une forte homologie associerait le chœur musical et la façon dont les compositeurs font communauté. Bien sûr, l'homologie peut se soutenir du constat évident que ce qui règne ici et là, ce n'est pas l'unisson, mais la préservation de la singularité, distinctive des membres qui composent l'ensemble, ainsi que leur confrontation, la contradiction, jusqu'à la division ou la dispersion des éléments[110].

Le chœur en tant que communauté humaine ne peut s'envisager que comme une représentation de la société, un échantillon d'individus vus en un moment donné, en un lieu donné. Mais en aucun cas, le chœur ne peut être « La » société. Laurent Demanze souligne l'hétérogénéité du chœur ainsi que « la dissymétrie, sinon une tension entre les membres du chœur et celui qui les dirige » :

> Si le chœur est une figure instituante de la collectivité, il ne faudrait pas en conclure pour autant qu'il soit une représentation exhaustive de l'ensemble des membres de la société : bien des

[108] Bertho-Lavenir, Catherine, « la Chorale », *Médium* 2009/3, Éditions Association Médium, p. 163-182, https://www.cairn.info/revue-medium-2009-3-page-163.htm, consulté le 4 juillet 2023
[109] *Ibid*.
[110] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, *opus* cit.

> individus ne font pas partie de la danse. La figuration du corps politique dans la ronde du chœur ne doit pas occulter tous ceux qui n'ont pas voix au chapitre[111].

Laurent Demanze poursuit en abordant la question de l'exclusion et de « l'incomplétude du chœur ». À l'exemple de la société athénienne dont il parle dans son article, et dans laquelle « bon nombre d'individus sont "hors chœur", la communauté du chœur nous rappelle que la société n'inclut pas toujours tout le monde »[112].

Considérer le chœur comme une communauté humaine, et non plus comme un simple instrument, nous avons pu l'observer, confère une dimension spéciale à l'ensemble vocal. Ce dernier peut devenir « miroir du public » qui s'identifie dès lors à la communauté du chœur.

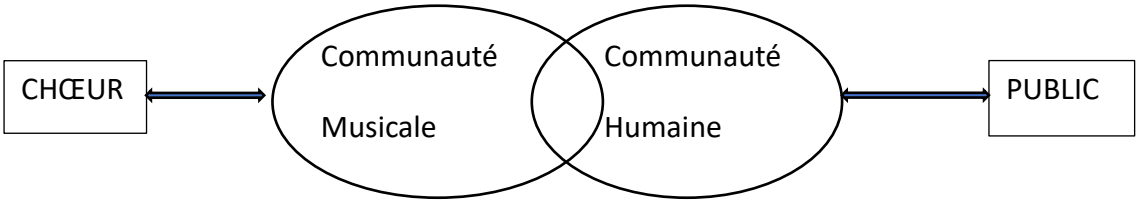


Figure 11 : Le chœur, miroir du public

La démarche artistique se place au même niveau que la démarche humaine et suppose que la réalisation soit à la hauteur de l'intention. Pour cela, l'artiste, comme l'homme, doit faire preuve d'un certain engagement.

[111] Demanze, Laurent, « Fonctions et usages du motif choral dans les livres de voix contemporains. Un détour antique », dans Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.

[112] *Ibid*.

4 S’engager avec l’opéra-choral

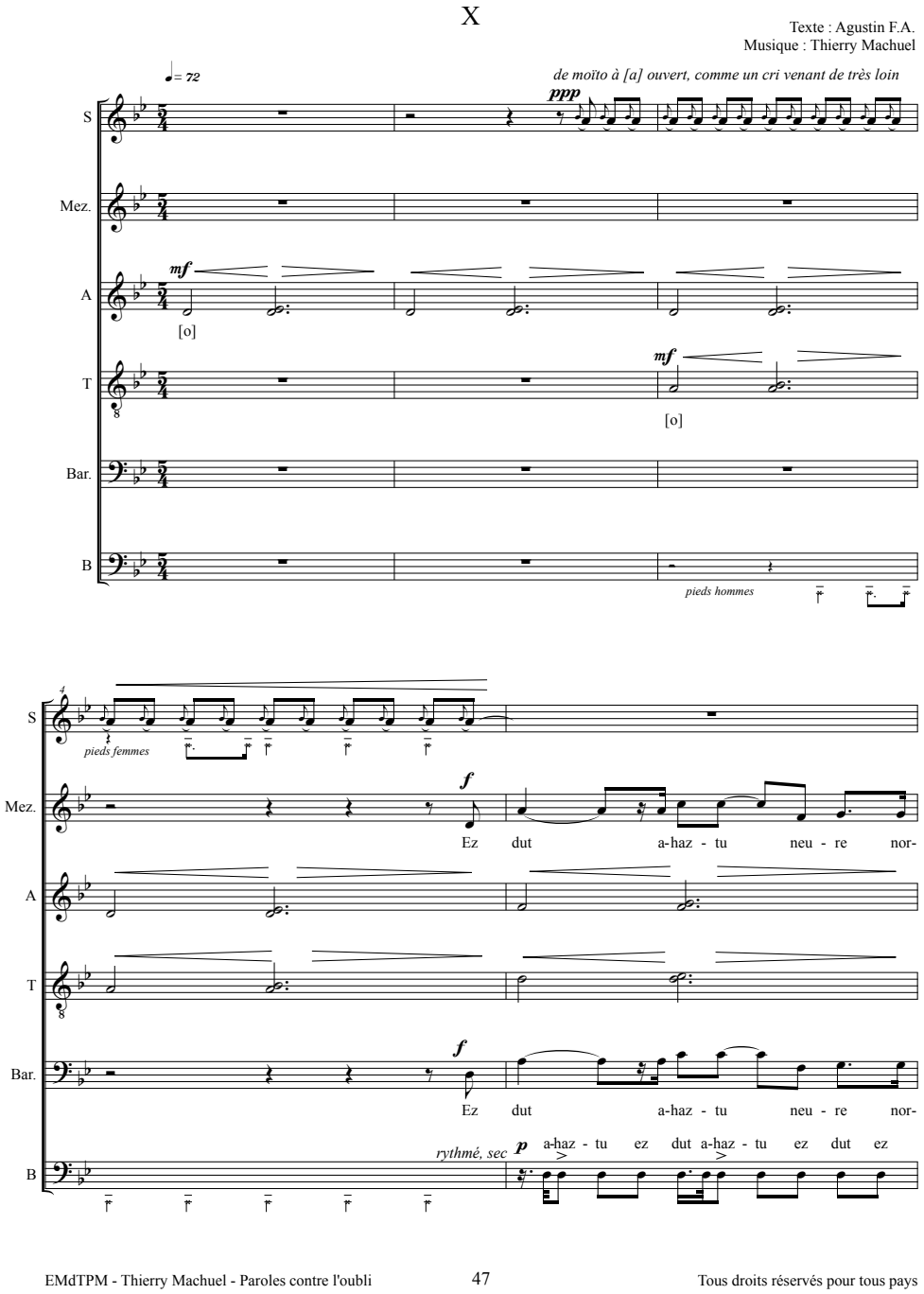


Figure 12 : Paroles contre l’oubli, Thierry Machuel – n° X

Thierry Machuel réalise son intention initiale, renouveler le chant choral, en faisant des choix artistiques et esthétiques assumés : donner la parole aux poètes et aux chanteurs pour témoigner, proposer de nouvelles fonctions au chœur, explorer les espaces matériels et acoustiques, prendre en compte le public. Ces choix passent par l'adoption de langages les mieux à même de porter les textes, ce qui demande au compositeur une certaine abnégation pour ne pas céder à une écriture qui en toutes circonstances serait trop personnelle. En ce sens, le compositeur est engagé à plusieurs titres :

- il **prend parti** pour un événement, et participe ainsi à la société,
- il assume ses **choix éthiques** et les valeurs qu'il souhaite défendre,
- il prend en compte **l'Autre** et entretient une **obligation morale** avec lui ainsi qu'avec lui-même,
- il **s'implique**, se charge d'une **responsabilité** et œuvre pour l'avenir.

4.1 Définition, périmètre et spécificités musicales de l'engagement

À travers les définitions et les termes de synonymie ou de proxémie[113], nous pouvons relever la notion de **relation et d'interaction entre deux entités liées par un engagement**[114]. Les notions **d'interaction et d'obligation morale** avec autrui vont se retrouver dans les liens qui se nouent dans l'ensemble vocal[115]. L'interaction avec l'**Autre**, quelle qu'elle soit, est au cœur de l'action engagée, et c'est cette même relation que Thierry Machuel souhaite dans son travail,

[113] Le travail de la synonymie fait ressortir les termes de « convention », « accord », « combat », « alliance », « serment », « rencontre », « souscription », « signature », « parole », « foi », « dette » (voir en annexe 4).
La proxémie présente 3 grandes directions (voir en annexe 4) : L'une (en jaune sur le tableau) s'attache à l'engagement dans sa dimension physique et met en avant des situations de l'ordre du combat, de la confrontation. Une deuxième (en bleu et violet) se rapporte à la notion de contrat écrit, telle une promesse d'embauche. Enfin la dernière (vert et rouge) présente la question du contrat moral, de la promesse. « Engagement », C.N.R.T.L., https://www.cnrtl.fr/definition/engagement, consulté le 12 septembre 2021

[114] L'engagement s'établit entre plusieurs individus ou entités, lie ces derniers, avec ou sans réciprocité. Que ce soit dans l'affrontement physique du combat et de l'action, dans l'acte d'engagement professionnel ou dans la promesse et l'obligation morale, l'engagement se fait entre deux personnes, ou entre une personne et un collectif, voire entre une personne et elle-même.

[115] Au XIIe siècle, l'engagement signifie « l'action de mettre en gage, ainsi que le résultat de cette action ». Dans un sens dérivé, l'engagement représente une promesse de la personne qui s'engage et par effet de conséquence l'« obligation qui en résulte ». « Engagement », C.N.R.T.L., https://www.cnrtl.fr/definition/engagement, consulté le 12 septembre 2021

une relation avec l'auteur, entre et avec les interprètes, avec le public, tout comme avec la société dans son ensemble[116].

Les différentes définitions font ressortir les notions d'intention, d'action et de résultat et en ce sens nous pouvons déjà les relier à ce qui soutient l'opéra-choral :

- une intention déclarée,
- une énonciation qui passe par les choix esthétiques,
- et un énoncé, l'œuvre aboutie.

4.1.1 L'acte d'engagement

Toujours à travers les termes évoqués, nous constatons que s'engager présuppose une **implication**, une certaine **responsabilité**, ainsi qu'une **relation à l'avenir**. L'individu assume sa responsabilité en prenant position, s'implique en agissant en conséquence, et ce faisant il définit d'une certaine manière son avenir ou celui d'autrui[117].

Lorsque Thierry Machuel manifeste son intention de renouveler le chant choral, il s'implique alors davantage dans la recherche et le choix de sujets et de textes porteurs de sens pour lui-même et pour les publics ainsi que pour la société en général. La réalisation artistique de ce postulat passe par des choix esthétiques qui mettent en avant le message humain bien avant un langage musical propre. Le compositeur assume ses choix esthétiques, quand bien même ceux-ci peuvent parfois sembler simples, convenus, voire passéistes parfois. Il est important pour lui que sa musique soit en adéquation avec les valeurs morales et humanistes qu'il défend au quotidien.

---

[116] Le dictionnaire de l'Académie (9e édition)[116] souligne l'« action de **prendre parti** pour une cause, une doctrine. *Un engagement politique.* Par extension, l'action de **participer activement à la vie sociale**, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps. *L'engagement d'un écrivain, d'un artiste.* »
Dans le domaine de la philosophie, le Larousse[116] relève l'« acte par lequel l'individu **assume les valeurs qu'il a choisies** et donne, grâce à ce libre choix, un sens à son existence. », « Engagement », C.N.R.T.L., https://www.cnrtl.fr/definition/engagement, consulté le 12 septembre 2021

[117] L'engagement peut être entendu au sens de « conduite » ou au sens d'« acte de décision », selon qu'il désigne un mode d'existence dans et par lequel l'individu est impliqué activement dans le cours du monde, s'éprouve responsable de ce qui arrive, ouvre un avenir à l'action, ou qu'il désigne un acte par lequel l'individu se lie lui-même dans son être futur, à propos soit de certaines démarches à accomplir, soit d'une forme d'activité, soit même de sa propre vie, dans Ladrière, Jean, Lecarme, Jacques, Moatti, Christiane, « Engagement », *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/engagement/, consulté le 15 juin 2021

Jean Ladrière, Jacques Lecarme et Christiane Moatti définissent l'engagement comme résultant toujours d'états passés auxquels l'individu réagit, envers lesquels il décide de s'impliquer. C'est par le passage à l'action que l'individu s'engage et prend une responsabilité envers autrui, envers lui-même et envers l'avenir. Si Thierry Machuel rencontre l'événement en premier lieu par la poésie, le musicien Luigi Nono (1924-1990), qui comme lui ne dissocie pas le musicien de l'homme, dit être toujours sollicité par un événement particulier :

> La genèse de chacune de mes œuvres est toujours à rechercher dans une « provocation » humaine : un événement, une expérience ou un texte de notre vie provoquent mon instinct et ma conscience et les incitent à apporter mon témoignage de musicien-homme[118].

Nos actes, nos paroles, nos gestes, nos décisions nous engagent parce qu'ils touchent l'autre. Mais ils nous engagent vis à vis de nous-mêmes avant toute chose. Nous choisissons de nous positionner par nos actions verbales, nos gestuelles ou nos démarches, et ce faisant nous engageons notre personne, physique ou morale, nous prenons une responsabilité envers nous-même et envers autrui. C'est cette action qui détermine, dans une certaine mesure, l'avenir, le nôtre, celui d'autrui, ou un avenir commun. Thierry Machuel pose l'opéra-choral comme avenir possible de la musique chorale. Ainsi, il nous propose un genre nouveau, donc porté vers l'avenir et va au bout de son intention par une réalisation conforme.

Laurent Thévenot souligne le fait que « la question de l'engagement est sociologique ; elle parle du rapport de l'individu avec le monde »[119]. En effet, notre rapport avec le monde peut prendre diverses formes. Nous pouvons vivre en l'observant et en le contemplant, simplement en appréciant sa beauté ou sa rudesse, mais sans pour autant nous projeter davantage. À l'inverse, nous pouvons décider d'agir pour être partie prenante de notre vie, de celle d'autrui et de notre avenir. Par notre décision nous nous engageons dans le processus de participer à la marche du monde et non plus seulement à son observation. Par ses choix littéraires et

[118] Nono, Luigi, « Quelques précisions sur *Intolleranza 1960* », *Écrits*, Nouvelle édition [en ligne]. Genève : Éditions Contrechamps, 2007 (généré le 30 mai 2017), p. 125, http://books.openedition.org/contrechamps/2445, consulté le 20 mai 2020

[119] Thévenot, Laurent, « Ce qui engage : la sociologie des justifications, conventions et engagements, à la rencontre de la norme », *La Revue des droits de l'homme*, 2019, mis en ligne le 13 mai 2019, http://journals.openedition.org/revdh/6452, consulté le 15 juin 2021

musicaux, Thierry Machuel s'implique personnellement et artistiquement dans une action qui n'est pas seulement musicale, mais vise à toucher et informer les publics.

4.1.2 Littérature et engagement

Travaillant sur un corpus d'œuvres poético-musicales, nous portons notre réflexion sur la question littéraire au même titre que la question musicale, et notre premier regard en ce qui concerne l'engagement va vers l'œuvre poétique.

Toute la poésie servant de support aux compositions de Thierry Machuel relève de ces œuvres engagées dans les questions de société (guerre, luttes, prison, écologie, mort). Nous avons vu dans le tableau précédent (voir figure 4) les sujets et les poètes qui ont inspiré certaines des pièces du musicien. La plupart de ces poètes se distinguent par leur engagement au long cours :

- Edmond Jabès consacra une grande partie de son œuvre aux questions de l'exil et de l'identité juive ;
- Mahmoud Darwich voue ses écrits à la cause palestinienne ;
- la poétesse franco-syrienne Maram Al-Masri se consacre à la poésie amoureuse ;
- la philosophe ivoirienne Tanella Boni prône l'interculturalité et la tolérance ;
- le poète-photographe haïtien Gérald Bloncourt témoigne des mouvements sociaux de l'après-guerre ;
- le poète mauricien Édouard J. Maunick témoigne des persécutions de ses ancêtres africains ;
- Benoît Richter est connu pour ses mises en scène engagées ;
- Paul Celan témoigne de la barbarie nazie ;
- le poète japonais Tôge Sankichi dénonce la bombe atomique ;
- le philosophe Henri-David Thoreau consacre son travail à l'éloge de la nature ;
- Boris Vian dénonce la guerre.

La littérature devient pour certains auteurs le lieu de création qui est aussi celui de l'engagement dans des idéologies diverses (politiques, sociologiques, religieuses, intellectuelles, artistiques). Ainsi la littérature de témoignage a vu le jour après la première guerre mondiale. Les correspondances de soldats sont publiées, témoignant du quotidien de

ces derniers et de l'horreur des combats. *Là-bas. Avec ceux qui souffrent*, de Guy Hallé, publié en 1917, en est un des premiers exemples. Pendant et après la deuxième guerre mondiale, les poètes tels Louis Aragon avec *Le Mentir-vrai*, René Char avec *Les feuillets d'Hypnos*, Paul Éluard, se lancent dans des récits relatant leur époque. *Si c'est un homme* de Primo Levi, témoignant de la déportation, est l'exemple emblématique de ce nouveau genre. Il est à noter que les écrivains cités en exemple ici se sont engagés à la fois dans leurs actions de résistance dans la clandestinité, tels René Char et Paul Éluard, ou pendant leur déportation comme Primo Levi, mais ont également poursuivi leurs combats par des actions intellectuelles de récits et de témoignages à travers leurs écrits. Leur engagement fut multiple, comme combat, acte, fidélité à des convictions, fidélité à sa patrie, promesse envers les victimes. Les termes d'implication, de responsabilité et de rapport à l'avenir évoqués plus haut prennent ici tout leur sens. Autant les hommes se sont engagés par leurs actions de résistance, autant les mêmes individus-écrivains l'ont-ils fait par leurs travaux littéraires. Dans les deux cas, il leur aura fallu s'impliquer et prendre leurs responsabilités pour agir, prenant ainsi part à l'avenir de leur pays, de leurs vies et de leur rôle dans la société. Les écrivains s'engagent, ils s'impliquent dans le monde qui les entoure, ne se contentent plus de l'observer. Charlotte Lacoste et Frédérik Detue nous demandent de repenser le rôle de l'écrivain-témoin :

> Les témoins ont initié un art d'écrire qui incite à repenser les rapports entre liberté artistique et éthique de la responsabilité, renouvelle tant les notions d'auteur que de création, et redéfinit les formes de l'"engagement" en littérature[120].

Plaçant côte à côte l'esthétique et l'éthique, les intellectuels participent par des actes volontaires et assumés à la fois à l'évolution de leur art et à celle de leur société et de leur époque. Il en va de leur responsabilité. Confrontés à la guerre et aux questions éthiques, des écrivains tels Malraux et Sartre se sont positionnés dans une volonté d'agir *via* leurs écrits. Leur art est devenu en parallèle un outil d'action politique, sociétale et humaine et ils considèrent qu'il est de leur devoir de témoigner du monde et donc de s'engager, puisqu'ils en ont la capacité intellectuelle. Malraux résumait ainsi son engagement : « L'homme est ce qu'il fait. » (*Les Noyers de l'Altenburg*, 1943). Cela veut-il dire que l'homme ne doit pas se contenter

[120] Lacoste, Charlotte, Detue, Frédérik (dirs.), *Témoigner en littérature*, Europe, 2016, dans Napoli, Gabrielle, *Pour une entrée du témoignage en littérature*, https://www.nonfiction.fr/article-8210-pour_une_entree_du_temoignage_en_litterature.htm, consulté le 14 décembre 2021

de penser, de dire, de constater, de regarder ? Il n'existerait donc que par ses actes et donc ses engagements[121].

Bien que nous n'ayons aucune trace d'une éventuelle adhésion de Thierry Machuel à la philosophie de Sartre, celle-ci résonne en plusieurs points avec la démarche du compositeur. Ce dernier place son art au service de la société dans le sens où il confère à ses œuvres et à leurs interprètes un rôle de transmission, de témoignage et d'action vers les publics. Comme le philosophe, Thierry Machuel souhaite, par ses œuvres, participer aux « débats » sur les questions sociétales.

> De fait, Sartre n'a rien inventé véritablement, puisque la « littérature engagée » est d'abord associée au postulat que l'écrivain doit intervenir, par ses œuvres, dans les débats de son temps[122].

Comme Sartre, Thierry Machuel porte un regard critique et est « embarqué » dans un engagement à la fois artistique et humaniste avec ce même postulat de toucher le spectateur et de l'interpeller[123]. L'artiste ne doit pas seulement observer, il doit s'engager.

> On ne peut pas, pour Sartre, ne pas être engagé.
> L'engagement est également une obligation morale pour celui qui, refusant le confort de l'attitude contemplative ou de la foi, tire les conséquences éthiques et politiques de son être

[121] En 1941 il [Sartre] fonde avec Merleau-Ponty « Socialisme et Liberté », un groupe intellectuel de résistants et écrit sa pièce *Les Mouches* pour convaincre les français de la responsabilité de leur condition, de la nécessité pour chacun d'eux d'assumer le destin collectif et du devoir de s'engager dans la lutte présente comme seul acte de liberté possible, dans Wagner, Patrick, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique, Archives des Cahiers de la recherche*, Cahier 1 2003, mis en ligne le 17 mars 2005, http://journals.openedition.org/leportique/381, consulté le 23 mars 2021

[122] Chaudet, Chloé, « Raymond Schwab et la pensée occidentale de l'engagement. Vers un renouveau transculturel de l'histoire littéraire », *Klincksieck*, « Revue de littérature comparée », 2020/2 n° 374, p. 179-194, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2020-2-page-179.htm, consulté le 24 novembre 2021

[123] « Sartre, qui considère que l'écrivain engagé est « quelqu'un qui se mêle de ce qui ne le regarde pas » établit cinq caractéristiques de la littérature engagée : l'écrivain est « embarqué », sa position est « critique », il a un sens passionné du présent et lutte pour une démocratie (socialiste) ; enfin, son œuvre doit avoir des effets sur le lecteur et posséder des prolongements. », dans Chaudet, Chloé, « Raymond Schwab et la pensée occidentale de l'engagement. Vers un renouveau transculturel de l'histoire littéraire », *Klincksieck*, « Revue de littérature comparée », 2020/2 n° 374, *opus* cit., p. 179-1941

> en situation. C'est particulièrement le cas de l'intellectuel et de l'écrivain, qui parce qu'ils ont le pouvoir de dévoiler le monde, se doivent de s'engager[124].

Il y a donc une prise de conscience du monde, des événements qui le parcourent et du devoir de réaction de l'écrivain. Ce dernier, observe, commente, analyse de manière critique et dans une temporalité immédiate, afin d'alerter l'opinion publique, et d'agir peut-être sur le cours des choses. C'est la « situation » qui déclenche l'action ou la non-action.

> La notion de situation renvoie à la recherche d'une morale concrète où chacun crée ses valeurs. C'est en elle que chacun accomplit des actes et projette une entreprise. C'est en elle que se décide l'engagement[125].

Thierry Machuel a bien exprimé son besoin de travailler des textes porteurs de sens et qui le touchent. Il se tourne ainsi vers des poètes et écrivains qui témoignent du monde. Dans cette conscientisation des événements sociétaux du monde, le conflit israëlo-palestinien a inspiré à Mahmoud Darwich les poèmes d'*Amal Waqti*, Paul Celan a écrit sur les souffrances dues à la guerre, comme Tôge Sankichi témoigne des dégâts dus à la bombe atomique. Ces exemples issus du corpus évoqué précédemment témoignent de la prise à bras le corps des faits historiques ou sociétaux par les écrivains à travers leurs œuvres littéraires contemporaines.

La notion de responsabilité prend ici son importance. L'individu décide en conscience d'agir ou de réagir face aux événements du monde. Face à lui-même et face à autrui, il décide d'actes qui vont en quelque sorte déterminer son futur, son être futur et ses choix futurs, tout comme ceux d'autrui.

> L'engagement peut encore consister dans le choix d'un état de vie. […] [Cela] concerne avant tout la relation de celui qui décide avec lui-même. Dans une décision de ce genre, il y a comme une saisie globale de l'existence, une prise de distance à l'égard de soi qui est en même temps une détermination totale de soi[126].

---

[124] Wagner, Patrick, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique, Archives des Cahiers de la recherche*, Cahier 1 2003, mis en ligne le 17 mars 2005, http://journals.openedition.org/leportique/381, consulté le 23 mars 2021

[125] Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?,* Paris, Gallimard, Collection Folio Essais, 1985

[126] Ladrière, Jean, Lecarme, Jacques, Moatti, Christiane, « Engagement », *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/engagement/, consulté le 15 juin 2021

Patrick Wagner affirme que « pour Sartre, il n'y a point d'intellectuels comme tels, mais des situations dans lesquelles interviennent des individus plus ou moins déterminés. » Il ajoute qu'« il [Sartre] définit d'abord l'intellectuel comme simple commentateur de l'événement au nom de l'éthique universelle. […] Mais rapidement, Sartre se rend compte que l'intellectuel ne peut plus longtemps se contenter de décrire le monde »[127].

Thierry Machuel se positionne dans cette même démarche éthique qui l'amène à prendre à bras le corps les événements sociétaux par le biais de l'œuvre artistique. Il s'inscrit dans cette nécessité à prendre part à la marche du monde, par nos actes, par nos écrits, par notre témoignage envers autrui. Il y a un avant et un après l'engagement. Le rapport au monde va de pair avec le rapport à l'avenir. Nos actions présentes dépendent d'événements passés, et de notre engagement va dépendre notre avenir.

4.1.3 Art et engagement

Cette prise de conscience ne touche pas seulement les écrivains. Les artistes en général se confrontent plus ou moins avec les questions de l'engagement, de l'action vis à vis des événements du monde, de leur rôle dans la société, de leur pouvoir de faire changer le cours des choses. Ce postulat est à l'origine des réflexions de Thierry Machuel lorsqu'il ressent le besoin de composer à partir de textes qui ont du sens pour lui ainsi que pour le public, et va justifier par la suite tous ses choix littéraires.

Philippe Albèra constate chez les musiciens de la deuxième moitié du XXe siècle cette volonté de s'inscrire dans leur société tout en faisant émerger de nouvelles esthétiques.

> Dans ces années décisives de l'après-guerre, les jeunes compositeurs, à l'image de Dallapiccola et Scherchen, lient la recherche d'un langage nouveau, de formes novatrices, à un sens profond de l'histoire, à un véritable engagement dans la réalité sociale, et à un constant travail de réflexion et d'expérimentation[128].

[127] Wagner, Patrick, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique, Archives des Cahiers de la recherche*, *opus* cit.

[128] Albèra, Philippe, « La nouvelle musique italienne », *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps.* Nouvelle édition [en ligne], Genève, Éditions Contrechamps, 2007 (généré le 10 février 2019), p. 103-107, <http://books.openedition.org/contr, consulté le 20 mars 2020

Mais, l'art est-il en mesure de décrire le monde ? Fabien San Martin, pour sa part, dans sa réflexion sur la notion d'engagement chez Luigi Nono, considère qu'« un art est engagé dès lors qu'il est à même de signifier le monde ou, en quelque sorte, de le signaler[129] ».

> Or, l'empire des signes c'est la prose. […] On ne peint pas des significations, on ne les met pas en musique ; qui oserait dans ces conditions, réclamer du peintre ou du musicien qu'ils s'engagent[130] ?

Il exprime donc un doute quant aux capacités de l'art et en particulier de la musique à exprimer des événements concrets. Et il poursuit, se faisant l'avocat du diable, toujours à propos de Nono :

> Il ne saurait être question, si l'on suit Sartre, d'un art engagé en tant que tel mais seulement de l'association fortuite et arbitraire d'une partition musicale et de textes littéraires qui eux seuls seraient en mesure de délivrer un message politique[131].

Les œuvres artistiques dites politiques se résumeraient donc à un message (politique) mis en musique, l'artiste faisant cohabiter deux vecteurs d'expression sans qu'il y ait de véritable connexion entre eux.

> Selon une telle philosophie qui valorise l'expression de « l'indicible », « l'expressivité unique », c'est-à-dire la dimension a-conceptuelle, extra langagière de la musique, milite donc en faveur de sa capacité à transformer le monde, et ce d'autant plus profondément qu'elle peut concourir à déstructurer ce qui nous relie à ce monde : à la fois le verbe, c'est-à-dire l'outil de conceptualisation du monde, mais aussi la perception sensible que l'on a de ce monde[132].

Mais tous les artistes n'ont pas la même perception de ce que doit être l'engagement. Pierre Boulez, dans l'immédiat après-guerre, est partisan de la *tabula rasa* qui, à sa manière est peut-être déjà une forme d'engagement personnel dans une voie esthétique et sociétale :

---

[129] Signaler : au sens de mettre en signes

[130] San Martin, Fabien, *Chants de vie et d'amour : la dimension musicale de l'engagement et de l'utopie chez Luigi Nono,* https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php >, mars 2014, consulté le 19 septembre 2021

[131] *Ibid*.

[132] *Ibid*.

> S'engager pour un projet politique, c'est très honorable, mais ne pas s'occuper, dans le même temps, de renouveler les institutions musicales, c'est un manquement. Pour moi, l'engagement consiste à essayer de rénover la société dans ce que vous connaissez[133].

Boulez a une conception très personnelle de l'engagement qu'il rapporte, non à l'implication dans le monde et envers autrui, mais à la construction ou la reconstruction des institutions qui ont le pouvoir de la diffusion, des commandes et des actions culturelles. Cette conception est très pragmatique, en prise directe avec la réalité du métier de compositeur et des difficultés que peut rencontrer celui-ci pour être reconnu. Boulez s'engage et s'implique dans une esthétique qui revendique l'indépendance envers le passé, ouvrant ainsi de nouvelles voies vers l'avenir. Il prend ainsi ses responsabilités d'artiste, et cela l'engage envers lui-même. Nous sommes loin des considérations à la fois philosophiques et politiques de musiciens tels que Luigi Nono par exemple.

4.1.4 L'intention d'engagement

Nous n'allons pas entrer dans le débat de la possibilité pour l'art de signifier ou de décrire le monde. Nous nous concentrerons sur les questions de l'intention de l'artiste de témoigner à travers son art, des moyens mis en place pour ce faire, des liens éventuels entre l'éthique et l'esthétique de l'artiste. Jacques Rancière s'interroge sur la représentativité de l'art.

> Ce problème n'est pas de savoir si l'on peut ou doit ou non représenter, mais de savoir ce que l'on veut représenter et quel mode de représentation il faut choisir à cette fin[134].

Les choix poétiques de Thierry Machuel démontrent sa volonté de ne pas rester simple spectateur des événements mais de les prendre en charge à travers la poésie et ses compositions. Ses choix esthétiques arrivent ensuite, toujours propices à exprimer au mieux le sens du message. Alessandro Arbo souligne à travers la notion d'acte, « l'intention d'une personne, dans le but de s'adresser à une autre personne »[135] :

---

[133] Noubel, Max, « Musique pure, musique engagée », entretien avec Pierre Boulez, *Programme du cycle homonyme*, de la Cité de la Musique, Paris, 2005

[134] Rancière, Jacques, « Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique », Publié le 14 avril 2009, caute.lautre.net, consulté le 12 septembre 2021

[135] Arbo, Alessandro, « Des actes en musique : quelques réflexions préliminaires », *Musique en acte* n° 1, 2020, Strasbourg, G.R.E.A.M. Unistra, p. 19, https://gream.unistra.fr/revue-musique-en-acte/musique-en-acte-1-2020/ consulté le 12 mars 2025.

> Alors qu'un fait – tout simplement – *arrive*, un acte est – en principe – *produit*. Autrement dit, c'est l'expression d'une personne s'adressant à une autre[136].

Certains artistes, qu'ils se préoccupent ou non de cette question de la légitimité ou de la possibilité pour leur art de témoigner du monde, qu'ils en déclarent ou non l'intention, qu'ils revendiquent leur droit à s'exprimer librement ou non, vont naturellement utiliser leur outil pour parler du monde dans lequel ils vivent. Cette démarche prend diverses facettes : inscrire son art dans une réalité environnante, témoigner, dénoncer, participer à la marche du monde, ne pas rester simple observateur. Esteban Buch pose la question de ce qu'implique esthétiquement l'engagement de l'artiste, et plus particulièrement du musicien :

> L'engagement réside-t-il dans le choix d'un texte à contenu politique et d'un langage accessible qui, en aidant à mobiliser les masses, ferait de la composition d'une œuvre musicale une contribution directe à la transformation de la société[137] ?

En ce sens, la composition engagée adhère à la perspective évoquée plus haut avec Fabrice San Martin et Sartre : une cohabitation dans laquelle la musique se met au service du message et de son intelligibilité. Nous verrons dans les analyses qui suivront que c'est le cas des choix esthétiques de Thierry Machuel, toujours au service du sens profond du poème. Lilian Mathieu et Justyne Balasinski notent que « les liens qui unissent l'art et la contestation sont à la fois étroits et multiples »[138]. Et ils citent :

> Nathalie Heinich [qui] considère la thématique de l'« art engagé » comme une représentation de sens commun dont l'origine remonte à l'époque romantique, lorsque la figure de l'artiste se déplace vers une incarnation de la marginalité, en un double mouvement de singularisation et de contestation des valeurs établies, susceptible de s'orienter soit vers la création artistique, soit vers l'action politique[139].

---

[136] *Ibid*., p. 20

[137] Buch, Esteban, « Notes sur l'engagement de la musique, et en particulier sur *Un survivant de Varsovie* », dans Kaltenecker, Martin, Nicolas, François, (dirs.), *Penser l'œuvre musicale au XXe siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?*, Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2016

[138] Mathieu, Lilian (dir.), Balasinki, Justyne (dir.). *Art et contestation*. Nouvelle édition [en ligne], Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006, http://books.openedition.org/pur/12448, consulté le 24 septembre 2021

[139] Heinich, Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004, p. 105

Effectivement, le statut de l'artiste, en évoluant, a permis une certaine libération de ce dernier, l'autorisant dans une certaine mesure à s'aventurer dans des domaines jusqu'ici proscrits, favorisant son expression personnelle et lui donnant la possibilité de se positionner humainement et artistiquement face aux événements historiques et sociétaux. Dès les années 1960, le phénomène s'est amplifié jusqu'à toucher, outre la littérature, le théâtre, la peinture et la musique, les arts tels que le cinéma, le documentaire et le court-métrage en particulier, la bande dessinée, la danse. S'engager artistiquement induit de faire en sorte que l'art, en plus de proposer une démarche esthétique, devienne également vecteur d'un message, d'une prise de position, d'une dénonciation. L'artiste ne se place plus en marge de la société et ne se contente plus de l'observer. Il s'implique en travaillant des sujets actuels qui mettent en action des êtres humains ou des situations qui nous sont proches. Les concepts sont toujours liés aux événements sociétaux. L'idée que le chant, vecteur optimal pour la transmission de textes ou de poèmes, peut nous amener plus loin en se faisant également porteur de messages ou dénonciateur d'événements sociétaux, n'a cessé de progresser, plus particulièrement après la deuxième guerre mondiale.

4.1.5 Engagement politique ou humain ?

Les compositions de Thierry Machuel ainsi que les autres compositions analysées dans notre recherche abordent toutes des sujets sociétaux dans un aspect *documentaire* et informatif plutôt que dénonciateur et revendicatif. Si ces œuvres sont politiques au sens premier du terme[140], et donc sociétales, elles ne le sont pas au sens où elles se réclameraient d'une pensée idéologique quelconque. Elles sont militantes par l'idée qu'elles défendent une cause, celle des « sans-voix », selon le terme utilisé par Annette Wieviorka et Michèle Finck :

> Si la poésie peut décrire, si l'image peut préserver de l'oubli, si la musique peut donner « la parole aux exclus, aux sans-grades, aux sans-voix », si l'œuvre témoigne, si elle résiste et

[140] « Politique » : qui a rapport à la société organisée, C.N.R.T.L., https://www.cnrtl.fr/lexicographie/politique, consulté le 12 mai 2025

> construit « un rempart contre la menace […] du retour à la barbarie », « un barrage de mots contre la guerre », alors elle est aussi « un acte politique »[141].

Certains voient dans l'engagement, quel qu'il soit, un acte politique dans le sens que celui-ci « a un rapport avec la société organisée »[142]. L'œuvre artistique qui témoigne, dénonce parfois, et donne voix aux sujets sociétaux sensibles est donc en quelque sorte politique. Nous nous concentrerons sur les œuvres « politiques » humanistes, non militantes et sans rapport avec une idéologie de parti.

Il faut vraisemblablement distinguer l'artiste politique de l'artiste militant. Selon Vanina Géré, le premier délivre un sujet politique à travers son art, tandis que le second s'exprime sur les contenus dans des manifestations culturelles, des *meetings*, dans un contexte social[143]. Des artistes politisés et militants tels Hans Eisler, dès l'entre-deux-guerres ont une idée assez arrêtée sur cette question, réduisant l'art à sa fonction sociale et à son utilité militante.

> Les concepts de « beau » et « laid », qui jouaient un tel rôle [d'étalon esthétique] il y a cinquante ans encore, sont périmés. Ils ne disent plus rien sur la valeur et doivent donc être remplacés par les nouveaux concepts d'*util*e et d'i*nutile*[144].

Mais l'engagement chez l'artiste peut prendre diverses facettes qui ne sont pas incompatibles. Luigi Nono en est l'exemple marquant par son engagement personnel en politique, par son engagement artistique dans des chemins esthétiques nouveaux et porteurs de sens, par sa volonté de témoigner auprès du grand public et d'impliquer celui-ci. Dans une pensée plus sociale et humaniste, il est convaincu que l'artiste a un rôle à jouer pour éclairer les hommes sur les problèmes sociaux, politiques et humains :

> La musique restera toujours une présence historique, un témoignage des hommes qui affrontent consciemment le mouvement historique, et qui à chaque étape de ce mouvement

[141] Wieviorka, Anna, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 168, citée par Finck, Michèle, *Poésie Shéhé Résistance, Fragments pour voix*, Paris, Le Ballet Royal, 2019, p.17, dans Auzolle Cécile, Réra, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne*, Éditions Aedam Musicae, Poitiers, Université de Poitiers, juin 2022

[142] « Politique, adjectif », *C.N.R.T.L.,* https://www.cnrtl.fr/lexicographie/politique, consulté le 26 septembre 2024

[143] Géré, Vanina, *L'Art politique et ses écueils*, La Vie des idées.fr, p.3, consulté le 12 novembre 2021

[144] Eisler, Hans, Betz, Albrecht (dir.), Meur, Diane (trad.), *Musique et société*, Paris, Éd. De la Maison des sciences de l'homme, p. 93, *Musik und Politik. Schriften 1924-1962*, édition critique de Günther Mayer, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1973-1983

décident, en pleine possession de leur intuition et de leur conscience logique, et agissent pour ouvrir de nouvelles voies au besoin vital de nouvelles structures[145].

Cette phrase vient en résonnance avec la définition de Charlotte Lacoste et Frédérik Detue à propos de l'écrivain-témoin et qui souligne les notions d'implication, de responsabilité et de lien avec l'avenir[146]. Nono s'implique et prend ses responsabilités d'être humain et d'artiste pour témoigner de son temps, et essayer d'éveiller les consciences pour construire un avenir meilleur. Figure emblématique de l'artiste engagé de l'après-guerre, Nono souligne l'importance de la démarche conduisant à l'acte d'engagement. Il insiste sur le caractère *politique* de cette action, en ce sens que celui qui s'engage prend toujours position et opère un choix :

> Chaque musicien choisit, dans le monde contemporain, sa position, et chaque choix, *politique*, est une prise de parti et n'agit pas de manière autonome et aristocratique, mais en fonction du contexte de la société actuelle, qu'il se spiritualise en abstractions métaphysiques, qu'il exhale la beauté ou la pureté des sons, qu'il envisage son engagement en moraliste, qu'il proclame l'unité du moment ou du processus technologique, qu'il s'identifie pragmatiquement à l'acte musical, ou encore qu'il choisisse le zen, la cocaïne ou la violence démystifiante. Dans chacun de ces choix sont déjà implicites les réponses aux trois questions que Jean-Paul Sartre pose à la littérature :
>
> Qu'est-ce qu'écrire (de la musique) ?
>
> Pourquoi écrit-on (de la musique) ?
>
> Pour qui écrit-on (de la musique)[147] ?

Ce besoin de se confronter à la réalité contemporaine et environnante se traduit par les choix des problématiques abordées dans les œuvres musicales scéniques. Bien que certains compositeurs écrivant pour la scène utilisent toujours des thèmes historiques ou littéraires anciens, il semble que les thématiques et les messages que les œuvres véhiculent soient primordiaux dans la plupart des cas. Ainsi, ce sera à l'adaptation du livret et à la mise en

---

[145] Nono, Luigi, « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui », *Écrits*, Feneyrou, Laurent (trad.), Genève, Éditions Contrechamps, 2007

[146] Lacoste, Charlotte, Detue, Frédérik (dirs.), *Témoigner en littérature*, Europe, 2016, dans Napoli, Gabrielle, *Pour une entrée du témoignage en littérature*, *opus* cit.

[147] Nono, Luigi, Réponse à sept questions de Martine Cadieu, « Entretien avec Luigi Nono », tapuscrit (incomplet), Archives Luigi Nono, *Les lettres françaises*, 29 septembre 1966, p. 18-19, dans *Écrits*, Feneyrou, Laurent (trad.), *opus* cit.

scène – qui comprend également les décors, les costumes, les lumières et parfois des dispositifs audio et vidéo – que reviendront le rôle d'investir le thème pour le réactualiser. En 2007, les trois frères Alagna (David, Frédérico et Roberto) collaborent pour l'écriture du livret et de la musique de l'opéra *Les Derniers jours d'un condamné*, d'après le roman éponyme de Victor Hugo. Véritable plaidoyer contre la peine de mort, cet opéra, transposé de nos jours aux États-Unis, intègre diverses technologies électroniques dans sa mise en scène. Le discours contre la peine de mort prononcé en 1981 par Robert Badinter[148] est lu avant la représentation et marque ainsi l'engagement des trois auteurs. David Alagna met de côté le caractère récréatif de l'opéra et affirme plutôt sa fonction « sociale, politique ou religieuse ».

La question qui prime ici n'est pas celle du langage et de l'esthétique musicale, mais bien du rôle testimonial que l'on peut donner à l'opéra. Les préoccupations de David Alagna envers l'opéra sont les mêmes que celles de Thierry Machuel envers la musique chorale. Aude Ameille abonde dans cette idée que l'opéra doit évoluer et s'adapter. Elle suggère que les compositeurs ne tournent pas le dos à l'opéra en tant que genre musical, mais à son esthétique et ses attendus :

> Mais plus encore que du genre lui-même, c'est de l'esthétique opératique que les musiciens se détournent : cette musique prétendument facile, qui a une action directe sur les masses en suscitant leurs émotions et qui peut aisément se faire le vecteur de messages politiques ou idéologiques[149].

La musicologue souligne encore le respect accordé de nos jours au texte original :

> Alors qu'aux siècles passés, le texte d'origine n'était souvent qu'un prétexte à la création d'une œuvre nouvelle, il est à présent considéré avec respect et entouré des plus grands égards[150].

---

[148] Robert Badinter (1928-2024), avocat et ancien Garde des Sceaux, est à l'origine de l'abolition de la peine de mort en France en 1981 sous le septennat de François Mitterand. Discours prononcé à l'Assemblée Nationale le 17 septembre 1981, https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/peine-de-mort-discours-robert-badiner-integral, consulté le 21 janvier 2024

[149] Ameille, Aude, « Mort et renaissance de l'opéra contemporain en Europe occidentale », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 12, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 55-66, https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2013-2-page-55.htm**,** consulté le 26 avril 2021

[150] Ameille, Aude, « Les Adaptations littéraires aux XXe et XXIe siècles », dans Auzolle, Cécile, *La Création lyrique en France depuis 1900. Contexte, livrets, marges,* Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », série « Théâtre », 2015, p. 85-94

Elle ajoute que la langue de l'œuvre musicale n'est plus celle du compositeur mais celle de l'auteur et de son texte. Le compositeur choisit un texte et par voie de conséquence sa langue en conscience de ses caractéristiques qui « suscitent des traitements musicaux spécifiques »[151]. Nous abordons ici le processus adopté par Thierry Machuel dans ses compositions chorales : rencontrer un texte à travers sa langue originale, à travers la mélodie et les rythmes qu'elle propose, à travers les émotions qu'elle suscite, puis laisser la musique émerger.

Parallèlement aux compositions opératiques, certains musiciens, à l'image de Thierry Machuel, s'investissent dans l'écriture chorale sur des textes divers, comme par exemple, Calixto Álvarez dans son *Lacrimosa* en 2008[152]. Cette pièce chorale est composée sur le texte liturgique du *Lacrimosa* latin. Le compositeur lui associe le même texte traduit dans un idiome nigérian, le *Yoruba,* créant ainsi un lien entre deux mondes *a priori* différents.

D'autres compositeurs se tournent vers la poésie. C'est le cas notamment de Jake Runestad, dans *Let my love be heard*, écrit entre 2014 et 2018[153]. Cette pièce est un hymne à l'amour, et par un hasard de circonstances est devenue l'œuvre emblématique et mémorielle pour les victimes des attentats de Paris en novembre 2015. Le texte ne dénonce pas, mais évoque l'amour par-delà la mort. Il prend une portée humaniste, voire politique et militante.

Dans un registre équivalent, un autre courant se concentre sur le texte de témoignage, parfois dénonciateur ou même militant. En 2017, Seán Doherty écrit, d'après le poème éponyme de Lola Ridge (1922)[154], *Snow dance for the dead*[155]*,* pour commémorer les cent ans de la Révolution russe. Le compositeur entre en complète synergie avec le poème qui dénonce les crimes de la *Cheka*, organisation de police d'État, prédécesseur du *KGB*.

---

[151] Ameille, Aude, « Les Adaptations littéraires aux XXe et XXIe siècles », dans Auzolle, Cécile, *La Création lyrique en France depuis 1900. Contexte, livrets, marges, opus* cit., p. 87. Aude Ameille cite Pascal Dusapin dans un entretien avec Antoine Gindt : « C'est certain, il y a quelque chose que j'aime dans la déclinaison des langues, parce qu'elles dépassent le sens. […] Sans doute parce que la langue est un matériau sonore qui fait entendre sa propre musique. De ce fait, la langue génère aussi de la musique. Il suffit donc de l'*entendre*… Je n'écris pas tout à fait la même musique selon qu'elle est chantée en anglais, en allemand ou en italien, car chaque langue possède sa propre intonation. »

[152] https://youtu.be/Haa7j7Y3RO0 ; https://youtu.be/7ng7_1QWgyw, consultés le 12 avril 2021

[153] https://youtu.be/bh5uH5ojFto, https://youtu.be/Da7RUQQeX-k, consulté le 12 avril 2021

[154] https://youtu.be/Xj2Jt99Bhsg, consulté le 12 avril 2021

[155] https://youtu.be/Xj2Jt99Bhsg, consulté le 12 avril 2021

La musique chorale qui était en très grande partie vouée à la transmission de la foi, mais également à la mise en musique de poèmes, devient l'outil d'expression d'une réalité contemporaine, que chacun peut toucher du doigt, ou a peut-être vécue. C'est le cas notamment chez Thierry Machuel qui s'interroge sur la place et le rôle du chant choral dans notre société.

> En ces temps de morosité, de profonde incertitude sur le devenir de la planète, que peut apporter le chant choral ? N'y a-t-il rien de plus urgent à faire que de chanter ? Mais qu'est-ce que cette expérience du chanter-ensemble, sinon une manière, choisie, de former une communauté humaine, contre l'individualisme et l'émiettement de notre société ? Dans ce cas, ce qui réunit en premier lieu les membres de cette communauté, n'est-ce pas un projet défini ensemble ? Le chant est-il la finalité de ce projet, ou est-ce un moyen pour atteindre autre chose[156] ?

L'opéra semble, selon le metteur en scène Peter Sellars, à même de réussir ce défi, grâce à la diversité des matériaux dont il dispose :

> À une époque où se pose de plus en plus la question des rapports et des interactions entre les choses, l'opéra devient le genre à privilégier. Par sa dimension multilingue, multiculturelle, multimédia, par son aspect diachronique, dialogique, dialectique, par cette étrange délectation qu'il provoque, c'est la seule forme capable d'évoquer et de représenter la simultanéité des événements, leur confusion, leur juxtaposition, l'amère tragédie du monde – bref, tout le chaos qui constitue la trame de l'histoire contemporaine[157].

Tous les moyens techniques et de diffusion dont disposent les compositeurs de nos jours leur permettent d'écrire des œuvres à la fois très modernes et plus accessibles, davantage tournées vers les préoccupations de leur temps. Il semble qu'il y ait une volonté de composer « avec son temps », et non plus seulement pour un genre prédéfini. L'adjonction de l'électronique, de la vidéo ou de la spatialisation sonore apporte de nouveaux matériaux qui « nourrissent l'opéra »[158]. C'est le cas notamment de *La Nuit de Gutenberg* de Philippe Manoury (2011),

---

[156] Machuel, Thierry, préface du CD *Nativités profanes,* Label Inconnu ® et Carmen-Forté, 2010

[157] Sellars, Peter, dans Maurin, Frédéric (dir.), « Peter Sellars », *Sorties et entrées*, n° 22, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2003, p. 16

[158] Class, Olivier, « Opéra et représentations technologiques : la mise en scène du son », dans Auzolle, Cécile (Dir.), *La Création lyrique en France, xxe-xxie siècles, Contexte, livrets, marges*, *opus* cit.

« opéra avec électronique », ou de l'« électropéra » *My way to the Hell* de Matteo Franceschini (2010). L'accès aux nouvelles technologies demande parfois un certain degré de remise en question de sa propre esthétique et des genres musicaux de l'opéra et de la musique chorale. Le compositeur Pascal Dusapin nous alerte sur la facilité qu'il y aurait à se laisser aller, en tant qu'artiste, à rester dans un univers hors du temps et hors des réalités. Il est convaincu que « l'opéra peut ancrer de nouveau le compositeur au sol grâce aux thèmes politiques qu'il peut y aborder »[159].

L'opéra-choral, émanation de l'opéra et de la musique chorale des dernières décennies, tel que le conceptualise Thierry Machuel, se situe dans cette démarche engagée et allie le témoignage à la poésie, le chœur à l'espace scénique.

4.2 S'engager pour témoigner avec l'opéra-choral

Thierry Machuel prend la parole en proposant un genre nouveau, en témoignant du monde, en impliquant chacun des protagonistes de l'œuvre. Le vecteur de cette parole, le chœur, est tout aussi important, et de lui dépend également la compréhension du message par son récepteur. Cette démarche dans sa globalité suppose un engagement à tous les niveaux et représente en quelque sorte, un « défi ».

Thierry Machuel souhaite « attester de la réalité »[160], ses choix poétiques en témoignent. Composer en résidence à Clairvaux suppose de sa part de prendre en considération l'environnement autant que les poèmes qui de fait sont emplis du vécu carcéral.
François-Charles Gaudard définit le témoignage « comme un acte de langage, en principe performatif »[161]. Il propose également la définition plus élargie de Renaud Dulong qui met en

[159] Vrin, Olivier, « *Penthesilea*, l'opéra "coup de poing" de Dusapin », *Crescendo Magazine*, 2019, https://www.crescendo-magazine.be/penthesilea-lopera-coup-de-poing-de-dusapin/, consulté le 23 juin 2022
[160] Témoigner, selon les définitions du dictionnaire, est équivalent « d'attester, donner des preuves tangibles de la réalité ou de la véracité d'une chose ». Nous trouvons également l'idée d'« exprimer, manifester, faire connaître ou paraître un sentiment », « Témoigner », *C.N.R.T.L.,*
https://www.cnrtl.fr/definition/t%C3%A9moigner, consulté le 26 septembre 2024
[161] Gaudard, François-Charles, Suárez, Modesta (dirs.), *Réception et usages des témoignages*, collection « Champs du signe », Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2003, p. 22

avant les questions du récit, de la participation plus ou moins active à l'action relatée, de la transmission et de la réception.

> [Il] fait du témoignage « le récit d'un événement par un participant, un spectateur ou une victime de l'action », ce récit ayant toujours pour visée, d'une manière ou d'une autre, consciemment ou inconsciemment, des destinataires présents ou potentiels. Le témoignage se définit comme un acte de communication reçu par un public ou en attente de réception[162].

Témoigner du monde est une des principales destinées de l'opéra-choral. Thierry Machuel porte toute son attention sur le texte et le récit, ainsi que sur la manière dont il va porter celui-ci vers le public. L'implication de ce dernier est au centre de l'intention initiale du compositeur. C'est ce que Claude Romano signifie comme une « implication symétrique » du récepteur qui va témoigner à son tour. Il ajoute la notion de fiabilité du témoignage qui induit un certain « engagement » et une « implication du témoin »[163].

> À cette implication du témoin dans l'acte même de parole correspond, du côté de celui à qui s'adresse cette parole, une implication symétrique. […] Je suis en quelque sorte appelé à comparaître comme « témoin du témoin » et ainsi, à attester, à mon tour, qui je suis par la manière même dont je reçois le témoignage et par le jugement que je porte sur lui[164].

C'est en ce sens que Thierry Machuel entend témoigner : délivrer à un public large un message par le biais d'un texte et d'une œuvre musicale qui servira celui-ci au mieux.
Il s'agit tout d'abord de traiter un sujet ou une thématique sociétale et de ce fait de choisir les textes qui les porteront au mieux. Paul Ricœur résume assez bien la démarche du compositeur désireux de témoigner du monde :

> Toute œuvre musicale et artistique est une prise de parole dans la mesure où elle relève à la fois « d'un défi et d'une solution »[165].

---

[162] Gaudard, François-Charles, Suárez, Modesta (dirs.), *Réception et usages des témoignages*, *opus* cit., p. 8

[163] Romano, Claude, « À l'écoute du témoignage », dans Gaudard, François-Charles, Suárez, Modesta (dirs.), *Réception et usages des témoignages*, collection « Champs du signe », *opus* cit., p. 23

[164] Romano, Claude, « À l'écoute du témoignage », dans Gaudard, François-Charles, Suárez, Modesta (dirs.), *Réception et usages des témoignages*, collection « Champs du signe », *opus* cit., p. 24

[165] Ricœur, Paul, « Arts, Langage et Herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricoeur », Propos recueillis par J.-M. Brohm et M. Uhl, 20 septembre 1996 à Paris, disponible sur : http://www.philagora.net, 1996, dans Esclapez, Christine, « Le Langage musical en question », texte remanié de la conférence prononcée lors du

L'implication du public, récepteur du message, est essentielle et participe à l'œuvre par un effet de *boomerang*.

> Le témoignage appelle une « politique d'écoute », politique d'écoute que je définis comme dépendante de la prédisposition du récepteur (ou du tiers) à susciter un espace de rencontre qui reconnaisse au témoin le pouvoir de transformation sociale de sa prise de parole[166].

La question mémorielle chez Thierry Machuel est double. Le compositeur se donne pour mission de témoigner du monde, nous l'avons dit, mais également de promouvoir un répertoire de la poésie contemporaine, française et étrangère, qui selon lui ne bénéficie pas d'une mise en valeur suffisante. Le fait de la transposer dans une forme musicale donne à celle-ci une nouvelle vitrine, un public différent de celui qu'elle touche habituellement. Ainsi, le catalogue des compositions de Thierry Machuel démontre cette volonté de rendre compte du monde à travers la poésie contemporaine. Nous pouvons citer à simple titre d'exemple et uniquement parmi les œuvres pour chœur *a capella* écrites depuis 2006 environ — date des premières déclarations concernant l'opéra-choral – l'échantillon suivant, qui montre la variété des poèmes, de leurs auteurs, de leurs langues et surtout de leurs thématiques :

Titre	***Opus***	**Date**	**Auteur**	**Sujet[167]**
La Parure éphémère	*opus* 41	2006	Yves Bonnefoy	*La parure éphémère* est constituée de quatre poèmes empruntés au recueil *Début et fin de la neige*. Elle fait intervenir un récitant tout d'abord, accompagné par des chants lointains, avec pour décor la neige, sa pureté, ce qu'elle a de fragile aussi, de fugitif (« à ce flocon qui sur ma main se pose… »), et nous amène devant une de ces sculptures où la Vierge est représentée avec l'humanité se protégeant dans les plis de son manteau. Cette image se prolonge avec la voix d'une récitante (la Madone ?) : « tu vas, le cœur battant, dans la grande neige ».
Aïka Siperiassa	*opus* 43	2007	Pentti Holappa (en finnois)	Une fuite de la civilisation, désespérée, à travers les contrées inhospitalières du nord de la Sibérie, depuis la Finlande. Un voyage fou, jusqu'au détroit de Béring et

colloque international *La notion de syntaxe en langue et en musique*, GELM, Observatoire Musical Français, Paris IV-Sorbonne, mars 2003, consulté le 13 juillet 2024

[166] Zbaeren, Mathilde, « Recueillir et confronter les paroles de témoins au Rwanda : délégation du témoignage et autorité du porte-parole », dans Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, consulté le 30 octobre 2022

[167] Tous les textes ci-dessous relatifs aux sujets des compositions sont issus du site du compositeur, https://www.thierrymachuel.com/catalogue-thierry-machuel/, consulté le 5 janvier 2025

				retour, poursuivi par la meute des hommes et des loups.
Les mouvements du cœur dans le frisson du saule	*opus* 32	2008	Jean-Yves Léopold	Mettre à disposition de tous les publics les vocalités d'aujourd'hui. Aborder sous forme de jeu les harmonies contemporaines, qu'elles soient de tonalité élargie ou franchement atonales. Passer de la monodie au double-chœur, du chuchotement au cri, de l'imitation écrite à l'improvisation collective, tout cela est possible dans *Les mouvements du cœur,* et toujours sur des poèmes à la fois malicieux et profonds, où la gravité ne fait jamais d'ombre à la joie, où se mêler au public est une volupté.
Tolm ja lumi	*opus* 44	2009	Jean Kaplinski (en estonien)	Une berceuse étrange, très lente, avec un temps comme suspendu par le regard porté du dedans, là où il y a encore un peu de chaleur et de lumière, vers le dehors, envahi par la neige et le froid, un monde qui ne nous attend pas.
Nocturnes de Clairvaux (3 parties)	*opus* 49	2009	Détenus de la prison de Clairvaux	Ces *Nocturnes* proposent une immersion dans ces autres mondes, parallèles au nôtre, prison, abbaye. Et surtout, dans une autre temporalité. Un parcours traversant toutes sortes d'écritures chorales. Une mise en espace suggérant l'enfermement : disposés autour du public, quatre murs de chanteurs, ceux-ci actionnant eux-mêmes les verrous à des moments clé de l'œuvre (!), le bruit de pas d'un gardien suggéré par des coups frappés sur la plaque de tôle, renforcent le sentiment d'une expérience singulière, que viennent conclure les lettres échangées entre le plus ancien détenu et le plus vieux moine, bouleversantes de sincérité.
Paroles contre l'oubli	*opus* 57	2009	Détenus de la prison de Clairvaux (en français et basque)	Dix *Paroles*, dix miniatures. La brièveté, l'instantané, comme autant de photos d'identité sonore de chacun des auteurs. Contrastes, d'une figure à l'autre. Regards sur la condition humaine, la leur, de détenus de très longue peine à la centrale de Clairvaux, et la nôtre, en miroir.
Les droits et les devoirs du citoyen	*opus* 54	2010	Thierry Machuel	Série de courts psychodrames improvisés à partir de la *Déclaration universelle des droits humains*. La musique prend ici une forme spontanée, plus proche du dire que du chanter.
Ich bin Leben, das leben will, in mitten von Leben, das leben will,	*opus* 60, n°1	2010	Walter Helmut et Albert Schweitzer (en allemand)	Un éloge de la Nature, qui nous invite à prendre part à sa vie, sa beauté, son mystère
Lettre à Robin	*opus* 60, n°2	2010	Gilles de Obaldia	Ce texte qu'il a dédié à son fils, résonne de toutes les interrogations de la transmission, avec une infinie délicatesse.
Le compagnon des étoiles	*opus* 73	2016	Yves Bonnefoy	Une méditation sur l'être humain, seul dans l'univers, entre la terre et les étoiles. Sur le passage du temps, sur ce que nous sommes, errants à la recherche « du seuil éclairé d'une pauvre maison ». Sur « l'écume sans réponse », la joie sauvant le non-amour, et la danse des astres, que l'on peut décider de suivre, comme d'« heureuses flammes ».

Ultraléger	*opus* 78	2018	Benoit Richter	Toutes les façons de voir la distance entre toi et moi, distance de classe, distance amoureuse, ou simplement géographique, en deux poèmes qui se répondent.
Terra bolero	*opus* 83	2018	Benoit Richter et le compositeur	Transcription pour chœur *a cappella* de l'œuvre mythique de Maurice Ravel. Avec un magnifique poème de Benoît Richter, où les âges de formation de la terre se fondent avec les différentes périodes du Boléro, au point que l'apparition de l'espèce humaine coïncide avec la modulation en mi majeur, et sa possible chute avec le retour en do, que signe « le chaos de sa danse ».
Valeurs	*opus* 72	2018	Erri de Luca (en français)	Dans notre société occidentale, où il devient difficile de se mettre d'accord sur des valeurs communes, l'auteur dresse une liste de choses concrètes, à la fois simples et intemporelles, qui nous font aller droit à l'essentiel : valeur de la relation à l'autre au jour le jour, dans les gestes simples du quotidien, loin des idéologies et grandes causes.
À l'humaine poésie	*opus* 87	2021	Yves Bonnefoy	Appel désespéré à la poésie, comme seule capable de sauver le monde par un retournement du langage, et à la voix humaine, dont le chant nous fait accéder à l'indicible.

Figure 13 : *Compositions de Thierry Machuel (après 2006), auteurs et thématiques*[168]

De la simple description poétique de la neige à celle plus rugueuse de l'univers carcéral, en passant par les relations humaines dans la société contemporaine, différents univers sont soumis à ce double travail de témoignage, sans qu'il n'y ait aucune velléité de décrire ni d'« imiter le réel », comme le suggèrent Alexandre Gefen et Frédérique Leichter-Flack :

> La justesse, la densité du récit, la finesse de sa restitution des sentiments sont les caractéristiques d'une œuvre qui ne cherche pas à imiter le réel et à le reconstruire, mais propose avec modestie de faire entendre ses traces mémorielles inscrites dans des histoires singulières, chacune dotée pour dire la souffrance d'une tonalité et d'un grain propre que le communisme a voulu précisément annihiler[169].

L'intention de témoigner implique d'user de supports les plus à même de porter le message. Écrire pour la voix constitue pour Thierry Machuel la première étape de ce processus qui trouve son prolongement dans le choix du texte puis sa mise en valeur. La question du texte est donc essentielle dans l'opéra-choral de Thierry Machuel, et c'est à partir de cette interrogation sur les choix littéraires que va s'opérer son chemin vers l'opéra-choral.

[168] « Catalogue », site du compositeur, https://www.thierrymachuel.com/catalogue-thierry-machuel/, consulté le 5 janvier 2025

[169] Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, consulté le 30 octobre 2022

Naturellement, c'est au chœur qu'il va confier la tâche de porter le message. Représentation de la société humaine, le chœur peut en « devenir, dans la confrontation au public, un miroir […] »[170].

Thierry Machuel a longuement décrit son travail de composition tant littéraire que musicale concernant ses œuvres *Nocturnes de Clairvaux* (2008) et *Paroles contre l'oubli* (2009), toutes deux prémices de l'opéra-choral *Trilogie de la détention*. Pour ces deux *opus*, Thierry Machuel a travaillé au sein de la Maison Centrale de Clairvaux. Ces résidences ont donné lieu à un travail d'écriture — respectivement sur le thème de la nuit et celui de l'oubli — lors d'ateliers animés par le compositeur lui-même auprès de détenus volontaires. Ces rencontres ont ensuite engendré deux cycles de pièces musicales pour chœur mixte *a capella*. Dans un entretien avec Priscille Lafitte, succédant au Festival de l'Abbaye de Clairvaux en 2008, le compositeur déclare :

> J'aime travailler sur des textes durs, âpres. On aurait pu reprendre des écrits de prisonniers déjà publiés, mais ils n'étaient pas assez homogènes. Et j'aime rencontrer les auteurs[171].

Les ateliers d'écriture avec les détenus ont généré un long et lent travail de chacun des auteurs avec le musicien. Thierry Machuel confie qu'il a besoin d'entendre les textes dans la voix des auteurs, afin d'en saisir toutes les nuances. Cela se traduit par des lectures à voix haute, puis des discussions pour éclairer tel ou tel terme, telle ou telle idée. Le compositeur est également à l'écoute de chaque silence, de sa résonance, de sa longueur, tout comme il est sensible aux inflexions de la voix, à la tessiture, aux accents, au débit. Dans ces deux *opus* le chœur mixte *a capella* prend en charge l'intimité et la personnalité même de l'auteur.

> Je fais, en quelques sortes, une photographie sonore de l'individu qui lit son texte et je cherche à représenter musicalement ce qu'ils donnent à voir d'eux : le registre de leur voix, le rythme de leur lecture, leur regard, leurs intentions[172].

---

[170] *Ibid*.

[171] Laffite, Priscille, critique parue le 27 septembre 2009, site du compositeur, https://www.thierrymachuel.com/publications/sur-le-chant-choral/1232/, consulté le 12 avril 2017

[172] Machuel, Thierry, « Cultiver dans le désert », *Écrits sur le chant choral*, *opus* cit.

4.3 L'opéra-choral chez Thierry Machuel : une esthétique au service de l'éthique

Thierry Machuel livre ses réflexions intimes quant à la marche du monde et aux relations que nous nouons avec autrui ainsi que son besoin de mieux comprendre ce monde à travers la découverte de l'Autre. Il confie également son désir d'utiliser le chœur comme un choix à la fois esthétique et correspondant à ses convictions humanistes. Pour cela, le musicien n'hésite pas à sortir des chemins traditionnellement tracés de la musique chorale. Il y a donc une forme de « subjectivité » à « attribuer une forme esthétique » à l'œuvre[173]. Alessandro Arbo parle d'« intentionnalité » de l'acte musical :

> Un acte musical apparaît comme le résultat d'une intentionnalité s'adressant à une autre intentionnalité : le fait de créer une œuvre ou une improvisation musicale qui ne vaut que pour celui qui l'a créée […].
> […] Par ailleurs, comme tout acte qui constitue la réalité du monde social, un acte musical dépend d'une forme d'inscription[174].

Nous l'avons largement évoqué, l'intention de Thierry Machuel est avant tout une intention éthique, que la réalisation esthétique respecte[175, 176].

L'éthique implique donc une action qui répond à un ou des principes faisant référence à la morale, et qui induit une certaine esthétique. Selon Ernest Ansermet, éthique et esthétique

---

[173] Vestrucci, Andrea, « Pour et contre une relation entre l'action éthique et esthétique », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société,* Numéros de la revue, La responsabilité de l'artiste, Réflexions sur éthique et esthétique, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=529, consulté le 26 septembre 2024

[174] Arbo, Alessandro, « Des actes en musique : quelques réflexions préliminaires », *Musique en acte* n° 1, 2020, *opus* cit., p. 18

[175] L'éthique est « l'ensemble des principes moraux qui sont à la base de la conduite de quelqu'un ». L'éthos (du grec *êthos*, caractère) est une « doctrine établissant une relation entre l'art des sons et les mouvements de l'âme et sur laquelle les Grecs fondaient leur conception morale et éducative de la musique », dans « Éthique », *Dictionnaire Larousse*,
http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9thique/31389#X6itY5fT6ZFD0bE8.99, consulté le 4 mai 2017

[176] En philosophie, l'éthique est « une manière d'envisager la réalité en tirant d'elle des valeurs normatives liées à l'esthétique », dans « Éthique », *C.N.R.T.L.,* Cnrtl.fr/définition/éthique,
https://www.cnrtl.fr/lexicographie/ethique, consulté le 4 mai 2017

sont étroitement liées. L'esthétique n'est autre que l'expression apparente de ce que le compositeur possède profondément en lui, plus précisément, de son éthique :

> La musique, art du sensible, est propre à signifier la pensée et les émotions humaines. Par une expression esthétique, elle nous révèle souvent une certaine éthique […]. L'esthétique est la manifestation en extériorité de l'éthique[177].

La démarche « intention – réalisation – objet » de Thierry Machuel est en complète adéquation avec ces définitions de l'éthique ainsi que l'idée que l'esthétique puisse répondre à ces principes moraux. Le compositeur rejoint également la théorie de l'intention éthique énoncée par le philosophe Paul Ricœur développée selon trois pôles : le pôle « Je » de la pensée éthique tournée vers soi, le pôle « Tu » tourné vers l'Autre et le pôle « Il » de l'œuvre en tant qu'objet.

> « Pôle Je » : C'est la liberté de chacun qui s'affirme à travers les œuvres dans lesquelles elle devient objective. Je veux que ma liberté soit.
> « Pôle Tu » : On ajoute la liberté de l'Autre. Je veux que ta liberté soit.
> « Pôle Il » : L'intention éthique prend corps avec ce moment de la non-personne, représenté dans notre langage par des termes neutres tels que ceux d'une cause à défendre, d'un idéal à réaliser, d'une œuvre à faire, de valeurs auxquelles nous donnons des noms abstraits : la justice, la fraternité, l'égalité[178].

Cette théorie de Ricœur peut aisément se calquer sur le travail de composition de Thierry Machuel qui souhaite avant tout délivrer des messages humanistes tournés vers Autrui, ce par le biais de l'œuvre musicale. L'intention éthique est déjà très présente, du fait d'un grand souci d'exactitude et de respect manifesté par le compositeur dans le premier travail de collectage des textes. Il est toujours attentif à rester fidèle à l'auteur, à son texte, à ses émotions et à ses sentiments. C'est pour lui la condition incontournable pour que la musicalisation puisse s'installer peu à peu dans une première ébauche de la partition rythmique et mélodique établie selon la prosodie de la lecture. Après le temps de la lecture, de l'écoute, de l'émotion, de la traduction et de la sélection, vient le temps de l'intériorisation et de l'appropriation :

---

[177] Ansermet, Ernest, *Fondements de la musique dans la conscience humaine*, Les Éditions de la Baconnière, Neuchâtel (Suisse), 1961 et 1987, p. 206

[178] Ricœur, Paul, « Éthique », dans *Universalis éducation* [en ligne], Encyclopædia Universalis, consulté le 22 novembre 2016

« C'est lorsque toute voix se tait en moi que le chant peut venir »[179]. Pour décrire ce travail, le compositeur parle d'éthique :

> Cette éthique, pour revenir à Clairvaux, est la seule qui tienne dans le cadre de notre projet. En amont de la composition musicale chargée de porter les paroles des détenus, cela pose évidemment des questions esthétiques. Et pousse le compositeur que je suis dans le désert de la feuille blanche, à la recherche d'une voix intérieure qui ne chante pas toujours[180] !

Il apparaît clairement que pour rester fidèle à cette volonté première, le musicien doit effectuer un grand travail de réflexion esthétique, afin d'harmoniser les deux pensées, éthique et esthétique. Ceci est illustré dans la troisième pièce « Hier ne compte pas » du détenu Dumè A., extraite des *Nocturnes de Clairvaux* (première partie). Le compositeur utilise les différentes idées du texte et attribue chacune à un pupitre (voir figure 14). Les ténors et les *alti* vont scander la première phrase « Hier ne compte pas, hier ne compte plus » en *ostinato* durant toute la pièce. Les basses s'emparent, hésitants dans un premier temps, de la deuxième phrase. Les *soprani* chantent la troisième, dédiée à la personne aimée. Enfin, la dernière phrase, libératrice, est confiée à la soprano soliste. Chaque pupitre a une action prépondérante dans l'expression de ce texte ainsi que dans celle de son message.

Hier ne compte pas, Hier ne compte plus.	1ère idée : alti et ténors
La vie se conjugue comme un verbe, Au passé, au présent, au futur.	2ème idée : basses

[179] Machuel, Thierry, « Cultiver dans le désert », *Écrits sur le chant choral, opus* cit.

[180] *Ibid*.

… Le soir, à ma fenêtre, Je lève la tête et j'aperçois Dans le ciel Une étoile te ressemblant ; Une étoile Que je rapporte à ton amour, Si doux, si profond : Cette force que tu m'envoies Et qui me donne la joie de vivre.	3ème idée : soprani
La vie, maintenant que la page est tournée	4ème idée : soprano solo

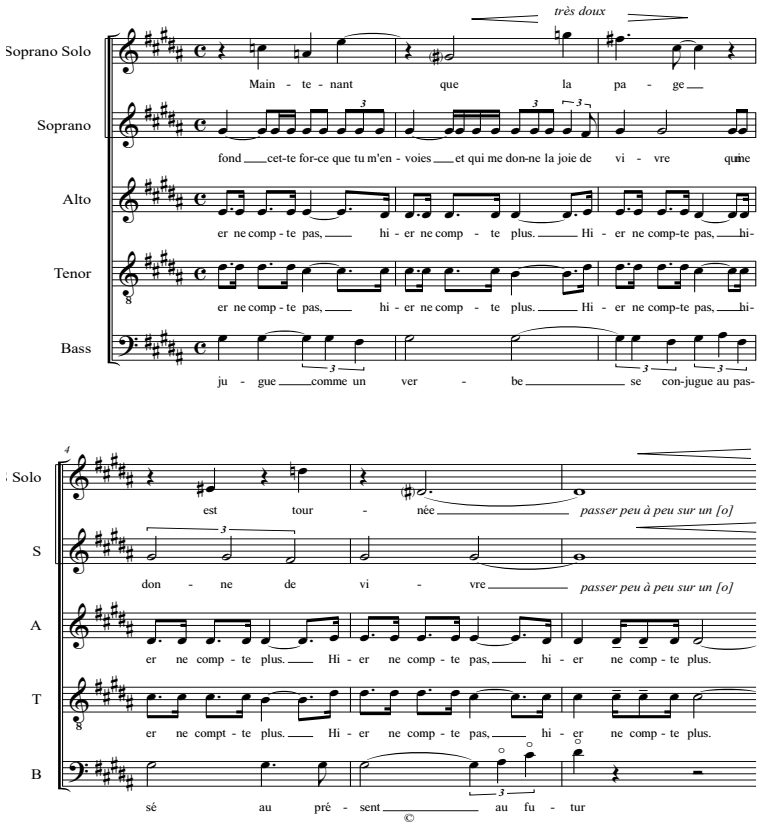
Figure 14 : Nocturnes de Clairvaux – n° 3 « Hier ne compte pas »

L'ostinato de deux mesures (voir exemple musical n° 8) ajoute une autre dimension, qui n'est pas clairement évoquée par le texte, celle de l'enfermement, mais également l'idée fixe que l'auteur répète sans cesse pour mieux s'auto-convaincre. Le rythme de marche et la formulation en antécédent-tension et conséquent-détente peuvent symboliser également les aller-retours du détenu qui fait les cent pas dans l'espace exigu de sa cellule. Le choix des tessitures et des timbres n'est pas anodin. Les timbres d'alto et de ténor, utilisés dans des fréquences identiques, se mêlent, créant ainsi un timbre indéfinissable et qui peut être associé à une négation de la personne et de sa vie passée (voir figure13). Cette voix qui n'est pas reconnaissable est celle de l'auteur, de n'importe quel autre détenu, ou de tout un chacun, déshumanisé par la prison. Le message devient anonyme, impersonnel mais commun. De plus, l'écriture mélodico-rythmique installe une double hésitation. Sur le mot « hier », à lui seul représentation du passé et de la faute commise, le compositeur utilise à la fois le rythme  répété et la dissonance d'une seconde mineure ou majeure, créant ainsi une forte tension. Cette tension se résout ensuite sur les mots « pas » et « plus », symboles d'une rédemption possible, en une unique valeur plus longue de  sur une tierce mineure ou majeure, donnant ainsi davantage de stabilité et d'ouverture au discours. Les deux mesures d'*ostinato* résument à elles seules l'essentiel du message.

De même, la tessiture des voix de basses nous entraîne dans l'expression du texte. La phrase est ânonnée avec une grande hésitation puis déclamée ; elle répète plusieurs fois les mots « présent » et « passé », s'enfonçant toujours plus vers le grave, avec l'idée que le passé pèse

énormément dans cette vie. Il faut attendre la fin de la pièce pour que dans un effet de figuralisme, la mélodie remonte progressivement vers les aigus (Ré#) et dise enfin une seule fois le mot « futur », symbolisant ainsi l'espoir.

Le compositeur confie aux *soprani* le texte porteur d'amour, de vie, de lumière. Le timbre aigu et clair symbolise le ciel, la lueur des étoiles, la personne aimée et l'espoir d'un futur possible. C'est finalement à la soprano soliste que revient la phrase libératrice « La vie, maintenant que la page est tournée ».



Exemple 8 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Hier ne compte pas"

Ainsi, les choix du chœur, du rôle de chaque pupitre, de la tessiture et du timbre, des mélodies et des rythmes sont-ils encore entièrement liés au matériau poétique de départ, au message exprimé et certainement à la personnalité de l'auteur lui-même. Le compositeur exprime son intention d'adapter son langage musical au texte et au contexte originels :

> En effet, c'est dans la trame musicale elle-même que j'ai tenté de restituer ce temps carcéral, si particulier, dont parlent tous les enfermés. C'est dire si cette contrainte m'entrainait d'entrée

> de jeu vers une œuvre de dimension symphonique, comme il en existe peu dans le répertoire vocal *a capella*, puisqu'il est quasiment impossible à un chœur, même très aguerri, de garder intact le diapason sur une telle durée […] avec de tels contrastes de langage. Tout est fait ici pour que l'auditeur n'en sorte pas indemne[181].

À travers ces exemples, nous mesurons la démarche du compositeur qui se positionne en tant que témoin de son temps et du monde qui l'entoure, qui effectue des choix de langage propices à la transmission et en cela use de son art pour s'impliquer. Par la concomitance de plusieurs éléments esthétiques auxquels s'ajoutent la spatialisation et la mise en scène, Thierry Machuel nous conduit vers une meilleure appréhension et compréhension du message. Il reste fidèle à ses postulats de départ : témoigner du monde, faire découvrir la poésie contemporaine, impliquer le plus grand nombre tout en laissant un espace de liberté à chacun.

[181] Machuel, Thierry, « Contre l'oubli », texte de présentation dans Sallé, Julien*, Or, les murs*, *opus* cit.

5 Genèse, dynamique et historique du mot « opéra-choral »

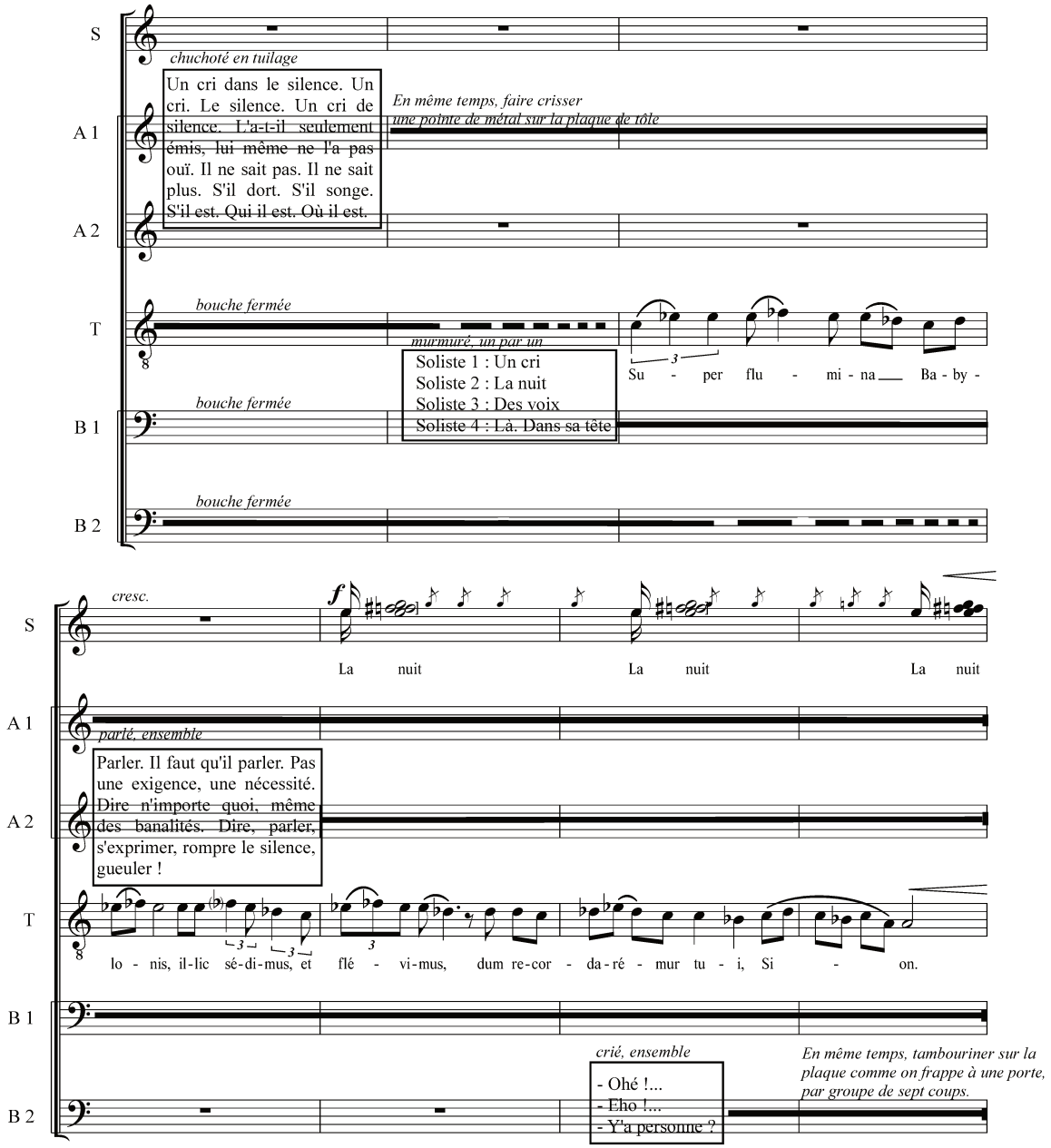


Figure 15 : *Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Un cri »*

Nous avons vu que la proposition de l'opéra-choral émane avant tout d'un renouveau du genre choral. Le choix de son appellation spécifique est certainement en lien avec l'œuvre *idéale* pensée par Thierry Machuel. Nous ne pouvons pas occulter les réflexions du compositeur, pas plus que nous ne pouvons ignorer les références au passé, plus ou moins lointaines. Le musicien ne renie rien des héritages ou inspirations qui ont façonné, guidé ou orienté ses propres musiques. En matière de musique pour la scène, le XXe siècle est d'ailleurs riche de propositions, tant en termes de styles que d'appellations.

Nous le constatons, bien qu'apparemment assez différents, les deux genres de l'opéra et de la musique chorale présentent des points de convergence que les siècles ont peu à peu éloignés, jusqu'à parfois les gommer. Bien que l'opéra inclue la présence du chœur dans sa représentation, il n'en reste pas moins que les deux genres illustrent deux univers différents et que l'auditeur *lambda* n'associe pas *a priori*. Pourtant, le chœur a été complètement intégré au théâtre antique dans lequel il était partie prenante du spectacle et intimement lié au théâtre.

> C'est du chœur que la tragédie grecque serait née. C'est dire son importance ! […] A cette époque, le chœur est un groupe de danseurs, chanteurs et récitants qui peut représenter une assemblée ou une foule. Il a plusieurs fonctions : présenter la pièce, résumer les événements qui ont lieu hors de la scène, mais aussi commenter les actions selon ses propres intérêts, moraux ou politiques[182].

Le chœur antique joue déjà un rôle prépondérant, tour à tour observateur et témoin de la scène, mais toujours personnage intégré et acteur de celle-ci, et se confrontant aux autres protagonistes ainsi qu'au public. Nous verrons plus loin que la démarche de Thierry Machuel s'inscrit dans cette même idée d'impliquer totalement le chœur au drame en lui attribuant différentes fonctions : témoin, personnage, observateur.

> Le chœur est là pour témoigner des rituels du culte dionysiaque. Il suscite crainte et respect chez le spectateur.
>
> Le chœur chez Eschyle joue un rôle essentiel. Il est le principal personnage de la tragédie.

[182] Héléna, D., « Quand le théâtre a du cœur », *L'Influx*, 29 décembre 2017, *opus* cit.

> Le chœur chez Sophocle a une dimension tragique. […] Il s'impose essentiellement comme un observateur ou un témoin. Pourtant, il est bien un personnage à part entière car il se trouve dans l'espace scénique et parce qu'il dialogue avec les personnages[183].

Les fonctions artistique et sociale du chœur diffèrent dans le théâtre antique et dans l'opéra-choral. Toutefois, à l'image du théâtre antique, Thierry Machuel souhaite pour l'opéra-choral un chœur qui en tant que « personnage principal » soit également « témoin » de son environnement et de la société, en investissant « l'espace scénique et dramatique ».

5.1 Le terme « opéra-choral »

Avant d'entrer au cœur des œuvres, nous proposons de définir le terme « opéra-choral ». L'analyse musicale montrera la réalité de ce qui existe derrière cette appellation. Mais, comme nous l'avons soulevé précédemment, nous nous questionnons sur le choix des mots. Les deux entités du terme, opéra et musique chorale, induisent des références à deux genres bien distincts, que nous devons dans un premier temps définir. Pour chacun des deux termes, l'étude des synonymes et des termes sémantiquement proches devrait élargir notre vision. De plus, un regard porté davantage sur l'imaginaire collectif et sur l'aspect culturel et sociologique complètera ces caractérisations.

L'évolution des deux genres, opéra et musique chorale, ne s'est pas faite au même rythme ni selon des critères identiques. L'opéra, depuis sa création à l'aube du XVIIe siècle, n'a cessé d'évoluer, dans sa forme, dans sa fonction, dans son esthétique, dans ses thématiques, pour se rapprocher toujours davantage de son public et des aspirations de celui-ci. La musique pour chœur a également traversé des changements esthétiques notables et des fonctions diverses (fonction religieuse, fonction distrayante, fonction dans le théâtre). La voie insufflée par Nono va peu à peu gagner d'autres artistes touchés à leur tour par les événements sociétaux dramatiques qui jalonnent le monde. L'opéra-choral serait donc une composition qui réunirait *a priori* les deux entités que sont l'opéra avec ses caractéristiques d'action théâtrale et scénique, de chanteurs-acteurs solistes, de dramatisation du discours, et la musique chorale

[183] *Ibid*.

avec son identité communautaire, ses notions de solidarité, de diversité et de complémentarité, ainsi que la principale, celle d'ensemble vocal.

5.1.1 Définir l'opéra-choral

Cette co-présence crée toutefois une tension qui empêche toute définition évidente. L'opéra-choral, bien qu'étant l'émanation d'une longue réflexion, est encore en construction. À partir de ses expériences précédentes en matière de musique chorale, Thierry Machuel a en 2006 posé les bases de ce qu'il pense être l'avenir du chant choral. Ses compositions suivantes constituent la synthèse de son esthétique et de ses propositions. À l'heure actuelle, mis à part Philippe Hersant, nous n'avons pas connaissance d'autres compositeurs nommant leurs compositions « opéra-choral ». Nous avons besoin de recul dans l'analyse des œuvres déclarées « opéra-choral », tout comme de celles qui, bien que n'étant pas nommées « opéra-choral » en présentent toutes les caractéristiques. L'énergie du genre provient de cette difficulté à en délimiter le périmètre, à le caractériser, et de sa propre capacité à se renouveler sans cesse.

5.1.1.1 Importance de garder les deux mots

Si chacun des deux mots composant le terme « opéra-choral » revêt une signification spécifique, nous pouvons nous questionner quant à leur association. Parmi les multiples appellations qui ont vu le jour dès la seconde moitié du XXe siècle, la plupart d'entre elles associent un terme musical à un mot relevant d'un autre art. Nous avons noté par exemple, « théâtre musical », « film-opéra », « ballet-oratorium » ou encore « opéra vidéo documentaire ». Les appellations qui conjuguent deux termes essentiellement musicaux restent rares ; nous avons noté seulement l'« opératorio » *La Melancholia* (1991)[184] de Pascal Dusapin (1955-) et les « opéra-choral » *Tristia* de Philippe Hersant et *Trilogie de la détention* de Thierry Machuel[185]. Cette dernière appellation, comme d'autres, marque un choix engagé à plusieurs titres. Elle répond à une réflexion, d'une part esthétique, et d'autre part éthique.

[184] *La Melancholia*, opératorio, pour quatre solistes vocaux, un récitant, douze voix mixtes, trois cuivres, voix parlées enregistrées et orchestre.

[185] Nous précisons avant tout que nous utilisons le terme « opéra-choral », tel que l'a exprimé Thierry Machuel dans sa conception du genre. Le compositeur écrit ce terme avec un trait d'union, quand quelques années plus tard, son collègue Philippe Hersant l'écrit sans trait d'union.

Avant d'entrer dans la spécificité du genre, nous aborderons ici la question du trait d'union qui joint les deux termes.

5.1.1.2 Le trait-d'union

Le terme opéra-choral apparaît chez deux compositeurs selon deux orthographes, avec trait d'union pour Thierry Machuel et sans trait d'union chez Philippe Hersant. Cette différence peut sembler anecdotique, mais nous allons voir qu'elle pourrait également générer des différences d'appréhension du genre.

En effet, le trait d'union peut s'interpréter selon différents axes concernant la cohabitation des deux termes qu'il joint. Il peut traduire la conciliation, être un intermédiaire, lier, signifier une séparation ou une coupure, ou au contraire unir, réunir. Dans tous les cas, le trait d'union évite toute hiérarchie[186]. Dans le cas du terme opéra-choral, diverses interprétations sont envisageables quant à l'incidence du trait d'union.

Outre sa fonction de liaison, le trait d'union marque le cheminement entre les deux genres de l'opéra et de la musique chorale. Marque-t-il

- le parcours de l'opéra vers le choral : opéra ➔ choral,
- ou le parcours inverse : opéra ← choral,
- ou bien encore matérialise-t-il le va-et-vient entre les deux genres : opéra←➔ choral ?

En établissant ces relations, le trait d'union peut symboliser le point d'attache des deux termes et générer un troisième mot, matérialisant ainsi un objet hybride et donc totalement nouveau. Nous pouvons également nous interroger sur l'incidence de l'appellation sur l'œuvre. Associer « opéra » et « choral » suppose peut-être d'écrire un opéra chanté par un chœur. *A contrario*, cela peut impliquer l'écriture d'une musique chorale qui soit scénarisée et mise en scène.

Nous le voyons, l'interprétation du trait d'union n'est pas figée, ni unique. Selon l'importance et le sens que le compositeur donne à chacun des deux termes, l'œuvre prendra une orientation particulière. Il n'est pas exclu que le cheminement entre les deux genres se caractérise par d'incessants aller-retours, l'œuvre puisant à la fois dans les deux mais s'adaptant dans le même temps à l'intention du compositeur et à l'objet recherché.

[186] « Trait d'union », *C.N.R.T.L.,* https://www.cnrtl.fr/definition/trait%20d'union, consulté le 12 janvier 2023

L'opéra-choral devient un objet multiple. Nous pouvons imaginer une œuvre dans laquelle le compositeur favorisera un discours narratif et dramatisé qu'il confiera à un chœur et éventuellement à des solistes. De fait, la structure de l'opéra-choral est directement liée au choix littéraire. Issus de la poésie, les textes proposent souvent une unité thématique et s'enchaînent linéairement. Bien qu'il n'y ait pas forcément de découpage en actes et scènes comme dans un opéra, la narration n'est pas absente du discours. Lorsque Thierry Machuel réunit ses compositions pour chœur *a capella Paroles contre l'oubli* (2009), *Les Parloirs* (2011), *Les Lessiveuses* (2013) et *Les Victimes* (2017), il effectue un travail de réorganisation pour construire une véritable trame dramatique et thématique, la *Trilogie de la détention* (2017-2020). Le compositeur reconstitue un récit à partir des différents *opus*, écrivant de ce fait une sorte de livret dans lequel les personnages, au départ indépendants, prennent vie dans une histoire commune et partagée, grâce au vecteur du chœur.

5.1.1.3 Le mot choral est-il adjectif du mot opéra ou bien le mot choral s'entend-il avec l'adjectif « opératique » ?

Les compositions de Thierry Machuel se caractérisant par la présence unique du chœur, par la spatialisation de ce dernier et par leur narration dramatique, il semble donc qu'elles puissent appartenir à la première catégorie.

Ici, « choral » est l'adjectif du substantif « opéra ». Il s'agit d'un « opéra pour chœur » ou bien d'un opéra dans lequel le chœur occupe une place importante. Comme pour un opéra, cela implique que l'œuvre soit principalement centrée sur l'aspect scénique et dramatique, qu'elle soit composée à partir d'un livret ou d'une histoire scénarisée, qu'il y ait une mise en scène et en espace. Sur le plan musical, le terme opéra laisse penser à un argument, peut-être sous la forme d'un récitatif, à des personnages incarnés par des solistes à travers des airs, à un chœur commentateur de l'action ainsi qu'à un ensemble instrumental plus ou moins conséquent. L'adjonction de l'adjectif « choral » apporte une précision, peut-être une focalisation : le chœur sera le principal acteur — peut-être le seul — de la composition, tout au moins en ce qui concerne la partie vocale. De plus, il pourra endosser les diverses fonctions dévolues aux solistes. Dans ce cas, la composition se rapproche de l'intention initiale de Thierry Machuel.

Nous pouvons dès lors nous interroger sur le texte que va porter le chœur, sur le type de narration ainsi que sur le déroulement dramatique de l'œuvre.

L'orthographe sans trait d'union adoptée par Philippe Hersant semble également focaliser le genre vers l'opéra dont la particularité serait d'être destiné au chœur.

Dans le cas inverse, « opéra » induirait l'adjectif « opératique » associé au mot « choral », pour « musique chorale opératique ». Ce qui émane de cette appellation est avant tout la choralité de l'œuvre. La composition est destinée à un chœur, sans que l'on précise lequel (voix égales, voix mixtes, petit ensemble, grand chœur). L'aspect collectif est mis en avant, et de ce fait, la polyphonie, verticale ou horizontale, le travail sur les timbres et sur les densités. L'adjectif « opéra(tique) » apporte d'autres dimensions, celles de la trame narrative et dramatique, de la mise en scène ou tout au moins en espace. Nous pouvons imaginer que le chœur va occuper le rôle principal, prenant la place du récitant, du ou des solistes, racontant ou vivant l'histoire qu'il jouera à travers ses différentes configurations, ses déplacements, sa mise en espace et ses mouvements. Ici encore, les compositions de Thierry Machuel trouvent leur place par leur caractère collectif en premier lieu ainsi que par l'investissement de l'espace scénique et des lieux à des fins dramatiques.

Dans les deux cas, chacun des genres apporte à l'œuvre « opéra-choral » ses propres caractéristiques, et la frontière entre ces deux cheminements est poreuse. Pour répondre à ces questionnements, nous proposons de délimiter plus en détail les contours respectifs de l'opéra et du chœur pour mettre en évidence ce qui est spécifique à chacun mais également ce qui les réunit.

5.1.1.4 Opéra et chœur : définitions, représentations et imaginaire collectif

L'analyse des différences et des points de rencontres des deux genres suppose au préalable de définir précisément l'opéra et la musique chorale, selon les définitions des dictionnaires, les références synonymiques et proxémiques, ainsi que par les représentations de l'imaginaire collectif.

L'adoption du terme original italien « *opera* »[187] (œuvre) francisé en « opéra »[188] conserve la filiation avec ce genre musical[189]. D'autre part, elle met en évidence la définition dévolue à l'œuvre d'art, suggérant ainsi les notions de matériaux, de communication, d'esthétique et de vecteur d'émotion[190]. François-Xavier Adam met l'accent sur la filiation du genre avec le madrigal italien de la Renaissance. L'aspect descriptif de la musique, ainsi que la qualité des textes servant de support sont deux des caractéristiques du madrigal dont la musique exprime « cette technique musicale révolutionnaire, qui entend faire primer les paroles sur la musique, [et] trouve d'abord son expression dans le madrigal »[191]. La philosophie moderne du XIXe siècle s'empare également du terme plaçant « de même sa dernière expression dans un drame, ou plutôt dans un opéra ; car la musique et les illusions de la scène lyrique serviraient admirablement à continuer la pensée, au moment où la parole ne suffit plus à l'exprimer »[192].

L'opéra serait donc une œuvre artistique musicale d'« excellence » et « difficile » dans laquelle les techniques de composition et de création ont pour but de permettre l'expression de l'artiste et de provoquer des émotions. Il serait ainsi, au-delà des mots, le « prolongement de la pensée ».

Les notions de dramaturgie, de théâtre, de mise en scène, d'air, de récitatif, d'ouverture ou de prologue sont liées à l'évolution du genre au fil des siècles. La description plus précise de

---

[187] *opera* : du latin *opus* – *opera* au pluriel, signifiant travail, *Dictionnaire de l'Académie* 9e édition, *C.N.R.T.L.,* https://www.cnrtl.fr/definition/opera, consulté le 14 mars 2022

[188] La première apparition du terme *opera* en France est datée de 1639. Ce « mot italien signifiant proprement "œuvre" […] est attesté comme terme de musique depuis 1639 ». Selon les époques et les usages, le terme qualifie tour à tour une « chose excellente » (1659), une « chose difficile » (1675, Scarron, lettre à M. de Villette, 12 novembre, dans *Œuvres*, édition 1786, t.1, p.263), ou un terme de jeu (1690, jeu du piquet). Le 1^{er}opéra italien représenté en France est l'*Orfeo* de Rossi, joué à Paris en 1647, (voir Candé), *C.N.R.T.L.*, https://www.cnrtl.fr/definition/opera, consulté le 14 mars 2022

[189] L'opéra est né en Italie en 1600 avec *Euridice* de Jacopo Peri et confirmé sept années plus tard par Monteverdi dans son *Orfeo* (1607)

[190] Le terme d'*ovre* apparaît pour sa part au XIIe siècle et désigne un « objet créé par l'activité, le travail de quelqu'un ». L'œuvre d'art est « l'œuvre où la mise en forme des matériaux, l'utilisation de la technique tendent à communiquer la vision personnelle de l'artiste en suscitant une émotion esthétique. « Œuvre », *C.N.R.T.L.*, https://www.cnrtl.fr/definition/%C5%93uvre, consulté le 14 mars 2022. En musique, l'œuvre désignera tant « la pièce musicale que l'ensemble des productions d'un compositeur, Accaoui, Christian (dir.), « Œuvre d'art », *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud/ Cité de la musique, 2011, p. 448-450

[191] Adam, François-Xavier, « Opéra », dans Accaoui, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2011., p.454

[192] Renan, Ernest, *Drames philosophiques*, Append. Abbesse Jouarre, 1888, p.372

l'opéra est résumée par les termes complémentaires de sérieux (*opera seria*), bouffe (*opera buffa*), comique (opéra-comique), ballet (opéra-ballet) ou par les synonymes de tragédie lyrique, Grand opéra, drame lyrique, drame musical, et plus près de nous de théâtre musical.

Concernant la musique chorale[193], et plus spécifiquement le chœur, nous retiendrons les notions de « chanter ensemble »[194]. Le chœur serait donc le lieu où l'individu peut s'exprimer en communion avec autrui, dans un acte collectif, à l'unisson ou à plusieurs voix, et ce dans un projet commun. En ce sens, la définition est philosophiquement identique aux aspirations de Thierry Machuel pour l'avenir du chant choral.
Nous pouvons nous questionner sur cet objectif commun. Dans le cas de la musique chorale et plus spécifiquement de l'opéra-choral s'agit-il de l'œuvre dans sa totalité, de la musique ou de son message ?

Nous l'avons vu précédemment, l'aspect mélodique du chant et l'aspect communicatif du message sont le lien direct entre l'opéra et la musique pour chœur. Les définitions nous donnent un aperçu assez précis des deux genres. Toutefois, ces définitions restent très académiques et ne prennent pas ou peu en compte l'imaginaire collectif qui offre une palette très large de représentations de l'opéra et de la musique chorale. Adossées aux définitions académiques des dictionnaires, elles nous permettent de mieux définir chaque genre et ainsi de mesurer leurs caractères communs et respectifs.

L'appellation « opéra-choral » fait certainement appel à un imaginaire autour des deux genres, de même qu'il est possible qu'elle suscite un surcroit d'interprétations préalables chez l'auditeur-spectateur. Outre ses intentions déclarées, en choisissant cette appellation, Thierry Machuel a certainement pris en compte les caractéristiques définissant les deux genres de l'opéra et de la musique chorale, ainsi que tout l'imaginaire qui leur est respectivement associé.
L'imaginaire collectif concernant l'opéra propose des représentations émergeantes : le chant, le lyrisme, les solistes, les décors, les costumes, le lieu, le faste, le théâtre, la tradition, la

[193] Les recherches de définitions ont été faites principalement sur les termes « chœur », « choral » et « chorale ».
[194] Déclamation collective, de la *vox populi* (voix du peuple), s'accorder sur les mêmes opinions ou propos, avoir les mêmes aspirations, dans « Chœur », C.N.R.T.L., https://www.cnrtl.fr/definition/ch%C5%93ur, consulté le 17 avril 2022

collaboration artistique, le public privilégié, le prix. L'opéra, en tant que genre et en tant que lieu, a généré depuis longtemps des réflexions de la part des compositeurs mais également des écrivains et des artistes. Claude Debussy, avec sa plume acerbe, dénonça en son temps l'artifice du lieu et des représentations, soulignant l'aspect mondain du spectacle qui, selon lui, se passait tout autant hors de scène que sur scène.

> Mais, une fois pour toutes, l'Opéra devrait être un théâtre modèle, il n'est qu'un endroit où le luxe monumental n'arrive pas à cacher la pauvreté de ce qu'on y représente ; car, en conscience, le spectacle purement mondain des belles dames descendant le célèbre « grand escalier » dans un bruit de soies froissées n'est pas suffisant comme musique[195].

Sur un plan sociologique, Roland Barthes définit l'opéra comme un lieu « interdit » parce que selon lui, au moment où il écrit dans les années 1970, celui-ci reste encore un « spectacle de classe ». Il met également en avant, d'une part la cherté des places, et d'autre part la difficulté pour le public de pénétrer les codes culturels du genre, afin de vivre le spectacle dans sa totalité.

> L'opéra est un spectacle total et peut-être, par là même, interdit : aller à l'opéra est un acte compliqué, il faut louer les places longtemps à l'avance, elles coûtent cher, et dès lors on se croit tenu de rester jusqu'à la fin.
> […] Oui, il se peut qu'il y ait un certain retour à l'opéra. Cela n'empêche pas l'opéra de rester, pour le moment, un spectacle de classe, d'abord parce que les places sont chères, ensuite parce que, pour prendre plaisir à l'opéra, il faut certains réflexes culturels, de répertoire, d'ambiance, de mondanité, qui sont encore des réflexes de classe[196].

Au-delà de l'aspect financier, l'aspect culturel pèse dans les réserves que pose Barthes. Il est, selon lui, nécessaire de posséder les codes des lieux, des œuvres, des thèmes représentés, ce qui fait de l'opéra un art plus difficilement accessible qu'un autre. Toutes ces considérations d'ordre sociologique sont à prendre en compte dans l'opéra-choral. Thierry Machuel déclare vouloir « sortir le chœur des rôles et lieux habituels », et tout son travail tend vers ce postulat.

---

[195] Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987

[196] Barthes, Roland, « Les fantômes de l'opéra », paru dans Le Nouvel Observateur (entretien avec Hector Branciotti) le 17 décembre 1973, dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 1714-1716

Mais l'opéra ne serait-il pas davantage ? La représentation théâtrale et musicale, les décors, les costumes, tout concourt à faire émerger chez le spectateur-auditeur des images, des sensations, des émotions que ce dernier a parfois du mal à exprimer ou à caractériser. Un des protagonistes d'un roman de Bernard Minier définit ainsi l'opéra :

> L'opéra, c'est le domaine de l'émotion pure. Quand la passion, le chagrin, la souffrance, la folie atteignent un tel degré de saturation que les mots deviennent impuissants à les exprimer. Que seul le chant y parvient. Cela dépasse les limites de l'entendement, de la logique : c'est indescriptible...[197].

Au-delà de l'aspect visuel, de la dramaturgie et de l'action scénique, l'opéra est aussi une musique qui participe à l'ensemble, et qui, par essence, ne se voit pas.

> Subsumant théâtre et musique, l'émergence au XIXe siècle de la notion de drame à l'opéra permet à celui-ci [le compositeur] d'étendre son autorité sur sa composition, l'interprétation de celle-ci et sa mise en scène. Le compositeur devient ainsi une instance survivant dans son œuvre, spectre dans la peau duquel se glisse Leibowitz en s'installant à son pupitre[198].

Il est indéniable que ce qui se transmet, du compositeur aux interprètes, puis des interprètes aux spectateurs n'est pas toujours perceptible ni même palpable. Si les émotions sont visibles et reconnaissables, il est parfois difficile de les nommer.

> […] En l'absence du terme de théâtralité, tous les dérivés et synonymes de fantôme permettent de désigner ce qui circule de manière invisible entre le livret, la partition et la représentation, et influence réciproquement chacune de ces phases de réalisation concrète de l'œuvre lyrique[199].

Concrètement, l'opéra se caractérise par un livret, une musique et des représentations. Effectivement, la narration passe par l'histoire écrite, par la partition et par l'action scénique. Tout, livret, musique, mise en scène, décors, costumes, acteurs-solistes, chœurs, participe à la construction de la dramaturgie.

---

[197] Minier, Bernard, *N'éteins pas la lumière*, Paris, XO Éditions, 2014

[198] Muller, Marius, « Les fantômes ou la vérité de l'opéra », *Ad Hoc* n° 8, mars 2021, https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/4198/files/2021/04/02_Marius-Muller_Les-fantomes-ou-la-verite-de-lopera.pdf, consulté le 25 avril 2022

[199] *Ibid*.

> […] ici, la lecture à la fois diachronique et synchronique doit nous livrer, en plus de la trame sonore, celle – qui paraît comme en filigrane – du drame, des lieux de l'action, des éclairages, des gestes et des mouvements des personnages[200].

Les vecteurs concrets (livret, partition, mise en scène, décors, costumes) induisent pour le public une interprétation, des émotions, des ressentis, une identification parfois. Ce que Marius Muller tente de nommer « fantômes », dans le sillage de Leibowitz et de Barthes, relève en grande partie d'événements inconscients tels les « transferts culturels » que le spectateur ne peut ignorer dans son interprétation, ou de « signatures », de références, de citations du compositeur qui de leur côté également agissent sur la réception du public.

> Ce cortège est en effet augmenté de figures ou de concepts intermédiaires (personnages, êtres surnaturels, illusions, inconscient des spectateurs, figure du compositeur, transferts culturels...) que l'on ne pourrait qualifier de fantômes à proprement parler, mais qui partagent avec les figures spectrales l'articulation caractéristique entre réel et virtuel, concret et abstrait, visible et invisible[201].

Barthes souligne l'aspect sensuel de l'opéra ainsi que la multiplicité de ressentis que celui-ci suscite chez le spectateur. L'identification à l'action, aux personnages est selon lui, un des caractères les plus marquants et importants.

> « Il y a dans l'opéra lui-même – affirme-t-il – bien des éléments progressistes ; c'est d'abord un spectacle total, mobilisant à la fois un grand nombre de sens, de plaisirs sensuels, y compris la possibilité pour le public de jouir en quelque sorte de lui-même, et cette totalité du spectacle, notre culture l'a toujours recherchée, du théâtre antique au spectacle pop.
>
> […] La théorie de la distanciation, qu'il [Bertolt Brecht] a décrite, commentée et analysée aux côtés de Bernard Dort dans les colonnes de Théâtre Populaire, permet aux spectateurs de percevoir simultanément une action et les structures sociales et dramatiques qui en règlent le cours »[202].

---

[200] Leibowitz, René, *Les Fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1972, p. 13

[201] Muller, Marius, « Les fantômes ou la vérité de l'opéra », *Ad Hoc* n° 8, mars 2021, *opus* cit.

[202] Barthes, Roland, « Les fantômes de l'opéra » (1973), dans *Œuvres Complètes,* Tome II, 1966-1973, *opus* cit., p. 490

En voulant témoigner du monde à travers l'opéra-choral, Thierry Machuel implique émotionnellement et intellectuellement les spectateurs. Outre la volonté d'écrire une œuvre littéraire et musicale, de lui donner vie à travers la mise en scène, les décors, les costumes, il ne faut pas perdre de vue que cette composition s'adresse à un public, et doit être comprise par lui, le toucher, l'émouvoir. La réception, qui au départ était seulement une résultante de l'œuvre, est peu à peu partie prenante de l'intention créatrice. Le spectateur devient en quelque sorte « co-auteur du sens du spectacle »[203].

La pratique chorale quant à elle se scinde en deux approches, d'une part la pratique amateur et d'autre part la pratique professionnelle ou amateur de haut niveau. Les représentations ne sont pas les mêmes pour ces deux catégories. Les appellations des groupes vocaux diffèrent selon leur fonction sociale : « ensemble vocal », « chœur » désignent le plus souvent des ensembles professionnels ou amateurs de haut niveau, alors que les groupes amateurs sont le plus souvent nommés « chorale ». Outre la question des répertoires et de la qualité vocale, ce qui différencie ces deux pratiques relève aussi et surtout des relations humaines. Bien que la notion de plaisir soit omniprésente, les chanteurs ne trouvent pas tous des intérêts identiques à chanter en groupe. Le métier de chanteur de chœur professionnel induit une obligation, peu ou pas de choix artistiques personnels et une recherche de résultat et de qualité qui supplante quelquefois les relations humaines. La chorale d'amateurs est *a contrario* le lieu où l'on se rend, avant toute autre chose pour chanter, mais également pour se détendre, prendre plaisir, retrouver des relations amicales. Henri Pompidor a étudié ces groupes amateurs et professionnels et mis en évidence les liens sociaux qui s'y créent :

> Qu'il soit amateur ou professionnel, le groupe chœur apparaît comme un groupe social dans lequel les liens sont à la fois souples et intenses. L'individu adhère à la culture chorale du groupe auquel il appartient, et c'est à travers elle que se révèle l'intensité des solidarités autour de la réalisation d'un idéal d'unité humaine et musicale[204].

La notion d'ensemble et de groupe est certainement la plus caractéristique du chant choral. Le groupe induit le nombre, la diversité et la complémentarité. Le terme « choral » symbolise

[203] Muller, Marius, « Les fantômes ou la vérité de l'opéra », *Ad Hoc* n° 8, mars 2021, *opus* cit.

[204] Pompidor, Henri, « Pour une sociologie du chant choral : contribution à l'analyse sociale et culturelle des pratiques chorales », *L'Éducation musicale*, *opus* cit.

le mieux ces différents aspects, inhérents à toute communauté ou groupe. Un article de la revue *L'influx* consacrée aux arts vivants souligne et résume cette notion élargie de polyphonie :

> L'image du chœur est tout d'abord celle de la polyphonie.
> Le terme « chœur » est de moins en moins utilisé et souvent remplacé par l'adjectif plus actuel de « choral ». Il désigne aujourd'hui tout discours pluriel ou toute polyphonie[205].

Nous l'avons vu précédemment, constituer un ensemble suppose d'être « les uns avec les autres, de manière à former une entité enveloppante ou groupante ». Dans la pratique chorale, le groupe s'exprime par une seule voix, celle du chœur, comme le définit Martin Mégevand :

> Le chœur, forme située au croisement de la littérature et de la musique, est unanimement compris par la critique […] comme une forme d'expression apte à manifester, sous une apparence lyrique, l'aventure épique d'un « nous »[206].

Chacun des chanteurs joue un rôle dans le groupe et a une fonction, voire une importance. Si sa participation n'est pas toujours fondamentalement indispensable, sa présence lui confère une responsabilité envers le reste du groupe, envers l'ensemble, envers la communauté du chœur. Les rôles de chaque pupitre ou parfois de chaque chanteur sont souvent différents, mais tendent tous vers un seul et même but, la réalisation de l'œuvre commune. Les différents « je » se mettent ainsi au service du « nous », comme le souligne Martin Mégevand.

Muriel Barbery, dans son roman *L'Élégance du hérisson*, exprime avec beaucoup d'émotion ce qui se joue entre ces êtres, leurs liens de solidarité et de communion, et qui s'emparent du public.

> A chaque fois, c'est un miracle […] : tout disparaît soudain quand les choristes se mettent à chanter. Le cours de la vie se noie dans le chant, il y a tout d'un coup une impression de fraternité, de solidarité profonde, d'amour même, et ça dilue la laideur du quotidien dans une communion parfaite. Même les visages des chanteurs sont transfigurés ; […] Je vois des êtres humains qui se donnent dans le chant.

[205] Héléna D., « Quand le théâtre a du cœur », *L'Influx,* 29 décembre 2017, *opus* cit.
[206] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, numéro 197, *opus* cit.

> A chaque fois, c'est pareil, j'ai envie de pleurer, j'ai la gorge toute serrée et je fais mon possible pour me maîtriser mais, des fois, c'est à la limite : je peux à peine me retenir de sangloter. Alors quand il y a un canon, je regarde par terre parce que c'est trop d'émotion à la fois : c'est trop beau, trop solidaire, trop merveilleusement communiant.
> Lorsque la chorale s'arrête, tout le monde acclame, le visage illuminé, les choristes rayonnants. C'est tellement beau[207].

Toutefois, à l'image de la société, le chœur se caractérise également par les différences, contrastes et oppositions entre les individus qui le constituent. Il en est ainsi des genres, des tessitures des différents pupitres et des timbres respectifs et uniques des chanteurs. Ce sont toutes ces particularités individuelles réunies qui constituent la signature propre à chaque chœur. Ainsi chaque ensemble vocal, à nombre d'exécutants et répartition égaux, possède son identité et son empreinte identitaire, intrinsèquement liées aux identités et empreintes génétiques de chacun de ses chanteurs. « Le tout est plus grand que la somme des parties »[208].

Pour conclure, nous mesurons bien à quel point l'opéra et la musique chorale n'ont cessé d'interroger les artistes, d'expérimenter et évoluer avec eux pour parfois revenir en arrière. Toutes ces interrogations esthétiques, éthiques et quelquefois philosophiques ont ouvert parmi tous les chemins empruntés une voie vers l'opéra-choral.

5.1.2 Émergence du mot « opéra-choral »

Au-delà de tous les aspects techniques des musiques opératique et chorale, comme l'explique Emmanuel Reibel, nous ne pouvons ignorer l'impact que l'histoire mondiale et les bouleversements de la société qui la construisent ont sur l'évolution des arts en général.

> On touche ici à la question délicate de l'impact artistique des grandes mutations politiques ou sociétales : l'histoire des révolutions esthétiques est-elle nécessairement indexée sur celle des révolutions historiques ? Rien n'est moins sûr. On ne peut pourtant s'empêcher de constater que la nouvelle vitalité du genre lyrique, depuis les années 1980, est contemporaine de la fin

[207] Barbery, Muriel, *L'Élégance du hérisson*, Paris, Gallimard, 2007
[208] Confucius

> des avant-gardes, de la fin des grandes idéologies politiques et de l'avènement de la mondialisation économique, financière puis numérique[209].

Depuis l'Antiquité grecque, le chœur et sa fonction ont évolué. Il devient illustrateur de l'action à la Renaissance, pour être ensuite dès le XVIIIe siècle de plus en plus partie prenante de la dramaturgie[210]. Au XIXe siècle, le chœur peut prendre une fonction politique, telle que dans *Va pensiero* dans *Nabucco* de Verdi, qui est devenu une sorte d'hymne patriotique, « emblème du chœur "peuple" »[211]. Le chœur d'opéra prend une nouvelle direction.

Dans les années 1920-30, Kurt Weill et Bertold Brecht utilisent la musique de scène pour faire la critique du capitalisme. Le célèbre *Opéra de quatre sous* (1930)[212] est une observation de la société londonienne de ce début de siècle, dans laquelle s'affrontent les riches hommes d'affaires, les hommes et les femmes de la rue, mendiants, voleurs, prostituées.

Plus tard, Luigi Nono va donner au chœur une fonction à part entière. Indépendant de la scénographie opératique, le chœur n'exprime pas moins la dramaturgie de tout ce qu'il véhicule en termes de mémoire, de témoignage et de prise en compte de l'Histoire. Nono insiste sur l'aspect physique du chœur, sur sa présence sur scène, son occupation de l'espace, ne le réduisant pas seulement à un ensemble sonore.

> Le chœur représente également une masse, un « élément ambivalent, [qui] a une fonction double : sonore et purement visuelle – couleur et forme[213].

Le XXe siècle a connu nombre d'évolutions des langages musicaux, comme des genres. Les années 1960 marquent l'avènement du théâtre musical, avec notamment *Aventures* (1962-63) et *Nouvelles Aventures* (1965) de György Ligeti. Ces deux pièces sont représentées comme des oratorios, dans lesquels les textes ne sont porteurs d'aucun sens mais génèrent toutefois des émotions, des interprétations, voire des interactions entre les chanteurs. À leur propos, le terme de « théâtre musical » a été largement discuté, interrogé, refusé parfois, soulevant un nouveau débat. Ligeti nomme ses deux pièces « oratorio », mettant en avant un récit qui

---

[209] Reibel, Emmanuel, « Réflexions sur l'opéra français au tournant du XXIe siècle », dans Auzolle, Cécile (Dir.), *La Création lyrique en France, XXe-XXIe siècles, Contexte, livrets marges*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », série « Théâtre », 2015, 380 p.

[210] Le Brun, Julia, *Le Voyage lyrique*, https://www.levoyagelyrique.com/, consulté le 30 mai 2022

[211] *Ibid*.

[212] Date de la version française ; l'opéra fut créé en 1928 en allemand sous le titre *Die Dreigroschenoper*)

[213] Nono, Feneyrou, Laurent (trad.), *Écrits*, *opus* cit.

n'existe pourtant pas en tant que tel, et une absence de mise en scène, alors que tout dans les deux œuvres invite à une sorte d'action théâtralisée et dramatisée, principalement par les actions vocales, les émotions suscitées, les images subliminales. Jusqu'à quel point *Aventures* et *Nouvelles Aventures* ne sont-ils pas du théâtre musical ?

Le dernier tiers du siècle marque un retour vers le genre opératique avec des œuvres telles que *Les Soldats* d'Alois Zimmermann créé en 1965. Le compositeur compose lui-même le livret, assume entièrement et revendique le statut d'opéra pour cette œuvre gigantesque. *Le Grand Macabre* (1974-76) est qualifié par son compositeur György Ligeti d'« anti-anti-opéra », signifiant ainsi un retour au genre qui avait été délaissé, voire décrié. En 1984, Luciano Berio crée *Un re in ascolto* qu'il nomme « action musicale ». Le nombre d'œuvres et d'appellations ne vont cesser de proliférer, nous l'avons vu précédemment.

Le choix de la thématique et donc du livret pour l'opéra devient prépondérant. L'importance accordée au texte et à son intelligibilité va également peu à peu modifier profondément le genre et participer à son évolution globale. François-Xavier Adam souligne le caractère « rationnel » insufflé par la mise en valeur du texte :

> L'orientation esthétique que l'on donne à un opéra découle en partie du rôle respectif qu'y jouent paroles et musique : dans le cadre de l'*opera seria*, laisser libre cours à la musique fait pencher le genre du côté du merveilleux, tandis que donner plus d'importance au texte le recentre du côté rationnel[214].

C'est ce même souci de transmission du message à travers le texte qui conduit certains compositeurs à faire évoluer les lignes mélodiques vers le *parlando*[215]. *Moïse et Aaron*, opéra inachevé de Schoenberg (1930-32, créé en 1954) évoque l'antisémitisme. Le compositeur souhaite que sa voix soit entendue et comprise, et à cet effet, il emploie le *Sprechgesang* (parlé-chanté) pour le personnage de Moïse ainsi que pour certains chœurs.

[214] Adam, François-Xavier, « Opéra », dans Accaoui, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale*, *opus* cit., p. 478

[215] Mot italien : technique vocale s'approchant du parlé, utilisée dans l'opéra pout imiter les rythmes et intonations de la parole, « parlando », *C.N.R.T.L.,*
https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/parlando, consulté le 12 septembre 2024

Cette nouvelle importance accordée à l'intelligibilité du texte est également liée à l'évolution esthétique des genres. Lors de la deuxième moitié du XXe siècle toutes sortes d'expériences esthétiques autour de la voix et de la scène vont ainsi être menées. Elles s'appelleront tour à tour, opéra, théâtre musical, opéra de chambre, opéra radiophonique, comédie musicale, voire opéra-rock. Les années d'après-guerre voient poindre de nouvelles conceptions du genre opératique. Les partitions de cette période témoignent de ces cheminements esthétiques, et celles des musiques opératiques en particulier de la volonté de ne pas laisser tomber ce genre dans l'oubli. Emmanuel Reibel relie ce retour en force récent — qu'il situe aux années 1980 – de l'opéra aux événements sociétaux et aux bouleversements technologiques de l'après-guerre[216].

Ces quelques exemples illustrent le chemin parcouru depuis la naissance de l'opéra, les évolutions comme les retours vers le passé. À la charnière du XXIe siècle, certains artistes souhaitent intégrer l'environnement réel à leurs œuvres, notamment par l'introduction de sons enregistrés ou créés grâce à l'électroacoustique. Il semble dès lors qu'il y ait une volonté de composer « avec son temps », et non plus seulement pour un genre prédéfini. L'adjonction de l'électronique, de la vidéo ou de la spatialisation sonore apporte de nouveaux matériaux qui « nourrissent l'opéra »[217]. C'est le cas notamment des œuvres déjà évoquées, *La Nuit de Gutenberg* de Philippe Manoury (2011), « opéra avec électronique », ou de l'« électropéra » *My way to the Hell* de Matteo Franceschini (2010).

Nous l'avons évoqué précédemment, les XXe et XXIe siècles ont généré nombre d'œuvres musicales pour la scène, répondant, plus on avançait dans le temps, à moultes appellations, des plus traditionnelles aux plus novatrices et originales. À titre d'exemple, nous proposons un relevé des appellations ayant trait à la musique de scène et plus particulièrement avec chœur, depuis la fin du XXe siècle, issues de la plateforme B.R.A.H.M.S.[218]. Cette liste, issue d'une

[216] Reibel, Emmanuel, « Réflexions sur l'opéra français au tournant du XXIe siècle », dans Auzolle, Cécile, *La Création lyrique en France depuis 1900. Contexte, livrets, marges*, *opus* cit., p.73-84

[217] Class, Olivier, « Opéra et représentations technologiques : la mise en scène du son », dans Auzolle, Cécile (Dir.), *La Création lyrique en France, xxe-xxie siècles, Contexte, livrets, marges*, *opus* cit.

[218] Base Relationnelle d'Articles Hypertextes sur la Musique du 20e siècle : « Brahms est une base de données à vocation encyclopédique sur les compositeurs contemporains. Chaque dossier comprend une notice biographique, un catalogue complet des œuvres (permettant de faire des recherches détaillées pour un effectif donné) ainsi que des références bibliographiques et discographiques. Des documents sont éventuellement

source unique, n'est évidemment pas exhaustive. Toutefois, elle donne un large aperçu de la production des œuvres dites « pour la scène », de leurs diverses appellations ainsi que de la proportion de ces dernières. Nous l'utilisons ici comme échantillon permettant de dégager les grandes caractéristiques de la production de musiques de scène, et non comme un catalogue (voir en annexe 1).

5.2 L'appellation opéra-choral

L'appellation est l'action d'appeler. Plus particulièrement, elle désigne la façon de dénommer quelqu'un ou quelque chose[219]. Si ce n'est sur la forme de l'œuvre, le titre nous renseigne sur le genre et sur le fond de celle-ci. Parmi les nombreuses définitions du mot « titre », celle se rapportant à l'œuvre est assez explicite : « Inscription au début d'un ouvrage pour indiquer son sujet ; nom donné par son auteur à une œuvre littéraire ou artistique et qui évoque plus ou moins son contenu, sa signification »[220].
Par souci de clarté, nous désignerons par « appellation » les noms qui catégorisent les œuvres (par exemple « opéra »), et par « titre » les dénominations littéraires (par exemple *La Flûte enchantée*).

5.2.1 L'appellation en musique

Depuis les années 1960 et surtout depuis les années 1980, nous constatons que nombre d'œuvres musicales écrites pour la scène utilisent des appellations variées. La deuxième moitié du XXe siècle, dans sa période charnière de la *tabula rasa*, a vu apparaître le théâtre musical, le théâtre et l'opéra radiophoniques, au détriment de l'opéra. Plus tard dans cette fin de siècle, des œuvres nommées « opéra » sont réapparues. À l'aube du XXIe siècle, de nouvelles appellations, très nombreuses et plus ou moins explicites, voient le jour (voir en annexe 1). Nous pouvons nous questionner sur ce qui différencie toutes ces compositions écrites pour la

attachés aux notices : notes de programme, entretiens avec le compositeur, liens vers un enregistrement audio ou vidéo de l'œuvre. Pour les grandes figures de la musique contemporaine, des Parcours - textes critiques d'introduction à l'esthétique et clés d'entrées dans l'œuvre du compositeur - sont proposés. », https://www.ircam.fr/ressources/base-des-compositeurs-brahms, consulté le 12 février 2024

[219] « Appellation », *Dictionnaire de la langue française,*
https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/appellation, consulté le 20 décembre 2022

[220] « Titre » : T.L.F.I., C.N.R.T.L., https://www.cnrtl.fr/definition/titre, consulté le 4 octobre 2023

scène et justifie leurs appellations respectives. Peut-être certaines démontrent-elles un souci de la part du compositeur de se démarquer du reste des œuvres d'un genre proche - nous pourrons montrer plus loin que c'est le cas des opéras-chorals de Thierry Machuel. Citons par exemple la « cantate scénique » *L'incarico e il fine* (1994) de Nicola Sani, qui insiste sur l'aspect scénique d'un genre qui habituellement n'est pas voué à investir l'espace de la scène. D'autres appellations marquent et annoncent une esthétique particulière de l'œuvre et de son compositeur, comme par exemple celles qui utilisent le terme « électronique », nous annonçant ainsi un langage maniant l'électroacoustique, tel l'« électropéra » *My way to Hell* (2010) de Matteo Franceschini. Certaines encore ont pour but d'affirmer des choix de langage qui sont également parfois des revendications d'ordre éthique. Nous pensons particulièrement à l'« action de théâtre musical » *Narcisse,* composée en 2006 par Alexandros Markeas, ou l'« installation-performance musicale » *La voix et ses avatars*, écrit en 2005 par le même compositeur. Dans ces deux pièces, ce dernier insiste sur l'aspect théâtral, relevant, pour la première d'une forme militante active, et pour la seconde d'une certaine liberté de création.

Il semble donc que l'appellation et le titre d'une œuvre revêtent une importance telle que les compositeurs aient ressenti le besoin, soit d'en créer de nouveaux, soit de se référer aux usages plus traditionnels et courants. Cet acte de nommer n'est donc pas anodin et démontre cette volonté, et, comme le souligne Claudia Moatti, le « pouvoir d'inscrire chaque chose à sa place »[221]. Lorsque Thierry Machuel expose son intention créatrice d'un renouveau du chant choral, il n'a pas encore avancé le mot « opéra-choral ». C'est pourtant le terme qu'il choisira pour représenter ce nouveau visage de la musique chorale, et nous pouvons supposer que cette appellation est la plus adaptée au contenu de l'œuvre chorale, inscrite de ce fait « à sa place ».

Avant d'aller plus loin dans cette réflexion, il nous semble donc nécessaire de réfléchir à ce que nous disent une appellation et un titre, tant du point de vue de l'intention (auteur) que de la réception (récepteur), et plus particulièrement dans le domaine de l'œuvre musicale, du point de vue du compositeur et de celui de l'auditeur-spectateur.

[221] Moatti, Claudia, « Donner un nom aux choses… », dans Rousseau, Dominique, Morvan Michel, *La Dénomination,* Odile Jacob, « Le Temps des savoirs », 2000, https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr, consulté le 24 septembre 2023

5.2.2 L'appellation d'une œuvre

Au moment où Thierry Machuel parle de l'opéra-choral, il a déjà beaucoup écrit pour chœur, des œuvres liturgiques puis poétiques. Nous l'avons dit, l'opéra-choral est avant tout le fruit d'une longue expérience de composition chorale, mais également le résultat d'une grande réflexion quant à l'avenir de l'écriture pour chœur. Si nous comprenons bien le besoin artistique et personnel du compositeur à aller vers des chemins neufs, nous nous questionnons, au vu du nombre d'appellations existantes, sur la nécessité d'en créer une nouvelle. Le choix de l'appellation « opéra-choral », comme celui de toute œuvre artistique, n'est pas sans incidence. Il implique de donner une image à l'œuvre, voire de lui donner une signification[222], comme nous le suggère Claudia Moatti lorsqu'elle cite Platon : « Le nom étant un instrument, que faisons-nous avec lui quand nous nommons ? »[223]. L'historienne nous rappelle également qu'au plus loin de l'histoire occidentale, « le *nomen* possédait une efficacité quasi magique ; il n'était pas seulement la qualification d'une chose, il était en quelque sorte la chose elle-même »[224]. Le nom, le titre, l'appellation, la catégorisation ont donc une importance pour la présentation de l'œuvre et sa compréhension préalable par le récepteur, ainsi que pour « donner vie » à celle-ci. Quelle qu'elle soit, chaque appellation confère une identité à l'œuvre, nous prépare à son contenu et nous aiguille vers son sens, voire son message. Avant d'être perçue, l'œuvre prend vie dès qu'elle est nommée, appelée. Aussi, le choix des mots revêt-il une grande importance. Les opéras-chorals de Thierry Machuel pourraient-ils s'appeler « opéra pour chœur » ou « chœur opératique » ?

Catégoriser une œuvre littéraire ou artistique peut relever d'une simple classification dans un genre, indiquant par là-même une référence à des éléments de langage. Nous pouvons dès lors nous interroger sur l'incidence du titre, de l'appellation ou de la catégorisation d'une œuvre sur sa réception et son appréhension par le public. Un article de la revue *Librinova* de 2015 préconise, avant de choisir un titre, de se poser la question : « De quoi parle

---

[222] Platon, *Cratyle*, 338b, dans Moatti, Claudia, « Donner un nom aux choses… », dans Rousseau, Dominique, Morvan Michel, *La Dénomination,* Odile Jacob, « Le Temps des savoirs », 2000, https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr, consulté le 24 septembre 2020

[223] Moatti, Claudia, « Donner un nom aux choses… », dans Rousseau, Dominique, Morvan Michel, *La Dénomination, opus* cit.

[224] *Ibid*.

l'ouvrage ? ». Ainsi, le rôle du titre sera, soit informatif du contenu, soit identitaire quant au genre de l'œuvre, soit interrogatif, pour provoquer notre curiosité[225]. L'appellation « opéra-choral » nous informe sur l'aspect vocal de l'œuvre, son genre théâtral, mais nous questionne toutefois sur son contenu.

Le domaine des arts n'échappe pas à la catégorisation des œuvres qui relève de choix personnels et arbitraires, selon des critères de genre, de mode, de sens ou de référence divers. Aussi précise soit l'appellation, celle-ci n'échappe pas à l'interprétation de celui qui la lit ou l'entend. Même si l'auteur lui attribue des mots précis, correspondant à des domaines particuliers, il n'en reste pas moins que les différents récepteurs de l'œuvre auront tous une lecture personnelle, selon des critères et des références propres.

> [Ces] classifications [ont] pour ambition de clarifier un champ de la connaissance tout en se voyant confrontées à des obstacles et des impossibilités parmi lesquels on retrouvera essentiellement la difficulté de représentation ou les concordances arbitraires entre les mots et les choses, l'intention interprétative ou la recherche d'un registre d'énonciation à la fois pertinent et partagé, la polysémie active de la fiction dont le sens est toujours recommencé, et pour la hiérarchisation, à une remise en cause permanente des critères débouchant sur une forme d'aporie théorique[226].

Le titre de l'œuvre vient apporter une précision, la plupart du temps quant au sujet abordé par celle-ci. *Nocturnes de Clairvaux* nous renseigne sur la thématique de la nuit, sur un lieu mais ne donne aucune indication sur ce qui fait le fondement de la composition, les écrits des détenus et des moines, vivant ou ayant vécu dans l'Abbaye et l'attribution de l'œuvre à un chœur *a capella*. Outre son contenu, le titre donne quelquefois une information sur le sens de l'œuvre. Ainsi par exemple, le titre *Don Juan* nous informe sur le sujet, mais également sur l'aspect tragique de l'œuvre, même si nous ne connaissons pas l'histoire dans ses détails. Le mythe de Don Juan est suffisamment intégré dans l'imaginaire collectif pour qu'il renseigne tout de suite sur la thématique générale de l'œuvre. Jean-Paul Bouillon insiste sur cette

[225] « Comment trouver un bon titre de roman ? », *Librinova*, 2015, https://www.librinova.com/blog/a-la-recherche-du-titre-ideal-celui-qui-plait-a-lauteur-et-au-lecteur, consulté le 24 septembre 2023

[226] Régimbeau, Gérard, « Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement de valeurs », *Hermès, La Revue,* 2013/2 (n° 66), pp. 58-65, CNRS ? Éditions, https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2013-2-page-58.htm, consulté le 28 septembre 2023

importance du titre qui renseigne également sur le sens de l'œuvre, celui de son contenu et de son format :

> […] Le titulus[227] sert à introduire dans l'image qui, seule, resterait muette ou trop peu explicite la signification que le spectateur doit prêter à la représentation de tel sujet sous telle forme donnée. Lorsque le titre fera défaut, […], le « sens », cette volonté de signification, risque donc de nous échapper totalement, alors même que la « forme » de l'œuvre, sa partie visible et purement visuelle, ne laisse pas d'être parfaitement claire. À l'énigme iconographique […] se superposent alors les incertitudes de l'interprétation « iconologique », celle qui permet de comprendre véritablement l'œuvre comme expression d'une certaine société, à un certain moment de son évolution[228].

Le titre a aussi une fonction « documentaire » selon Gérard Régimbeau, et ouvre notre réflexion plus loin que l'œuvre elle-même. Ce dernier met en avant ces différentes facettes du titre, au-delà d'un simple nom :

> Car quelle que soit l'interrogation que l'on pose au sujet de l'art, les œuvres, même temporairement, prennent un statut documentaire, sans pour autant nier que cette approche contient ses propres limites et sans leur dénier un pouvoir (esthétique, religieux, politique ou autre) et une signification toujours en genèse. L'intérêt, à ce stade, est de ne pas refermer les principes d'approche, d'observation ou d'analyse sur eux-mêmes mais de comprendre que l'œuvre dont on souhaite rendre compte nécessite, à un moment donné, d'être perçue comme un objet de connaissance pour de multiples disciplines scientifiques[229].

Il ajoute qu'il est nécessaire de « recourir à des cadres intellectuels de différenciation intervenant comme autant de médiations nécessaires à la compréhension d'un champ perceptuel (celui des images, des sons, des sensations) et, plus largement, engageant le sensible »[230].

> Ces opérations intellectuelles et techniques, qui prennent aussi la forme d'activités, ont des conséquences jusque dans la définition des lieux d'exercice de la diffusion des savoirs ou de la culture, des moyens matériels, des accès à l'information physique ou numérique, des accès au

[227] *Titulus*, du latin « titre »
[228] Bouillon, Jean-Paul, « Titre des œuvres d'art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/titre-des-oeuvres-d-art, consulté le 27 septembre 2023
[229] *Ibid*.
[230] *Ibid*.

> document, occupant – pour ne pas dire absorbant – parfois toutes les fonctions de certains professionnels : en un mot, elles définissent des dispositifs ayant des incidences majeures sur les services aux usagers. Elles engagent le partage des savoirs dans son organisation et sa répartition[231].

Toutes les informations que transmettent le titre et l'appellation sont nécessaires à une bonne appréhension de l'œuvre, d'autant plus que celle-ci engage le sensible. Pour reprendre l'exemple précédent, l'appellation « opéra de W.A. Mozart » accolée à son titre *Don Juan* éclairera le récepteur quant au genre de la représentation et à son esthétique musicale.
Gérard Régimbeau va plus loin encore en conférant au titre et à l'appellation un rôle davantage sociétal ; en effet ces derniers peuvent nous indiquer également le type de lieux adéquats pour accéder à l'œuvre, que ce soit directement par le biais du concert ou indirectement par ceux de la lecture ou de l'écoute[232].

Nommer, donner un titre ou une appellation nous engage donc envers le spectateur, l'auditeur, le lecteur, pour donner du sens à l'œuvre, et ce quel que soit le domaine, littéraire ou artistique. Il nous permet de définir de quelle œuvre il s'agit, sous quel format, à quel public elle s'adresse, ainsi que son esthétique.

Dans le domaine de l'opéra, l'usage est différent. Avant de signifier l'appellation « opéra » le compositeur donne le titre littéraire de l'œuvre : « Carmen », « Don Juan », « Les Pêcheurs de perles », « Monségur » par exemple, qui nous renseignent sur le sujet et l'histoire, et de ce fait, dans une certaine mesure, sur le type d'opéra que nous allons entendre. Nous pouvons, grâce au titre, percevoir le caractère et l'atmosphère qui vont régner, connaître éventuellement les protagonistes et l'histoire qui nous sera contée. Le titre nous fait entrer dans l'œuvre, nous prépare à celle-ci et aux émotions qu'elle suscite. Le titre *Nocturnes de Clairvaux* et l'appellation « pour chœur *a capella* » de Thierry Machuel nous préparent à entendre une musique chorale sur le thème de la nuit et en lien avec le lieu de Clairvaux. Tout

[231] *Ibid*.
[232] Régimbeau, Gérard, « Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement de valeurs », *Hermès*, La Revue, 2013/2, n° 66, *opus* cit.

en nous introduisant dans l'œuvre, ce titre et l'appellation qui suit laissent une marge d'inconnu et de découverte nécessaires pour une réception sensible de la pièce musicale.

Concernant les musiques dites « pour la scène », les appellations sont multiples. Mises à part les appellations génériques d'« opéra » ou de « théâtre musical », il semble qu'il existe presque autant d'appellations différentes que d'œuvres musicales.

5.2.2.1 Les différentes appellations des musiques dites « pour la scène »

Notre échantillon décompte les musiques chorales pour la scène, écrites principalement à partir de la fin des années 1990. Nous avons comptabilisé 740 appellations différentes : 48 appellations génériques pouvant elles-mêmes se subdiviser en 169 termes différents. Le terme générique d'« opéra » compte 436 occurrences, et celui de « théâtre » 121. Viennent ensuite le « drame » avec 38 occurrences, « musique » et « spectacle » avec chacun 22 pièces, « oratorio » avec 14 représentations et « scènes » avec 10 exemples. Nous trouvons ensuite de très nombreuses appellations telles que « conte », « poème », « action », « cantate », « comédie, « œuvre », « ballet », « tragédie », « lyrique », « composition scénique », « fantaisie », « images », « opérette », « passion », ainsi qu'environ 131 pièces d'appellation « unique ». (Voir en annexe 1).

Le terme générique « opéra » compte 52 appellations différentes, parmi lesquelles celles d'« opéra » (265 pièces) et « opéra de chambre » (93 pièces) sont les plus utilisées. Viennent ensuite « *opera buffa* » (6 pièces), « opéra de poche » (6 pièces), « opéra filmique » (4 pièces), « opéra pour voix d'enfants » (4 pièces), « opéra radiophonique » (3 pièces), « opéra-film » (3 pièces), « opéra fantastique » (3 pièces), « film-opéra » (2 pièces), « mini-opéra » (2 pièces), « opéra électronique » (2 pièces déclarées, bien que nombre d'opéras utilisent l'électronique dans leur instrumentation), « opéra court » (2 pièces), « opéra-danse » (2 pièces). 37 pièces d'appellation unique complètent cet échantillon (Voir en annexe 1).
Le terme « théâtre » est principalement cité dans « théâtre musical (100 pièces). Les autres appellations en sont des dérivés : « miniature de théâtre musical » (3 pièces), « installation théâtre et musique » (2 pièces) », « pièces de théâtre musical » (2 pièces), « théâtre de marionnettes musical » (2 pièces), et 10 pièces d'appellation unique (Voir en annexe 1).

« Drame » se décline principalement sous les noms de « monodrame » (12 pièces), et « dramaturgie » (11 pièces), auxquels il faut ajouter « drame musical » (4 pièces), « drame lyrique » (3 pièces), « mélodrame » (3 pièces), et 5 pièces à titre unique (Voir en annexe 1).
« Musique » donne la primeur à « musique de scène (17 pièces), tandis que « spectacle » se décline en « spectacle musical » (10 pièces), ou « spectacle » (6 pièces) (Voir en annexe 1).

Bien que « opéra » et « théâtre » soient les appellations les plus largement usitées, nous nous questionnons sur une telle variété d'appellations ainsi que sur ce qui motive leur choix. Il faut noter que l'appellation « opéra-choral » ne semble utilisée que par son concepteur Thierry Machuel et par son homologue Philippe Hersant.

5.2.2.2 Différences entre les musiques de scène selon leur appellation

Parmi toutes ces appellations, certaines se rejoignent et des pièces nommées différemment appartiennent à un même genre. Il existe toutefois des caractéristiques fondamentales qui donnent une première orientation aux œuvres, dont la durée, l'effectif, le type de scénarisation. Ces choix correspondent le plus souvent à des choix esthétiques, mais également parfois à des choix éthiques ou militants.

Durée et effectif

Les appellations « mini-opéra », « opéra de poche » ou « opéra de chambre » donnent des indications quant au format et à la durée, ainsi qu'au type d'instrumentation. Ces noms nous indiquent des possibilités, mais sans préciser ni le minutage, ni le nombre et la catégorie des instruments et chanteurs.
Pour exemple, le « mini-opéra » d'Olga Neuwirth *Der Wald - Ein tönendes Fastfoodgericht* (1990) ne dure que 11 minutes seulement, et est écrit pour un effectif restreint de 12 instrumentistes représentant toutes les familles d'instruments, ainsi que 3 chanteurs et un récitant. L'appellation « mini-opéra » est justifiée par l'instrumentation et la durée[233]. L'opéra de chambre de Gavin Bryars *Marylin for ever* (2010-13) a une durée Moyenne de 75 minutes et justifie son appellation par son effectif réduit : saxophone ténor, piano, basse [jazz],

[233] Nous retrouvons là le même type de format utilisé par Igor Stravinsky dans *L'Histoire du soldat,* appelé « musique de scène en forme de mélodrame » ou « ballet-opéra de chambre » qui pour des raisons économiques (cette œuvre a été composée à la fin de la première guerre mondiale en 1917) prévoit deux représentants (un aigu et un grave) de chaque famille instrumentale et trois récitants.

ensemble de voix solistes (soprano, baryton), chœur mixte, clarinette basse, basson, cor, percussionniste, 2 altos, violoncelle, contrebasse. Dans ces deux exemples, l'appellation ne nous donne qu'une idée approximative de l'effectif et de la durée.

Théâtre

Les appellations « action », « comédie, « drame, « monodrame », « opéra », « scène », « singspiel », « spectacle », « théâtre », « tragédie » mettent l'accent sur l'aspect scénique. Elles laissent entrevoir les actions scéniques ou gestuelles demandées aux interprètes, et nous préparent également aux déplacements dans l'espace, ainsi qu'à la narration. « Opéra-choral » s'inscrit dans cette même classification. L'appellation « théâtre musical » englobe différentes manières, pour les compositeurs, de se positionner par rapport au traitement du texte, son sens, sa signification, son intelligibilité, sa compréhension, ainsi que par rapport à la mise en scène et à la dramatisation du discours. À l'inverse, d'autres compositions, bien qu'appartenant au genre des musiques pour la scène, ne donnent, à travers leur appellation ou leur titre, aucune indication en ce sens. C'est le cas des appellations « affiche musicale », « biographie musicale fictive », « cantate », « comédie instrumentale », « conversations », « fantaisie », « interlude », « lecture musicale », « méditation morale », « mémorial », « musique », « mystère de chambre », « œuvre musicale imaginaire », « parabole en musique », « poème », « récit musical », « roman photo », « visions musicales ».

Plus spécifiquement, certaines appellations donnent quelques précisions. C'est le cas des « spectacles chorégraphiques » comme *Le grand CRWTH* (2002) de François Sarhan ou des « opéra-danse » tel *Trans-Warhol* (2006-07) de Philippe Schœller qui ajoutent une dimension chorégraphique à l'action scénique. Les « film-opéra » ou « opéra filmique » — citons *Upload* de Michel van der Aa — attestent de l'utilisation de la vidéo sur scène, sans préciser si celle-ci sera *live* ou enregistrée. L'adjonction du mot « poème » à une appellation nous renseigne sur le type de texte utilisé. L'« électronique » est encore une précision apportée quant au matériau utilisé. C'est le cas dans *Iwona* (2016) de Gilbert Nouno.

À la lecture des diverses appellations, nous constatons que certaines ne donnent qu'une vague idée de l'œuvre, alors que d'autres apportent de nombreuses précisions qui éclairent notre appréhension de celle-ci. Ainsi, « comédie » nous renseigne sur le caractère de l'œuvre, mais ne donne aucune information sur son genre, ni sur son effectif instrumental, ni sur sa durée ;

alors que *La Dispute* (2012), « comédie en un acte, en prose et en musique » de Benoît Mercier, nous renseigne davantage sur le genre qui associe comédie et musique, sur le texte écrit en prose, ainsi que sur le format court en un seul acte. La « méditation morale » *Memento* de Dieter Schnebel ne donne aucune indication de genre, de format, si ce n'est l'intention que l'on suppose liée à un texte ou à un sujet ; en revanche, la « moralité scénique » *Bericht über den Tod des Muzikers Jack Tiergarten* de Johannes Kalize, bien qu'aussi peu renseignée, donne une indication de jeu scénique. Que devons-nous penser de l'appellation « *opera within opera* » ? Cette appellation antinomique ouvre tous les possibles autour de l'opéra qui n'en est certainement pas un, tout en provocant le débat[234]. À l'inverse, l'« opéra vidéo documentaire » *The cave* (1993) de Steve Reich est assez explicite quant aux matériaux qui seront utilisés. De même, le « spectacle musical, sonore, visuel et théâtral » *The need for cosmos* de Samuel Sighicelli (2011-12) donne une idée assez détaillée de ce que sera l'œuvre et des différents arts qui le composent.

Ces différentes appellations marquent fortement les œuvres. Elles répondent à des choix et des démarches divers, souvent d'ordre esthétique, nous l'avons vu. Mais ces choix eux-mêmes sont le fruit de positionnements que l'on peut parfois rapprocher de l'éthique, par les convictions qu'ils énoncent. L'appellation « opéra-choral » porte également en elle la somme des réflexions et intentions de son concepteur.

5.3 Perspectives

5.3.1 Perspective esthétique

Le fait d'employer des appellations aussi différentes et aussi précises pour certaines révèle, de la part des compositeurs, un souci de présenter et d'assumer en quelque sorte leurs choix esthétiques. À travers l'appellation et le titre, le compositeur nous dit quelque chose de son œuvre, mais également de son esthétique, de son langage ou des matériaux qu'il travaille. Ces choix expriment les caractéristiques d'un langage nouveau ou bien le souhait de créer de nouvelles esthétiques – c'est le cas de l'opéra-choral.

[234] Rappelons que dès 1962, György Ligeti nomma « anti-opéra » son œuvre *Aventures*, suivie de *Nouvelles Aventures* en 1965. En 1978, il intitule son *Grand Macabre* « anti-anti-opéra »…

5.3.1.1 Exprimer un langage nouveau

L'appellation d'une œuvre musicale pour la scène nous éclaire parfois sur le langage et l'esthétique du musicien. Ainsi en attestent les exemples suivants qui démontrent tous une orientation esthétique particulière :

- le « monodrame-installation » *Ariadne* (2021) de Maurizzio Azzan,
- l'« installation-performance musicale » *La Voix et ses avatars* (2005) d'Alexandros Markeas,
- le « jeu concertant » L*'Ape apatica* (2001) de Lucia Ronchetti,
- le « dyptique opératique sous casque » *Qui a peur du loup ?* (2019) d'Aurélien Dumont,
- l'« électropéra » *My way to hell* (2010) de Matteo Franceschini,
- les « film-opéra » *Sade* (1991) de Sylvano Bussotti et *Sunken Garden* (2011-13) de Michal van der Aa,
- l'« installation-opéra » *Batsheba. Eat the history !* (2008-09) de Manos Tsangaris,
- le « mixed media » *The Photographer* (1982) de Philip Glass,
- l'« opéra amplifié *Denis et Katia* (2019) de Philip Venables,
- l'« opéra avec électronique » *La Nuit de Gutenberg* (2010-11) de Philippe Manoury,
- l'« opéra chorégraphique » *Initio* (2017) de Pedro García-Velásquez,
- l'« opéra multimédia » *R.U.R. A torrent of light* (2021) de Nicole Lizée,
- l'« opéra sitcom » *Das Leben an Rande der Milchstrasse* (2014) de Bernhard Gander,
- le « vidéo-opéra » *Piranhas* (2004) de Florence Baschet,
- l'« opéra choral » *Tristia* (2015) de Philippe Hersant,
- le « spectacle de marionnettes musical » *Ziabrica kraljica* (2017) de Sara Glojnarić,
- les « installation théâtre et musique » *Three women* (1996-97) de Sandeep Bhagwati et *Miranda-eine Überlandpartie* (2012) de Hannes Löschel.

Les appellations « installation », « électropéra », « opéra avec électronique » nous préparent à la présence de dispositifs électroniques, tandis que les « performances » nous informent d'une interaction entre les interprètes, voire d'une possible improvisation en direct. *The Photographer* de Philip Glass (1982) est intitulé « *Mixed media* ». En effet, cette pièce propose différents médias que sont la musique vocale, la musique instrumentale, le théâtre, la danse, la photographie. Les « film-opéra » et « opéra filmique », tel *Sunken Garden* de Michael van

der AA (2013), intègrent le cinéma à leur mise en scène et à leur dramaturgie. Le « dyptique opéra sous casque » *Qui a peur du loup ?* d'Aurélien Dumont (2018) propose un mélange de musiques pré-enregistrées et *live* avec casque. L'appellation, bien qu'elle ne précise pas qui porte un casque, est assez explicite quant au fait que des parties enregistrées seront écoutées *via* un casque. *Piranhas* de Florence Baschet (2004) est un « vidéo-opéra » qui immerge les spectateurs dans l'image autant que dans le son. Quant à l'« opéra-choral » et l'« opéra pour chœur » ils nous suggèrent que l'essentiel de ces pièces sera consacré à la musique chorale. C'est le cas de *Tristia* de Philippe Hersant (2017) que Stéphane Godet qualifie d'« opéra pour chœur »[235], ou encore de la *Trilogie de la détention* (2017), premier « opéra-choral » déclaré en tant que tel par Thierry Machuel. Dans ces deux appellations, nous entendons que le chœur est au centre d'une écriture musicale qui est également scénique et dramatique. Si opéra pour chœur ou opéra choral tel que l'écrit Philippe Hersant semblent adhérer à cette explication, le terme opéra-choral (avec le tiret donc) reste pour partie énigmatique, même si nous percevons l'essentiel du contenu qu'il présuppose.

5.3.1.2 Créer un genre nouveau

Effectivement, le postulat de départ de Thierry Machuel est de conduire le chœur vers des espaces nouveaux et de créer un genre qui puisse réaliser cette intention. Les quelques exemples précédents dénotent beaucoup de recherche, de choix esthétiques et une variété de médias — pour certains, nouveaux — dans la musique de scène. Cette dernière n'a cessé d'évoluer au fil des siècles, et elle intègre naturellement aujourd'hui les nouvelles technologies, les nouveaux médias, les nouveaux langages et les esthétiques de ses compositeurs respectifs. La multiplicité des appellations, des techniques et des langages utilisés nous questionne sur l'éventuelle volonté de la part des compositeurs de créer de nouveaux et singuliers genres d'opéra – pour employer un terme générique. Effectivement, au-delà de remodeler les genres de l'opéra et de la musique chorale par un langage novateur par exemple, l'opéra-choral apporte une dimension supplémentaire et incontournable, celle de sa fonction « politique », c'est-à-dire ayant un rapport avec la société. La prégnance du chœur n'est pas le seul fait d'un choix esthétique mais introduit physiquement et

[235] Goldet, Stéphane, « *Tristia* de Philippe Hersant sous la direction de Teodor Currentzis à Hambourg – Un opéra pour chœur – Compte-rendu », *ConcertClassic.com*, https://www.concertclassic.com/article/tristia-de-philippe-hersant-sous-la-direction-de-teodor-currentzis-hambourg-un-opera-pour, consulté le 12 avril 2024

artistiquement la communauté dans son aspect sociologique et humain. Il semble que la démarche humaine personnelle prime sur la démarche esthétique propre. L'élément qui prédomine et constitue un lien dans la disparité des appellations semble être plutôt la liberté que les compositeurs s'accordent pour s'exprimer, non pas selon les codes établis de l'opéra ou de la musique pour chœur, mais selon leurs inclinations, leurs convictions, que celles-ci soient esthétiques ou éthiques. Thierry Machuel est en effet libéré des modes et des canons de la musique contemporaine et attache une importance *vitale* à composer sur des matériaux « qui lui parlent ».

5.3.2 Perspective éthique

En faisant ses choix esthétiques, en écrivant son œuvre, en la nommant, le compositeur nous dit quelque chose de lui-même, en tant qu'artiste, en tant que musicien et en tant qu'être humain. En effet, le support littéraire, texte de témoignage, prose, poésie, théâtre ou tout autre, est déjà un marqueur fort de la personnalité de l'artiste et de l'homme. Choisir d'intégrer à la mise en scène des médias tels que la danse, le mime, les marionnettes, la vidéo, la bande-son, l'électronique, ou une utilisation de l'espace et l'interaction avec le public, dénote une volonté de porter le propos, le texte et son sens, à une compréhension élargie et optimale par le spectateur. C'est ainsi que Thierry Machuel se tourne vers la poésie contemporaine de langues et d'origines diverses. Ce qui, au départ, est lié à ce besoin de faire du sens dans sa musique, correspond également à un engouement personnel pour l'art de la poésie. Le compositeur va donc dès la fin des années 1990 concilier ces deux arts, musique et poésie, avec son instrument de prédilection, le chœur, pour en faire le vecteur unique de son expression personnelle de musicien et d'homme. Si la question esthétique du triptyque musique-poésie-chœur a été très vite évidente, elle n'a cessé d'évoluer pour conduire Thierry Machuel à « cette possibilité d'un territoire singulier pour le chant choral », celle de l'opéra-choral[236].

[236] Machuel, Thierry, « Écrits », *Écrits sur le chant choral*, *opus* cit.

6 Conclusion de la première partie : le chœur au cœur de l'opéra-choral



Figure 16 : Ensemble vocal « Les Conférences Vocales » (Toulouse), Vaison la Romaine août 2025

Les définitions et notre recherche épistémologique ont mis en avant les caractéristiques de l'opéra-choral. L'ensemble vocal prend place au cœur de ce genre, par ses aspects collectif, multiple et corporel qui lui confèrent une place particulière et centrale ainsi que des fonctions diverses et toujours changeantes. Outre ces divers aspects, le potentiel du chœur à se mouvoir sur la scène et dans l'espace du concert ouvre une fenêtre vers l'action théâtrale et dramatique, comme le décrit Serge Dambrine :

> Que nous rappelle la littérature dramatique sur le chœur ? Qu'il représente la dimension collective, naturellement. Qu'il prend la figure d'un actant au corps et à la voix bien spécifique ; que son intervention relève d'un procédé discursif, une mise en perspective de l'action, et qu'elle découle d'une recherche esthétique qui tend vers une certaine synthèse des arts (Losco et Mégevand, 2005[237]). Se poser la question de la mise en scène du chœur, c'est donc se poser trois questions à la fois : celle de la figure du chœur (entité scénique et voix plurielles), d'une

[237] Serge Dambrine cite Losco, Mireille, Mégevand, Martin, « Chœur / Choralité », dans Sarrazac, Jean-Pierre et al., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010

part ; celle du motif choral (grade et modalité interartistique), d'autre part, et enfin celle de sa fonction dramatique (perspective adoptée par rapport à l'action)[238].

La nature plurielle et incarnée du chœur lui confère plusieurs rôles, du soliste au grand chœur, plusieurs identités de genres et de langues, et de ce fait une place scénique multiple et explorant tous les espaces dans des configurations statiques ou mouvantes. L'accès du chœur à divers langages, verbal, musical, corporel, gestique ou symbolique inscrit naturellement ce dernier dans un discours et une dimension pluri-artistique et inter-artistique qui lui permettent de participer directement à l'action ou au contraire de se placer en observateur de celle-ci. Cette incursion de l'ensemble vocal dans la narration dramatique confère à l'opéra-choral un caractère opératique certain.

L'identification ou la sensibilisation des publics au chœur et à l'action scénique créent une synergie avec les interprètes et une implication émotionnelle et intellectuelle réciproques. En tant que groupe, le chœur personnalise une communauté humaine à laquelle le public peut s'identifier ou appréhender Autrui. Sa fonction d'ouverture et d'initiation en fait un miroir de la société. Les supports littéraires de l'opéra-choral ne sont pas étrangers à ce processus et confèrent au genre une fonction testimoniale importante, voire essentielle. Témoigner, rendre compte, dénoncer, se confronter à l'histoire sont les maîtres-mots de l'intention. Les analyses qui suivront mettront à jour certains traits de langage des compositeurs du corpus. Pour autant, nous ne pourrons pas définir un « style opéra-choral », les choix esthétiques étant toujours liés à la compréhension des messages et des textes. Ici réside l'engagement des compositeurs qui le plus souvent privilégient le sens du poème au détriment d'un langage musical qui leur serait propre. En ce sens, l'esthétique est au service de l'éthique, postulat que Thierry Machuel défend.

Le chœur, par son identité chorale[239], ses potentiels verbal et musical, sa capacité à se mouvoir et à investir l'espace et son caractère communautaire, représente donc l'élément au cœur de l'opéra-choral.

---

[238] Dambrine, Serge, Platel, Alain, De *Because I sing* (2001) à *C(H)ŒURS* (2012). Une approche allégorique du chœur, *Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, https://www.academia.edu/35274752/Alain_Platel_de_Because_I_Sing_2001_%C3%A0_C_H_OEURS_2012_Une_approche_all%C3%A9gorique_du_choeur, consulté le 2 mai 2024

[239] Nous envisageons identité chorale au sens d'une choralité.

DEUXIÈME PARTIE : LES POTENTIALITÉS DU CHŒUR DANS L'OPÉRA-CHORAL

Le chœur prend sa place au centre de l'opéra-choral, grâce à, ou pour ses diverses potentialités à la fois inhérentes à cet instrument et en même temps susceptibles d'être le meilleur choix esthétique pour l'œuvre à créer. Il semble que depuis quelques décennies, le groupe vocal suscite un intérêt grandissant et nouveau chez les compositeurs, comme le constate Benoît Aubigny dans son ouvrage dédié à l'ensemble vocal contemporain :

> L'ensemble vocal est ainsi une large fenêtre ouverte sur la création musicale contemporaine, alors même que les musiciens redécouvrent depuis quelques décennies les attraits et la séduction de la voix[240].

La voix et ses différentes facettes, ses possibilités langagières, musicales, expressives, offrent un terrain propice à des expériences quelquefois inédites, tout comme elles continuent à nous interroger par le caractère quasi-mystérieux, caché et impalpable de l'organe. Henri Quéré analyse toutes les interrogations et toutes les contradictions que la voix provoque envers son auditoire :

> Elle [la voix] est une [pleinement identifiable] et multiple, même et autre, singulière [signature] et partagée, précise et floue, familière [présente] et étrangère. Elle est tout [elle peut tout dire ou faire] et, à la fois, elle n'est rien [elle se perd dans sa diversité][241].

À travers cette description, l'auteur souligne tous les caractères et les potentialités de la voix dans le chœur. En effet, l'ensemble vocal peut être représenté par diverses configurations de nombre (du solo au grand chœur), de genre (voix égales, voix mixtes), d'organisation et d'écriture (verticalité, contrepoint, technique responsoriale, soliste/chœur, etc.), de langues ou d'émissions (parlé, chanté, crié, chuchoté, onomatopées, bouches fermées, *moïto*[242], *falsetto*, etc.), d'intelligibilité ou d'inintelligibilité.

---

[240] Aubigny, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, *opus* cit.

[241] Quéré, Henri, « La Voix est-elle saisissable ? », dans Badir, Sémir, Parret, Hermann (dirs.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde* sensible, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 13-24

[242] *Moïto :* Le *moïto* est un exercice d'échauffement vocal plus spécifiquement propre à l'art lyrique mais parfois aussi utilisé par certains chanteurs de jazz ou de variété. Ses vertus s'appliquent également dans les domaines de la phoniatrie, de l'orthophonie et de la logopédie ainsi que dans le cadre d'approches thérapeutiques connexes dont la finalité vise essentiellement à la rééducation laryngée post-opératoire ou post-traumatique. Son abord consiste à émettre une note musicale ultra douce en nuance « pianissimo » tout s'astreignant à conserver un résultat sonore absolument identique et immuable autant à bouche fermée qu'entrouverte : une sorte de mix entre le « m » et le « n » dont la structure auditive ne se modifie absolument pas lors de l'aperture buccale. Il s'agit du fameux « *ng* » propre à la langue allemande — exemple : *lange* — ou encore de la terminaison de *king* en anglais. https://fr.wikipedia.org/wiki/Moïto, consulté le 17 avril 2017

La voix dans le chœur ou du chœur peut parfois être assimilée à la pluralité, au groupe ainsi qu'au collectif. Depuis quelques décennies, cette notion de voix collective reprend une place similaire à celle qui était la sienne dans le théâtre antique grec. Et le théâtre contemporain pour sa part, renoue avec la choralité en tissant également des liens avec le théâtre musical et l'opéra. Nous pouvons constater cette corrélation temporelle d'intérêt envers le chœur entre le théâtre et la musique contemporains.

> La réinvention de l'écriture chorale se situe dans la lignée de cette écriture musicale et offre, selon Sandrine Le Pors, une réflexion sur la subjectivité, sur la divergence et sur la démocratie. La *choralité* contemporaine n'a pas, comme le chœur antique, un horizon idéal d'univocité ; elle se diffracte pour laisser entendre un nouveau « partage du sensible ». L'espace du chœur contemporain est à juste titre rapproché de l'espace stéréophonique du café, décrit par Roland Barthes tel un tressage de voix de toute sorte, non-hiérarchisé, qui restitue une cacophonie relative dans laquelle s'absorbent les personnages[243].

La notion de communauté unie autour de valeurs partagées au sein du groupe vocal même, ainsi qu'avec le public devient ainsi essentielle :

> Pour que le spectateur réel se reconnaisse dans le spectateur idéalisé du chœur, il faut que les valeurs transmises par ce chœur soient les siennes. Il doit donc former une masse soudée par une idéologie ou une croyance[244].

Ce sont les mêmes relations de partage et de cohésion qui s'instaurent dans l'ensemble vocal. Le chœur est un ensemble de voix qui s'expriment à travers des corps, des visages, des regards. La communication est essentielle, entre les chanteurs, ainsi qu'avec le public. L'acte testimonial du chœur dans l'opéra-choral implique les différents protagonistes de l'œuvre, jusqu'au public. Gualtiero Dazzi et Élisabeth Kaess citent les mots magnifiques de la poétesse russe Anna Akhmatova :

> […] Cette question chuchotée à son oreille, est venue réclamer la parole d'un poète à la « bouche torturée » et bâillonnée (Akh. p.199), pour que les mots, abrités au creux de la mémoire, puissent s'élever, entre cri, bruit et prière « dans un monde à jamais muet » - ou

[243] Castadot, Élisaberth, « Plurivocité, polyphonie et choralité des dramaturgies contemporaines », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, Notes de lecture, Juin-Juillet 2011, *opus* cit.
[244] D., Hélèna, « Quand le théâtre a du cœur », *L'Infllux, opus* cit.

> plutôt contre « un monde à jamais muet » (Akh p. 225). Cette question jaillie de la « torpeur » est venue implorer la poésie pour qu'elle témoigne : « Il va être temps de se rappeler. / Je vois, j'entends, je vous sens là. » (Akh p. 190, 199)[245-246].

L'auteure soulève la délicate question du témoignage que le poète — seul ? — peut prendre en charge, et qui fait appel à la mémoire de celui qui reçoit le récit. Dans l'opéra-choral, le chœur incarne la charnière indispensable entre l'auteur et son texte, le compositeur et sa représentation du récit, et le public, récepteur et dépositaire à son tour du témoignage. Ce sont toutes les potentialités du chœur, parole, chant, langue, symbole, communauté, communication, qui vont porter l'œuvre et faire de ce dernier un passeur de témoignage.

[245] Dazzi, Gualtiero, Kaess, Élisabeth, « Et cela, vous pouvez le décrire ? Quand l'œuvre se fait témoin », dans Auzolle, Cécile, Réra, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne*, Éditions Aedam Musicae, Université de Poitiers, juin 2022

[246] Akhmatova, Anna, « Requiem », *Requiem, Poème sans héros et autres poèmes*, trad. J.L. Backès, Paris, Gallimard, coll. « Poésies », 2007, p.190, 199, 225

7 Le chœur, un instrument pour le texte

Dans l'intention qui prélude à l'opéra-choral, Thierry Machuel souhaite amener le chœur à « prendre la parole autant que le chant »[247]. Il considère donc le chœur comme un instrument apte à exprimer une pensée, ou pour citer Martin Mégevand, « conçu comme l'instrument d'une pensée engagée dans l'expression d'un destin collectif […] »[248]. Le chœur, instrument du musical, par la parole qui lui est intrinsèque devient médiateur entre le texte et le public. Il est d'ailleurs le seul instrument de musique apte à utiliser les deux langages que sont la parole et le musical, lesquels selon Benoît Aubigny, possèdent des points communs, voire des interfaces :

> Le langage et la musique sont les deux manières pour l'homme d'utiliser le son, et ils ne sont jamais étrangers l'un à l'autre. Même s'il existe, avec la musique instrumentale, un pur sonore qui n'est pas phonétique, la musique vocale est toujours placée à l'arête de ces deux plans langagiers. Composer revient à *œuvrer à même le matériau* et il existe parfois une rencontre entre voix/timbre et voix/langage (les *mots-timbres*, la *Klangfarbenmelodie*) ; ces points de contact entre voix et langage font toute la richesse de l'expression vocale a capella[249].

Déjà dans l'après-guerre, Luigi Nono évoque dans ses *Écrits*, à propos de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, le rapport entre le texte et la musique. De son point de vue, « le texte devient un fait purement sonore, mais qui s'impose dans la composition et dans l'écoute, comme élément sémantique précis, dans sa formulation et sa signification »[250]. Nono souligne ici le caractère double du texte qu'il exploite lui-même dans ses compositions : ses choix littéraires sont guidés par le sens du texte et sa portée testimoniale, alors que son utilisation musicale, tout en étant liée à cette mise en valeur du sens général reste complètement dépendante des sonorités engendrées par les mots. Nous retrouvons dans la démarche qui a conduit Thierry Machuel vers l'opéra-choral le même souci de la sémantique souligné par Nono. Dans la musique chorale de Thierry Machuel, et plus particulièrement dans l'opéra-

[247] Voir citation n° 36 dans 1.1, Machuel, Thierry, « Écrits », *Écrits sur le chant choral, opus* cit.

[248] Mégevand, Martin, *Le Chœur dans la nouvelle musique ou la communauté désaccordée,* « Littérature », Armand Colin, 2020/1 n° 197, pp. 62-80, *opus* cit.

[249] Aubigny, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, *opus* cit., p. 367

[250] Nono, Luigi, *Écrits*, Feneyrou, Laurent (trad.), *opus* cit.

choral, les choix littéraires d'une part et le travail de composition chorale à partir de ces poèmes, d'autre part, constituent le socle incontournable de ses compositions musicales.

Dans le cas particulier d'un instrument qui porte un texte, nous devons envisager la relation qui se crée entre les deux entités que sont le message et son vecteur. Plus particulièrement dans la situation où l'instrument, le chœur, est constitué de nombreuses individualités et peut se décliner sous diverses configurations (du solo au grand chœur), nous pouvons nous questionner sur le processus de composition chorale qui confie une parole individuelle, celle du poète représentée par le « je », à un collectif, le chœur c'est-à-dire le « nous ».
De plus, s'agissant d'opéra-choral, le caractère dramatique et scénique étant un élément d'importance, nous pouvons également nous questionner quant au rôle du chœur en tant que personnage de l'action représentée. Nous avons analysé quelques exemples dans la partie 2.1.2 qui démontrent la diversité des personnages du chœur qui, quelle que soit sa configuration, devient l'acteur principal de l'œuvre.

7.1 Un texte individuel chanté à plusieurs

Nous avons déjà abordé la question de l'expression d'un « je » par un « nous » par laquelle le collectif du chœur exprime souvent la pensée unique d'un auteur ou d'un poète et devient dès lors « mise en abyme de la communauté »[251] qu'il représente. Nous avons également cité (2.1.2) l'exemple de *Jiv*, partition dans laquelle Thierry Machuel porte la voix du poète Ossip Mandelstam en la faisant circuler d'une voix à l'autre, d'un soliste au chœur intégral. Le texte qui est une sorte de journal intime relatant le quotidien de l'exil est écrit à la première personne. Ce récit intime et les sentiments qu'il suggère peuvent tout à fait être transposés à tout autre exilé, qu'il soit homme ou femme, individu ou communauté humaine. Le traitement musical de Thierry Machuel fait donc circuler la voix du « je » indifféremment d'une voix de baryton à une voix de femme puis au chœur, ce « nous » qui universalise ainsi le sort du témoin à celui de tous ses compagnons d'exil au Goulag, tout comme à celui de tous les exilés et prisonniers du monde.

[251] Mégevand, Martin, *Le Chœur dans la nouvelle musique ou la communauté désaccordée,* « Littérature », Armand Colin, 2020/1 n° 197, pp. 62-80, *opus* cit.

La sixième pièce des *Paroles contre l'oubli*, « Ces âmes », emprunte une autre démarche de composition. Elle est écrite comme une fugue en voix parlée.

> Ces âmes, nos âmes, nourries dès l'apparition du jour jusqu'au recouvrement nocturne, de ce que les illusions servent par désir de quelque chose qui s'émiette et se poussiérise, n'apaise jamais et a faim de néant.
> […]
> Elles auraient glissé avec fluidité et sans obstacles, enveloppées d'une sensation de tendresse doucement mensongère, vers la demeure de l'oubli et de la perdition.
> […]
> Des âmes, des hommes qui courent sur le tracé d'un chemin…

Figure 17 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel, texte du n° VI « Ces âmes »

Le texte aborde un sujet intemporel et universel et à ce titre, le traitement musical diffuse symboliquement la parole du poète à d'autres détenus, présents ou appartenant au passé, ainsi qu'aux « âmes » des détenus et des moines ayant précédemment vécu dans l'Abbaye, à ceux qui y sont enterrés. Le poème porte la parole de toutes « ces âmes » et la fugue en accentue l'universalité, la multiplication et la propagation. Ce n'est pas tant l'utilisation du chœur qui crée le « nous », mais le traitement musical du poème : voix parlées, fugue, rencontres en homophonie.

Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format[252], sur un texte d'Edmond Jabès (1912-1991)[253], propose une autre facette du « nous »-témoin. C'est par le passage d'une langue à une autre, que l'auteur fait circuler son texte d'une voix à une autre. Le chœur, par son potentiel à porter un langage peut donc également varier les langues, s'inscrivant ainsi dans un collectif plus élargi. Le critique Lucas Irom analyse ici cet usage de plusieurs langues comme une variété des points de vue par le « métissage », une sorte de *mondialisation* de la pensée :

[252] Jabès, Edmond, *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format,* Paris, Gallimard, 1989

[253] « Qu'est-ce qu'un étranger ? Telle est la question posée dans ce livre. Quelle responsabilité avons-nous envers lui ? Telle est la seconde question posée dans ce livre. », *Edmond Jabès*, « À propos », Gallimard, 13 avril 1989, https://www.librairie-gallimard.com/livre/9782070716029-un-etranger-avec-sous-le-bras-un-livre-de-petit-format-edmond-jabes/, consulté le 16 juin 2025

> Le passage du français à l'espagnol suggère ce glissement d'une identité à l'autre, d'une langue à l'autre : tissage parallèle ou mieux métissage en regard, qui recompose cette altérité fraternelle rêvée, réalisée dans la musique grâce à la médiation de la voix. Mais une voix entendue comme une entité collective faite de mille volontés agissantes dans l'ombre, tenaces, fourmillantes et aussi tellement rassurantes dans la résolution de leurs prières multiples[254].

Qu'il représente une voix, celle du poète, ou des voix, celles de la communauté, qu'il chante en grand groupe, en pupitres, ou qu'il utilise des solistes, qu'il chante à l'unisson, en homophonie ou en contrepoint, le chœur représente toujours une personne, ou un groupe, ou encore une idée.

7.2 Le chœur acteur

Au-delà de sa double capacité d'instrument de musique apte à porter une parole, le chœur est incarné par des corps chantants, interprétant et se mouvant sur ou hors de la scène. Les interactions entre les chanteurs sont musicales et s'inscrivent également parfois dans la dramaturgie du livret. Ainsi, la notion de personnage dans l'opéra-choral prend une dimension nouvelle et multiple, souvent en fonction du message que l'œuvre souhaite véhiculer, comme le souligne Paula Gomes-Ribeiro :

> On voit surgir une multitude de modes de présentation de la *persona* qui se développent directement en fonction de messages traités dans des montages complexes d'espaces multiples, des polychromies, qui font éclater les frontières entre corps et voix, sphère publique et privée, virtualité et matérialité, réalité et hyper-réalité, *high* et *low* art. Le personnage est souvent évanescent dans les manifestations opératiques les plus récentes, mais toujours présent, si on l'accepte dans ses nouvelles dimensions, formes, modes d'être[255].

Le chœur, instrument et acteur principal dans l'opéra-choral, va endosser divers rôles, de témoin, de commentateur de l'action, mais également de personnage principal du drame que le livret et la composition musicale mettent en action.

---

[254] Irom, Lucas, **«** A propos du CD Sur la terre simple », *Thierry Machuel, Œuvres profanes pour chœur a capella*, solistes du chœur Mikrokosmos, direction Loïc Pierre, mercredi 10 juin 2009, https://www.thierrymachuel.com/publications/classiquenews-2009/1053/, consulté le 24 mai 2016

[255] Gomes-Ribeiro, Paula, « Problématique de la construction d'identité du personnage en face d'une réalité sociale dans l'opéra contemporain », dans Ferrari, Giordano, « Paroles sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe 3*, *opus* cit., p.151-165

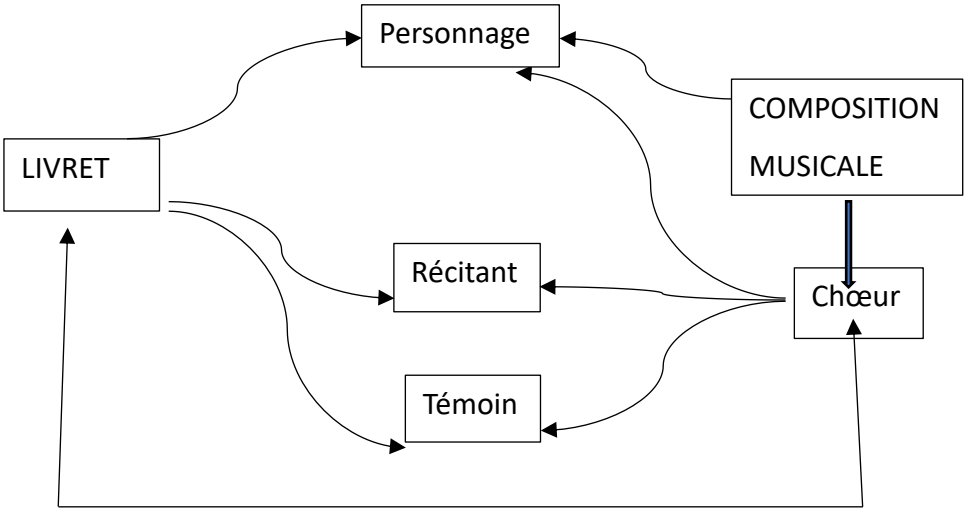


Figure 18 : Fonctions littéraires et musicales du chœur

Paula Gomes-Ribeiro cite encore l'homme de théâtre Robert Abirached pour son analyse de l'évolution du personnage au XXe siècle :

> Les transformations subies par le personnage depuis le début du XXe siècle sont multiples et profondes, voire violentes, défiant frontalement l'esthétique et la dramaturgie du système de l'opéra bourgeois. Étant confronté à son effondrement souvent annoncé, le personnage ne cesse, cependant, « de renaître »[256].

L'exemple du théâtre contemporain, par sa proximité avec l'opéra et ses genres dérivés, tel le théâtre musical par exemple, donne quelques éclaircissements sur la question du personnage qui prend une place nouvelle :

> Le personnage théâtral contemporain se trouve ainsi susceptible de mettre à jour les ritournelles qui nous soutiennent et les voix et les silences qui nous habitent – celle et ceux qui structurent les sociétés dans lesquelles nous vivons et nos vies intimes. […] Nombreuses sont les voix du personnage théâtral contemporain qui permettent une confrontation avec l'espace du politique et ce, non pas seulement parce qu'elles n'hésitent pas à convoquer tel ou tel sujet

[256] Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, dans Gomes-Ribeiro, Paula, « Problématique de la construction d'identité du personnage en face d'une réalité sociale dans l'opéra contemporain », dans Ferrari, Giordano, « Paroles sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe 3*, Collection Arts 8 dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2007, p.151-165

> d'actualité ou à faire œuvre de témoignage (le 11 septembre ou les événements de Gênes en 2001) mais parce qu'elles viennent bouleverser nos modèles de représentation[257].

Il semble que dans tous les cas, le personnage ait subi de nombreuses évolutions et parfois révolutions, notamment du fait de la porosité entre les différents arts scéniques.

> Les dimensions d'intersection inter-artistique sont si vigoureuses dès les années 1990, les projets performatifs associant plusieurs dimensions artistiques et technologiques si nombreux et diversifiés qu'ils rendent de plus en plus difficile la délimitation d'un concept stable *d'opéra* ainsi que de son schéma actantiel. Le chemin des arts en général et de l'opéra en particulier s'esquisse aujourd'hui à travers des croisements, l'écroulement de frontières et des dimensions d'immatérialité, conjecturant l'éradication du personnage au sens aristotélicien, et parfois la suppression de la présence humaine[258].

7.2.1 Le retour du chœur dans le théâtre contemporain

À l'image du chœur dans le théâtre contemporain qui renoue avec la choralité, le chœur, quelle que soit sa configuration, participe à la trame dramatique.

> Symptôme sans doute d'un questionnement et d'un doute qui traverse les disciplines en ce début de XXIème siècle, la polyphonie narrative a aussi été sollicitée par des historiens soucieux de faire entendre, au sein du récit savant qu'ils prennent en charge, la pluralité et la diversité des voix des acteurs et des témoins de l'événement dont il est question[259].

La présence du chœur dans le théâtre contemporain semble donc questionner de nombreux metteurs en scène et dramaturges, avec toujours sous-jacent, le chœur antique.

> Le personnage vocal est finalement décrit comme une réinvention du personnage traditionnel par l'intégration de la dimension de l'écoute et de l'écho[260].

---

[257] Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines, opus* cit., p. 165

[258] Gomes-Ribeiro, Paula, « Problématique de la construction d'identité du personnage en face d'une réalité sociale dans l'opéra contemporain », dans Ferrari, Giordano, « Paroles sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe 3*, *opus* cit., p.151-165

[259] Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.

[260] Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines, opus* cit., p. 6

Les questions du collectif et du multiple sont au centre des réflexions sur le théâtre contemporain, comme elles le sont dans l'opéra-choral. Alexandre Gefen et Frédérique Leichter-Flack soulignent le nombre et les différences des voix des acteurs ainsi que la présence de la voix collective et plurielle du chœur[261], quand Roland Barthes, pour qui musique et théâtre ne sont jamais loin l'une de l'autre, établit un lien entre contrepoint et spectacle[262]. Christophe Corbier cite la définition de la théâtralité donnée par le philosophe en 1963 :

> On a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes (je parle ici par rapport à la monodie littéraire, et en laissant de côté le problème du cinéma)[263].

Les termes de contrepoint, de monodie et de polyphonie nous portent vers l'art musical. Dans le théâtre antique, le chœur « est pleinement la collectivité humaine affrontée à l'événement, et cherchant à le comprendre », nous dit Roland Barthes[264].

> Maeterlinck est un des premiers à déconstruire le chœur antique. Avec lui le chœur devient actif, il n'est plus « contemplateur inactif de l'événement »[265].

Si, dans le théâtre antique, le chœur endosse plutôt un rôle de témoin et de commentateur, il semble qu'aujourd'hui celui-ci trouve une nouvelle place dans le théâtre contemporain, comme dans la musique chorale, une place centrale dont le pouvoir narratif lui confère l'identité de personnage à part entière. Christophe Corbier attribue au chœur le rôle de personnage par la parole humaine qui le caractérise :

---

[261] Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.

[262] Corbier, Christophe, « Nietzsche, Brecht, Claudel : Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque », *Revue de littérature comparée*, 2015/1, numéro 353, Éditions Klincksieck, pp. 5-28, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2015-1-page-5.htm&wt.src=pdf, consulté le 22 juillet 2023

[263] Barthes, Roland, « Littérature et Signification », *Essais critiques*, OC II, p. 508, dans Corbier, Christophe, « Nietzsche, Brecht, Claudel : Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque », *Revue de littérature comparée*, 2015/1, numéro 353, Éditions Klincksieck, pp. 5-28, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2015-1-page-5.htm&wt.src=pdf, consulté le 22 juillet 2023

[264] *Ibid*.

[265] D., Hélèna, « Quand le théâtre a du cœur », *L'Influx,* Publié le 29/12/2017*, opus* cit.

> Le chœur est donc essentiellement parole humaine : la parole des choreutes et du coryphée, garantie contre la prééminence de l'élément pathétique, n'est pas incompréhensible : elle demeure une parole intelligible[266].

Quelques exemples issus du théâtre depuis le début du XXe siècle démontrent ce caractère communautaire et sociétal du chœur :

- Dans *La Décision* de Bertolt Brecht (1930), « le chœur représente une communauté, le parti communiste, et se veut une force de contestation »[267].
- Dans *Pluie de cendres* de Laurent Gaudé (2001), « le chœur porte la parole collective des femmes mourantes. Il témoigne de l'extermination de ses habitants. Il symbolise »[268].
- La comédie politique *Gênes 01* de Fausto Paravidino (2005) est une « polyphonie sociale et politique [qui] fait entendre un chœur de citoyens tentant de comprendre ce qui s'est passé ce jour-là »[269].

7.2.2 Le chœur, un personnage principal

Du fait de son caractère collectif, nous associons souvent le chœur à un groupe au nom duquel il prendrait la parole, qu'il représenterait et qu'il incarnerait par son nombre et sa diversité. Laurent Demanze cite Vincent Azoulay et Paulin Ismard, lesquels soulignent l'importance du chœur pour « penser et modéliser la société »[270]. Il ajoute que « le chœur est sans doute plus que nul autre l'outil heuristique et formel pour figurer et penser le corps social »[271]. Témoigner du monde, de destins singuliers, dénoncer parfois, sont au cœur de l'opéra-choral.

> La politique se pense moins sur un plan matériel donc, que sur le plan symbolique et attentionnel. C'est ce qui explique que la charge politique des recueils de voix puisse être fréquemment envisagée comme celle d'une réponse attentionnelle et morale au processus

[266] Corbier, Christophe, « Nietzsche, Brecht, Claudel : Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque », *Revue de littérature comparée*, 2015/1, numéro 353, *opus* cit.
[267] D., Hélèna, « Quand le théâtre a du cœur », *L'Infllux,* Publié le 29/12/2017*, opus* cit.
[268] *Ibid*.
[269] *Ibid*.
[270] Demanze, Laurent, « Fonctions et usages du motif choral dans les livres de voix contemporains. Un détour antique », dans Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.
[271] *Ibid*.

d'invisibilisation sociale, ou, pour reprendre les termes de Marielle Macé, d'une transformation de la sidération en considération[272].

Une des intentions de départ est de véhiculer un message poétique, sociétal et humain, d'un auteur vers un public, par le média du chœur. La deuxième intention est de modifier fondamentalement la place de l'ensemble vocal sur scène. Cette conjugaison va conduire le chœur à endosser un rôle nouveau, au-delà de celui de simple interprète. Parce que l'intention de témoigner est centrale, la fonction du média, le chœur, va évoluer et prendre également une place centrale. Ainsi, dans l'opéra-choral, le chœur-témoin devient acteur de son récit, il en est le personnage principal.

Nous avons évoqué la troisième pièce des *Nocturnes de Clairvaux*, « Hier », dont la structure musicale bouleverse la construction poétique, mais traduit bien l'état d'esprit de son auteur. Dans cette pièce, chaque pupitre, par sa fonction et son écriture propres, représente en quelque sorte l'auteur, ou tout au moins, celui-ci à un moment donné de sa réflexion. Tous les pupitres réunis, le chœur, représentent également ce même auteur à différents moments de ses pensées, mais dans son intégralité.

Dans la deuxième pièce des *Paroles contre l'oubli* le compositeur, suivant l'évolution psychologique du texte, écrit une longue monodie qui circule d'un pupitre à l'autre, du plus aigu au plus grave (voir figure 18 dans 8). Le personnage principal est celui qui pense, qui parle et écrit. Dans la partition, celui qui pense, parle et écrit n'est pas une femme, ni une autre, ni un homme, ni un autre, mais il est l'ensemble de tous les intervenants qui représentent à la fois les événements vécus ainsi que tous les états psychologiques que l'auteur traverse. Le chœur, bien que monodique, fragmenté et genré, est bien Jacky S., le personnage qui relate un pan de son histoire. Ici, le chœur est un personnage, non parce qu'il représente physiquement ou vocalement celui qui s'exprime, mais parce qu'il est utilisé dans ses potentialités de tessiture et d'émissions vocales pour traduire à la fois les mots et les pensées de l'auteur. Bien que l'ensemble vocal ne chante pas en polyphonie, bien que les différentes voix se partagent le texte sur une monodie, le personnage est créé par la somme des

[272] Roussigné, Mathilde, « Visions du monde et orchestration des voix », dans Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.

différentes voix et interventions. Le chœur, entité groupante de toutes ces individualités, incarne donc bien le personnage.

Benoît Aubigny décrit cet équilibre entre voix et texte comme une réelle réflexion préalable à l'écriture et durant lequel le compositeur organise déjà sa partition en vue de porter au mieux le texte et son sens :

> L'équilibre est changeant entre musique et texte, et chaque compositeur propose de donner à travers ses œuvres un sens, une direction à cet équilibre précaire. Bien décidé à participer à l'acte poétique, le compositeur ne se contente plus de mettre en musique un texte sans l'avoir au préalablement travaillé, élagué ou organisé selon ses propres schèmes de pensée[273].

Il ne s'agit pas de subordonner la composition musicale au poème, mais bien d'aller vers cet équilibre afin que l'œuvre poético-musicale porte au mieux le message sous-jacent aux mots.

> Nous désirons à notre tour nous inscrire dans la continuité de cette approche centrée sur le texte, essentielle pour que la texture musicale éclaire le sens des mots par ses procédés propres, car « rester proche de l'intensité poétique du texte n'a jamais signifié que la musique soit au service du texte, mais qu'au contraire, l'essence de ces deux niveaux indissociables de l'œuvre soit valorisée et rendue explicite par leur compénétration… »[274].

Il va de soi que l'œuvre chorale qui porte un texte ou qui est portée par celui-ci « prend la parole »[275], comme le suggère Christine Esclapez. Parce que le vecteur du texte, le chœur, est un instrument du verbe, il s'établit dès lors une relation réciproque à laquelle le compositeur n'est pas étranger. Christine Esclapez souligne le potentiel sans cesse poussé, renouvelé et repensé du langage musical :

> Cependant, au fil de ses transformations et réactualisations, l'œuvre prend inlassablement la parole, pour faire penser, pour appeler le souvenir, pour s'opposer, pour choquer, pour chercher, pour montrer. Par cette parole inlassable, elle se fraye des chemins et tente d'exister. En ce sens, elle ne sera jamais reniement, même quand le créateur le proclame, dans la mesure

---

[273] Aubigny, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, *opus* cit., p. 335

[274] Dazzi, Gualtiero, « De la Représentation musicale » dans Cohen-Lévinas, Danielle (dir.), *Causeries sur la musique, Entretiens avec des compositeurs,* Paris, L'Harmattan, L'Itinéraire, coll. « Musique et musicologie : Les Dialogues »1999, p.167

[275] Esclapez, Christine, « Le Langage musical en question », texte remanié de la conférence prononcée lors du colloque international *La notion de syntaxe en langue et en musique*, GELM, Observatoire Musical Français, Paris IV-Sorbonne, mars 2003

> où elle se renouvelle en agissant. Entre défi et solution, l'œuvre demeure ; sa matière ouvragée est la manifestation indélébile de traces, d'indices et de territoires de sens, souhaités consciemment ou non par son auteur, interprétés librement ou non par ses lecteurs mais énoncés et prononcés — quoi qu'il en soit — par sa propre chair.
> Les œuvres demeurent des prises de parole même quand le code est fort et apparemment universel[276].

Le chœur, par sa capacité à porter la parole et à délivrer un message, enjoint le compositeur à (re)penser son langage musical. Dans l'opéra-choral, le message sociétal prime sur le message artistique et esthétique.

La question du texte et de son sens a été largement réfléchie depuis le début du XXe siècle. En son temps Ligeti l'a portée au summum du non-sens, mais pas de la non-signification, dans les *Aventures* et *Nouvelles Aventures,* au début des années soixante :

> Cela m'a toujours dérangé que l'on ne puisse bien comprendre l'action d'un opéra qu'en ayant lu le livret ou au moins le résumé avant la représentation. […] C'est pourquoi je pensais depuis longtemps déjà que l'on devait composer des pièces musicales scéniques dans lesquelles il n'est pas indispensable de comprendre le texte mot à mot pour saisir les événements qui se passent sur scène. Un tel texte ne devrait fixer aucune relation abstraite, mais traduire directement des émotions et comportements humains…[277].

Danielle Cohen-Lévinas porte son regard sur le statut particulier de la voix, instrument à la fois de la musique et de la parole, et souligne ainsi son « statut ambivalent » du fait de son évolution entre le « système fermé de la musique et le système ouvert de la parole qui renvoie au langage, au signifié ». Elle ajoute que « les paroles mises en sons *contrepointent* un langage autre, celui de la musique »[278]. La philosophe cantonne ainsi la voix au rôle d'outil musical de la parole et réduit la relation des deux domaines à leurs fonctions langagières respectives.

---

[276] *Ibid*.

[277] Philippe Albèra cite un entretien de Ligeti avec Pierre Michel, Vienne, Éditions Le Sycomore, décembre 1981, dans Albèra, Philippe (dir.), *Opéra : Revue Contrechamps n° 4,* Nouvelle édition, Genève, Éditions Contrechamps, 1985, http://books.openedition.org/contrechamps/1689, consulté le 20 janvier 2022

[278] Cohen-Lévinas, Danielle, *La voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres,* (nouvelle édition), Librairie Philosophique J. VRIN, 2006, p. 32

Bien que la relation entre le chœur et le texte soit une évidence, nous constatons qu'elle n'est toutefois pas aussi simple et binaire que nous pourrions le penser. En tant qu'instrument du verbe, la voix – le chœur – est apte à transmettre celui-ci. Nous ne devons pas occulter sa capacité à porter également le sens, ce qui passe par les mots mais également par d'autres vecteurs, qu'ils soient musicaux, ou expressifs.

8 Le chœur, un instrument de musique

En 1968, le chef de chœur Marcel Couraud qui dirigeait les œuvres vocales de ses contemporains décrit le chœur comme « ni une chorale, ni un ensemble vocal, mais un instrument nouveau pour une musique nouvelle »[279]. À ce propos, Benoît Aubigny renchérit sur l'utilisation des voix du chœur en tant qu'instrument, et sur celle de l'ensemble vocal comme *orchestre* :

> Avec ses *Cinq Rechants*, Messiaen inaugure une nouvelle conception esthétique dans l'art de la *Symphonie vocale*[280].

Il cite également plusieurs compositeurs qui dans le mouvement de renouveau de l'après-guerre ont souhaité aborder l'écriture instrumentale – incluant la voix – dans des chemins jusque-là inexplorés. André Jolivet par exemple, dès 1953, compose *Épithalame* pour *orchestre vocal* à 12 parties, comme il l'indique dans sa partition[281]. Benoît Aubigny établit également une filiation entre l'évolution de l'écriture vocale et instrumentale et celle de la société dans la seconde moitié du XXe siècle :

> Puisque l'œuvre d'art reflète, dans une proportion variable mais toujours existante, l'état de développement d'une société, il est évident que le rapport du compositeur au texte en 1948 est sans aucune mesure avec celui qui s'instaure en 1970, voire une décennie plus tard. Il s'ensuit donc une évolution constante – comme par glissement de mentalité – dans la conception de la *vocalité* ou de *l'instrumentalité* d'un ensemble vocal *a capella*[282].

L'auteur donne une dimension *instrumentale* à l'ensemble vocal, tout comme, cinquante ans après Messiaen, Thierry Machuel l'évoque à son tour en parlant de ses partitions de musique vocale *a capella.* Il relie lui-même cette évolution vers le « symphonique » à l'expression fidèle du témoignage[283].

---

[279] Couraud, Marcel, « De *Cinq Rechants* de Messiaen (1948) à *Nuits* de Xenakis (1968) », dans *Regards sur Xenakis*, France, s.l. : Stock Musique, 1981, p ; 190-191, dans Aubigny, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, Éditions Champion, Paris, 1998, p. 8

[280] Aubigny, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, *opus* cit., p.12-32

[281] *Ibid*., p. 50

[282] *Ibid*., p. 335

[283] Voir citation 180

Le choix du chœur comme instrument de transmission répond chez Thierry Machuel à deux aspirations. Il correspond tout d'abord à un vécu et un goût personnel qui marquent fortement l'esthétique de ce compositeur. Mais ce dernier ne se positionne pas uniquement en tant que compositeur affectionnant d'écrire pour le chœur. Il choisit le chœur en tant qu'instrument parce qu'il est à son sens le plus apte à exprimer toutes les subtilités d'un texte et parce qu'il peut, mieux que n'importe quel autre instrument de musique, parler au public qui va certainement s'identifier à lui. Par son essence même de corps chantant, le chœur fait le lien avec la parole, qu'elle soit collective ou non. En tant qu'*instrument polyphonique*, il permet comme l'orchestre d'exploiter de nombreuses palettes de timbres, de densité et de tessitures, nécessaires à la meilleure présentation du texte. Cet instrument à *géométrie variable* favorise l'identification du public aux différents protagonistes, selon que ces derniers proposent, soit un groupe entier et solidaire dans une écriture homophonique ou verticale, soit plusieurs groupes dialoguant, s'affrontant, s'interpellant ou interagissant avec des voix solistes.

8.1 Le chœur : la voix

Le chœur se définit par sa spécificité corporelle et vocale, ainsi que par son identité polyphonique. Grâce à toutes ses qualités structurelles, mais également grâce à sa capacité à « donner un contenu sémiotique au son »[284] par la parole, comme le souligne Danielle Cohen-Lévinas dans *La Voix au-delà du chant*, le chœur est apte à transmettre à la fois un message ainsi que toutes les subtilités du récit. Les compositeurs choisissent le chœur pour porter et *véhiculer* un texte. Nous pouvons ainsi dire, en accord avec la musicologue, que par son potentiel d'instrument émetteur de parole et de chant, « la voix est le seul *instrument* capable de faire entendre simultanément des entités sonores et des entités intelligibles »[285]. Il nous semble donc indispensable ici de nous arrêter sur les caractéristiques de la voix et sur le regard que les compositeurs contemporains posent sur cet instrument.

Luigi Nono déjà, dans ses *Écrits,* exprime son engouement et son émerveillement pour la voix :

> La voix humaine est pour moi l'instrument le plus riche et le plus disponible qui soit, ce que l'on oublie dans l'extase pour le *bel canto* comme sa seule possibilité. Notre vie actuelle et

[284] Cohen, Lévinas, Danielle, *La Voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres,* (nouvelle édition), *opus* cit., p. 27
[285] *Ibid*., p. 50

> notre imagination réclament étude, connaissance et invention pour ce splendide instrument bien plus vaste et autrement signifiant que celui du *bel canto*. On peut comprendre que pour moi l'analyse comparée de différentes expressions de la voix humaine est fondamentalement nécessaire et continue (avec une curiosité pour les différents auteurs-compositeurs-interprètes et autres vociférateurs actuels). Je pense donc que le rapport actif avec la tradition est sans cesse à découvrir[286].

Écrire pour la voix, aux XXe et XXIe siècles, relève donc de choix autant esthétiques qu'idéologiques. La voix « incarne un idéal de présence du sujet à lui-même »[287] nous dit Maud Lecacheur, qui met en avant « les qualités d'émotion et de vitalité » de la voix ainsi que sa capacité à « incarner physiquement le discours »[288]. La voix porte la parole de l'auteur ainsi que celle de son interprète, leurs émotions respectives, et elle le fait à travers un corps qui exprime, bouge, interagit, écoute ou bien se tait.

Ainsi, la voix, et donc le chœur — peu importe qu'il soit monodique ou polyphonique — parcourent toutes les étapes de la conception de l'œuvre. La voix est présente dès l'intention puisque le compositeur fait un choix esthétique d'écrire pour le chœur, elle participe de ce fait entièrement à l'énonciation — concrète par l'écriture même ou symbolique par l'expressivité — et matérialise l'énoncé par sa présence à la fois invisible et visible. La voix est en même temps « sujet et objet ».

> Nous dirons qu'en tant que sujet, l'essence du vocal constitue ce que nous désignerons par l'unité : la présence de la voix cachée derrière le musical. En tant qu'objet, elle incite le compositeur à en ouvrir et élargir à l'infini les possibles, à la disséquer de manière à lui extraire ses multiples contours, détours, errances, substances et occurrences[289].

Les « entités sonores » de la voix sont nombreuses, et celles du chœur se trouvent *a fortiori* multipliées de manière exponentielle. C'est ainsi que Valérie Durand décrit la voix dans la musique contemporaine, comme étant « instrumentalisée »[290] — les compositeurs jouent

---

[286] Nono, Luigi, Feneyrou, Laurent (trad.), *Écrits*, *opus* cit.

[287] Lecacheur, Maud, « Une archéologie du livre de voix », dans Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, page consultée le 30 octobre 2022

[288] *Ibid*.

[289] Cohen, Lévinas, Danielle, *La Voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres,* (nouvelle édition), *opus* cit., p. 50

[290] Durand, Valérie, *La description de la voix dans la musique contemporaine,* Università degli Studi di Brescia, Italie

avec les fréquences, les timbres, les intensités, les durées, etc. En parallèle, la voix se trouve également « humanisée »[291] par son aspect corporel et par la théâtralité introduite de nos jours dans la musique.

Mais n'oublions pas que, comme ce fut le cas dans les années d'après-guerre, la voix peut également se désolidariser complètement de l'aspect sémantique. Maud Lecacheur explique que « pour le compositeur contemporain c'est souvent par la rupture du lien entre texte et sens que la voix contemporaine peut amorcer sa libération et son développement »[292]. Sans aller jusqu'aux expériences telles que *Glossolalie* (1977), œuvre vocale dans laquelle Dieter Schnebel explore les émissions de sons de la voix, en « un langage intermédiaire entre musique et parole »[293], nous pouvons citer Luigi Nono qui pour sa part ne fait pas l'amalgame entre intelligibilité et sens du texte. Pour Nono, le sens du message peut se trouver autant dans la compréhension des mots que dans l'œuvre musicale elle-même. Dans son *Canto sospeso* (1955-56) il prend le parti de travailler le texte comme matériau à part entière, n'hésitant pas à le déstructurer, à le manipuler pour lui ôter parfois toute intégrité et toute cohérence. Cependant, dans le même temps, Nono reste soucieux de respecter le sens profond du témoignage, ce grâce aux procédés musicaux et vocaux qu'il met en action :

> Question toujours discutée : le texte doit-il être compris comme tel, littérairement, ou le texte, dans ses formes structurelles et sémantiques, est-il matériau, provocation, étude à transformer avec des moyens linguistiques musicaux ?
>
> […] À partir d'études variées, y compris extra-européennes (structure physique de l'organe vocal, linguistique, rituel, communication, utilisation, fonction, composition…), je poursuis la recherche et la tentative (comprise à la manière de Brecht) du texte qui devient musique et qui communique en tant que musique, *à composer*.
>
> […] La pratique particulière dans les chœurs du *Canto sospeso* (développée ensuite dans les *Cori di Didone*, *La terra e la compagna*, *Canciones para Silvia*, et jusqu'aux compositions récentes), l'utilisation de la structure d'un mot, nécessite un développement de l'étude pour le

[291] *Ibid*.

[292] Lecacheur, Maud, « Une Archéologie du livre de voix », dans Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.

[293] Cohen-Lévinas, Danielle, *La Voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres,* (nouvelle édition), *opus* cit., p. 134

> chœur : l'indolence ou l'habitude de la pratique ne prêtent souvent pas une attention suffisante à l'exigence de l'étude d'une autre construction du mot dans ces chœurs[294].

Dans ce cas, la « voix-instrument » est porteuse d'un texte-matériau dont la « voix humanisée » va suggérer le sens grâce à ses potentialités expressives renforcées par l'écriture musicale elle-même.

La voix du chœur est aussi celle de chaque chanteur, et elle représente également la part commune de ces derniers avec le public, ce qui en fait certainement en ce sens l'instrument le mieux à même d'entrer en communication, voire en communion, avec les spectateurs.

> La voix raconte le temps de l'œuvre et le temps du sujet, et c'est pourquoi elle peut être envisagée sous l'angle d'une phénoménologie du récit musical. Elle est un signal narratif, à mi-chemin entre une herméneutique de soi, ce que Ricœur appelle dans *Temps et récit*[295] « se comprendre soi-même », et la dimension narrative à proprement parler. Ainsi, l'identité narrative contenue dans le travail vocal peut s'interpréter dans le prolongement du *soi-même comme un autre*[296], dans la relation entre un *idem* dont le récit est replié sur lui-même et l'*ipse*, dont le récit est déplié du dehors de lui-même[297].

La voix ou les voix du chœur émanent des corps qui incarnent une musique et un texte, qui extériorisent des états d'âme, des pensées ou des émotions. Cet instrument par essence intérieur et invisible devient visible et palpable *via* son enveloppe charnelle dès lors qu'il entre en action, livrant ainsi toute son identité – individuelle ou collective – venant toucher tout autant nos oreilles que nos yeux, et se mouvant parfois dans l'espace pour créer de nouveaux mondes acoustiques.

> La voix se *voit* pendant qu'on l'écoute, elle se laisse *toucher* par l'oreille de l'interprète. C'est bien cet affect-là, pluri-sensoriel, que l'art contemporain provoque et mobilise[298].

---

[294] Nono, Luigi, *Écrits*, Feneyrou, Laurent (trad.), *opus* cit., p. 604-605

[295] Ricœur, Paul, « L'Ordre philosophique », *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, dans Cohen, Lévinas, Danielle, *La Voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres,* (nouvelle édition), Librairie Philosophique J. VRIN, 2006, p. 115-116

[296] *Ibid*.

[297] Cohen, Lévinas, Danielle, *La Voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres,* (nouvelle édition), *opus* cit., p. 115-116

[298] Parret, Hermann, « La Voix dans l'art contemporain », dans Badir, Sémir, Parret, Hermann (dirs.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 155-172

La compositrice Lise Borel (1993-), chanteuse et grande connaisseuse du chœur – elle a intégré très jeune la Maîtrise de Radio France – prend en compte, dans sa réflexion et dans ses compositions la dimension humaine et psychologique de la voix :

> La respiration, le bien-être, l'attention aux autres… ce n'est pas « hors de soi ».
> […] Tout est relié à la nature, à la sensation. « Voix » ne signifie pas exclusivement « vocalité » : en fait, la voix c'est le corps, le souffle, mais aussi l'esprit, la voix intérieure, l'intuition... la voix, c'est tout cela[299].

Cette dimension humaine de la voix du chœur transparaît à travers les timbres, les fréquences et hauteurs, les intonations, les nuances, les expressions, autant de paramètres nécessaires à l'écriture musicale. Ces éléments conjugués aux paroles vont venir toucher l'auditeur, intellectuellement et émotionnellement. Ce dernier entend un texte, le comprend grâce au soin que le compositeur a pris à rendre celui-ci intelligible, ou en saisit le sens global et intime grâce à un langage musical spécifique lui-même couplé à l'expressivité des chanteurs.

> La voix, peut-être plus que les autres constituants de la personne humaine, ne se manifeste qu'au travers de sa double appartenance. De ses doubles appartenances, devrions-nous plutôt dire, tant elle se trouve décrite et située tantôt entre nature et culture, corps et langage, parole et musique, entre l'intimement personnel et le profondément social, symbole de la condition humaine et marque de l'identité individuelle, « raisonnance » et résonance…[300].

Il faut donc envisager l'instrument-voix comme une entité plus complexe que le seul appareil phonatoire. La voix est donc un corps et le chœur un ensemble de corps. Danielle Cohen-Lévinas définit pour sa part la voix comme un « méta-corps » :

> Mais la présence du corps dans le chant musical contemporain ne se limite pas à son propre réceptacle : le corps qui chante ou qui instrumente. […] Le réceptacle du corps est invisible, immatériel et subjectif, autant que le corps est visible, matériel et objectif ; qualitatif autant que le corps est aussi quantitatif.

[299] Malhaire, Philippe, « La Voix de l'émotion – Entretien avec Lise Borel », dans Girard, Anthony, Malhaire, Philippe (dirs.), « Pour les sonorités opposées », *Revue d'esthétique et d'analyse musicales des XXe et XXIe siècles*, n°5, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 117-131

[300] Deniot, Joëlle, Dutheil, Catherine, Vrait, François-Xavier (dirs.), Charbonnier, Vincent, « Prélude à trois voix », *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 11-22

> […] La voix constitue un méta-corps qui aurait subi une désaliénation progressive de son obédience au corps[301].

Cette appréhension du chœur comme corps explique peut-être, selon le compositeur Jean-Claude Risset, le retour des musiciens contemporains vers la voix, comme un « retour nécessaire de toute musique à la source corporelle »[302].

Ces corps chantants nous transmettent tout à la fois une musique, des espaces acoustiques, des émotions, des messages. Ils deviennent ensemble le véhicule de la pensée d'un auteur, qu'ils incarnent d'une certaine manière à partir de la création musicale.

> À l'instar des autres éléments, le chœur doit adopter un rapport complexe à sa propre fonction. Loin d'être seulement une masse de voix, il est aussi une masse de corps avec ce qu'elle peut apporter d'effets visuels, à travers les costumes, les mouvements, l'éclairage, les « formes, couleur et lumière ». Même si le chœur est souvent considéré comme un élément visuel en raison du phénomène de masse incontestable sur scène – qui prend sens lors des scènes de peuple –, Nono ne le réduit pas à cet effet, mais désire l'utiliser de la même manière que les éléments scénographiques intégrés au dynamisme scénique[303].

Ainsi, la voix de l'auteur s'exprime à travers des voix, quelles qu'elles soient, sans qu'il y ait forcément d'identification physique entre cette voix qui écrit et celle ou celles qui chantent. C'est le cas, par exemple, dans *Jiv* (*opus* 20) analysé précédemment, dans lequel Thierry Machuel fait évoluer le texte d'un soliste à un autre, ou d'un soliste au chœur[304].

---

[301] Cohen, Lévinas, Danielle, *La Voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres,* (nouvelle édition), *opus* cit., p.66

[302] Risset, Jean-Claude, (entretien avec) « Écrire la voix chantée aujourd'hui », *L'esprit du temps, "Champ psychosomatique",* 2007/4, n° 48, p. 63-72, Cairn.Info, https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2007-4-page-63.htm, consulté le 19 septembre 2019

[303] Saroh, Karine, *Le théâtre musical au XXe siècle, une expérience politique*, Thèse de Doctorat sous la direction de Muriel Plana et Frédéric Sounac, Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, novembre 2018

[304] L'extrait audio figure en annexe 4, *Jiv*, partie 1

Un corps m'est échu. Qu'en ferai-je enfin,
Tellement entier et tellement mien ?
La douce joie de vivre et respirer,
D'où me vient-elle, et qui en remercier ?
Étant fleur et jardinier à la fois,
Je ne suis seul dans la geôle ici-bas.
Et sur la vitre de l'éternité
Ma chaude haleine a pu se déposer.
Ses empreintes, comme des ornements,
Déjà se déchiffrent malaisément.
Que l'instant s'envole avec sa buée…
Mon cher dessin, rien ne peut l'effacer.

La seule parole de l'auteur, prend ici un autre rôle que celui du témoignage d'une expérience vécue. Elle se diffuse d'un soliste à l'autre, puis d'une autre soliste à un groupe, en ondes de plus en plus élargies et universelles, jusqu'à faire témoigner d'autres – peut-être toutes – victimes du *Goulag*. Cette voix qui se propage arrive à gagner le public qui l'entend et peut ainsi se l'approprier.

Les différents paramètres de la voix – dont les principaux sont les densités, les tessitures et les timbres — inhérents au chant collectif, participent à ces assimilations et ces transferts.

8.2 Potentiel de densités, de tessitures et de timbres variables

Le chœur, qui se caractérise par son aspect pluriel, est un ensemble modulable et qui a la capacité à se mouvoir dans l'espace. Nous aborderons plus loin les questions de la spatialisation et du déplacement qui apportent une dimension d'ouverture du chœur vers le public en élargissant les espaces acoustiques et visuels auxquels les spectateurs-auditeurs sont confrontés. Traditionnellement, le chœur peut s'appréhender dans la masse de ses participants, monolithique et statique sur la scène. Mais il existe également un entre-deux qui consiste à segmenter le chœur en individualités, petits groupes ou pupitres afin de varier les densités sonores et visuelles et quelquefois leurs espaces. Le travail sur les tessitures et les timbres est directement lié à celui sur les densités. Ainsi, le chœur, par essence défini par son caractère collectif, se résume parfois à une voix soliste, à un duo, un trio, ou explore toutes les possibilités de nombre que le groupe permet. Ces choix sont faits le plus souvent en fonction des textes que l'ensemble porte. Nous avons constaté dans l'exemple précédent que

l'attribution d'un texte à un effectif donné, à un pupitre ou encore à une voix n'est pas aussi convenu que nous pourrions le penser.

L'« Ouverture II » des *Nocturnes de Clairvaux* évoquée précédemment (voir p. 32 et 55) a la fonction d'introduire le recueil des cinq pièces, et sert en même temps de décor paysager et temporel au récit. Grâce à la progression d'un soliste vers le chœur, de la mélodie vers la déclamation en *cluster*, du grave vers l'aigu, du *pp* vers le *ff* presque crié, d'une rythmique souple vers une accélération des valeurs, le compositeur traduit la tension ambiante et croissante. Ici les choix d'effectifs vocaux sont pensés à des degrés divers, et en premier lieu, en fonction du décor virtuel et de l'atmosphère que le compositeur souhaite installer. Il ne s'agit pas de figuralisme à proprement parler, mais plutôt de suggérer aux auditeurs un mal-être qui s'installe et envahit, non seulement l'auteur du texte, mais également tous ses homologues[305]. Alors que tous les chanteurs sont placés autour du public, une voix basse soliste entame une mélodie grave, sans que l'auditeur ne sache initialement sa provenance. La progression vers l'ensemble du chœur se fait comme une onde qui se répand peu à peu dans l'espace du concert, jusqu'à envelopper le public et peut-être l'intégrer au décor. L'évolution de tous les paramètres musicaux couplée à celle des effectifs se porte au service du texte, de son sens, de son effet sur les interprètes ainsi que sur le public (voir exemple musical n° 2).

Dans la deuxième pièce du même *opus*, « La Nuit, c'est quoi ? », le compositeur utilise des voix solistes femmes et solistes hommes, le chœur en pupitres *tutti*, et attribue à chacun une fonction précise et complémentaire avec les autres parties prenantes. Le texte de départ est donc fractionné et distribué entre les différents protagonistes. Nous voyons, à travers ce tableau et la partition (voir figure 19 et exemple musical n° 9 ci-dessous), la diversité conjuguée d'effectifs et de densités, de hauteurs, de timbres et d'effets vocaux.

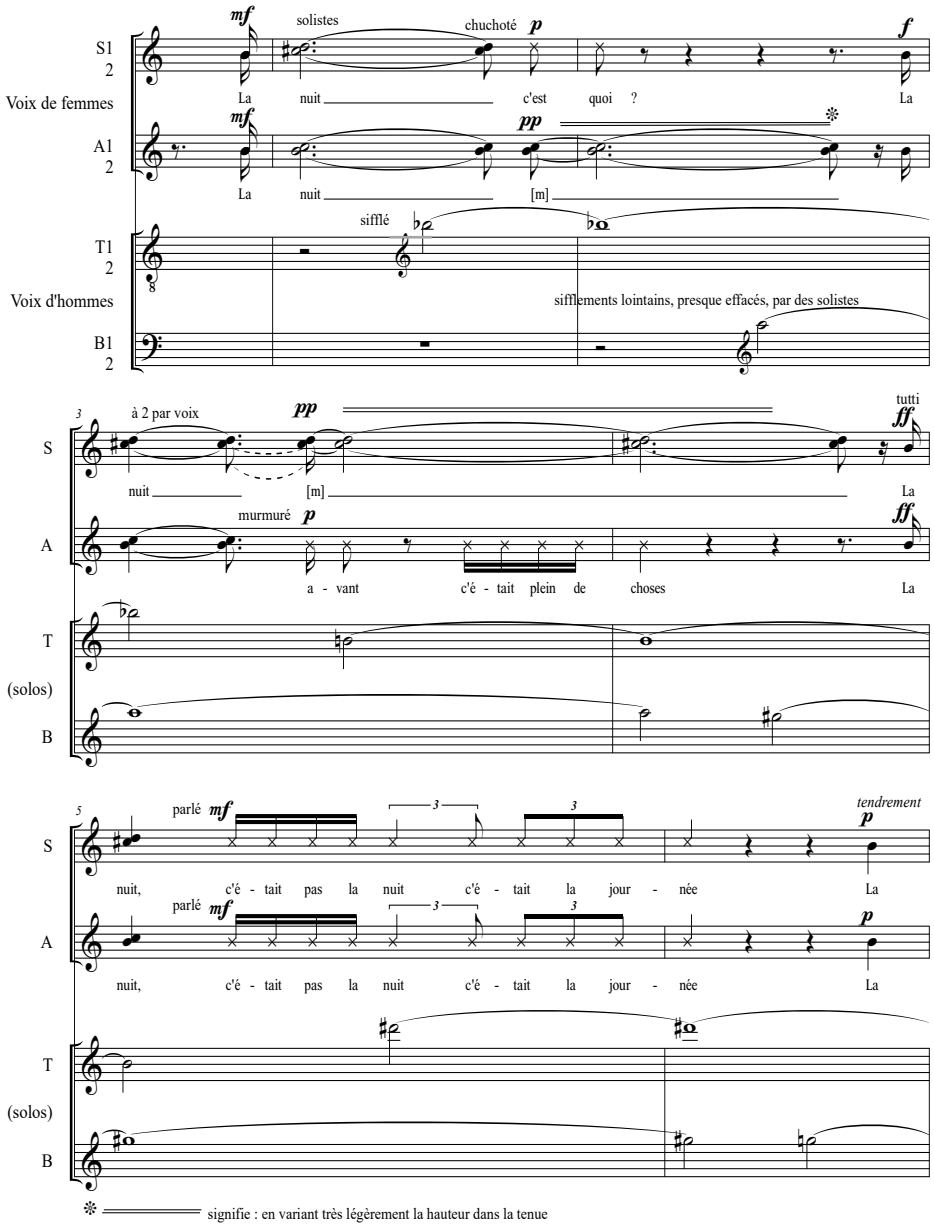
Bien que l'exemple précédent (« *Ouverture* II ») soit traité différemment, nous retrouvons le procédé identique qui distribue un texte préalablement pensé et écrit à une voix à l'ensemble des voix du chœur modulées en différents groupes. À ce moment de la partition, le chœur est toujours disposé en carré autour du public – le compositeur ne précise pas dans quel ordre.

[305] Extrait audio de *Nocturnes de Clairvaux* : minutage au début

La nuit, *Sifflements lointains*	Solistes Soprani 1 et 2, Alti 1 et 2 *Ténors et basses*
C'est quoi ? *Sifflements lointains*	Soliste Soprano 1 : parlé *Ténors et basses*
La nuit *Sifflements lointains*	2 par voix : Soprani 1 et 2, Alti 1 et 2 *Ténors et basses*
Avant c'était plein de choses *Sifflements lointains*	2 alti solistes : parlé *Ténors et basses*
La nuit *Sifflements lointains*	*Tutti* femmes *Ténors et basses solistes*
C'était pas la nuit c'était la journée *Sifflements lointains*	*Tutti* femmes : parlé *Ténors et basses solistes*
La nuit, c'est la vie *Sifflements lointains*	*Tutti* femmes *Ténors et basses solistes*
C'est la découverte d'un autre monde *Bouches fermées*	*Tutti* hommes en *falsetto*[306] *Femmes Soprani et Alti*
C'est comme une énigme, un mystère	*Tutti* hommes
Une fougue qui t'aspire	*Tutti* hommes : chuchoté
La nuit aujourd'hui c'est le clivage de ces deux mondes C'est un monde d'ivresse, de tentation	***Tutti femmes sur série dodécaphonique.*** Basses en réservoir *ad libitum*
Le désir de braver les interdits Bouches fermées	Ténors en réservoir *ad lib*. Basses

Figure 19 : *Nocturnes de Clairvaux – n° 2 « La Nuit, c'est quoi ? »*
Texte chanté – Texte parlé – Sifflements – Sons bouches fermées

[306] *Falsetto* ou voix de fausset



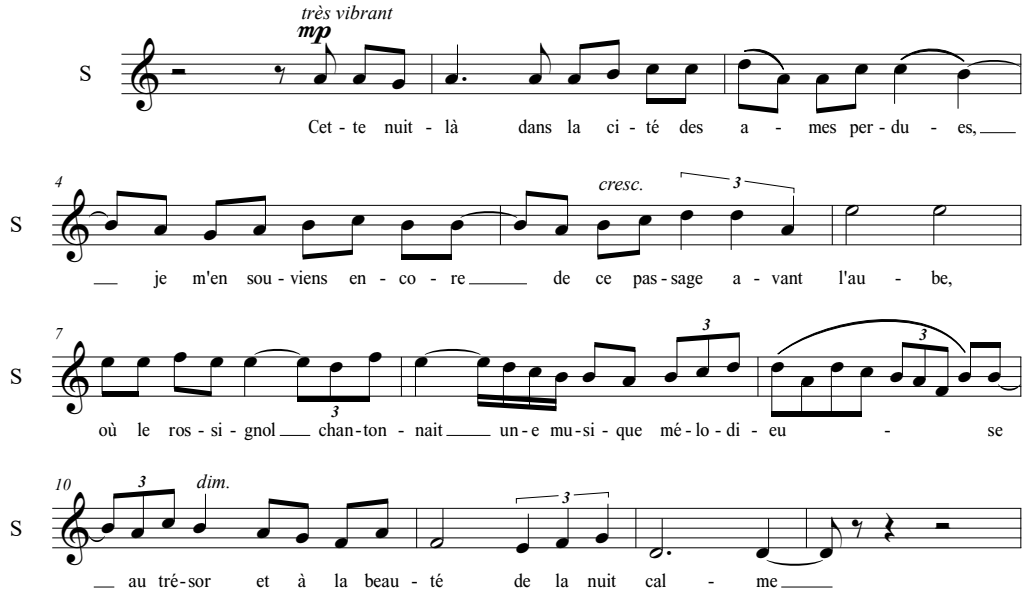
S

Exemple 9 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « La nuit »

L'organisation de cette pièce a pour effet de transcender le placement physique du chœur par une spatialisation sonore due aux diverses strates de fonctions, de tessitures et de timbres. Le texte circule d'un effectif à l'autre, d'un placement à l'autre, tantôt chanté, tantôt parlé ou chuchoté, tantôt en voix de tête. De plus, cette répartition des fonctions et la superposition des actions rapprochent le chœur de l'écriture orchestrale, non par la polyphonie mais par une sorte d'organisation par « familles », par timbres, par rôles. Comme dans un quatuor à cordes

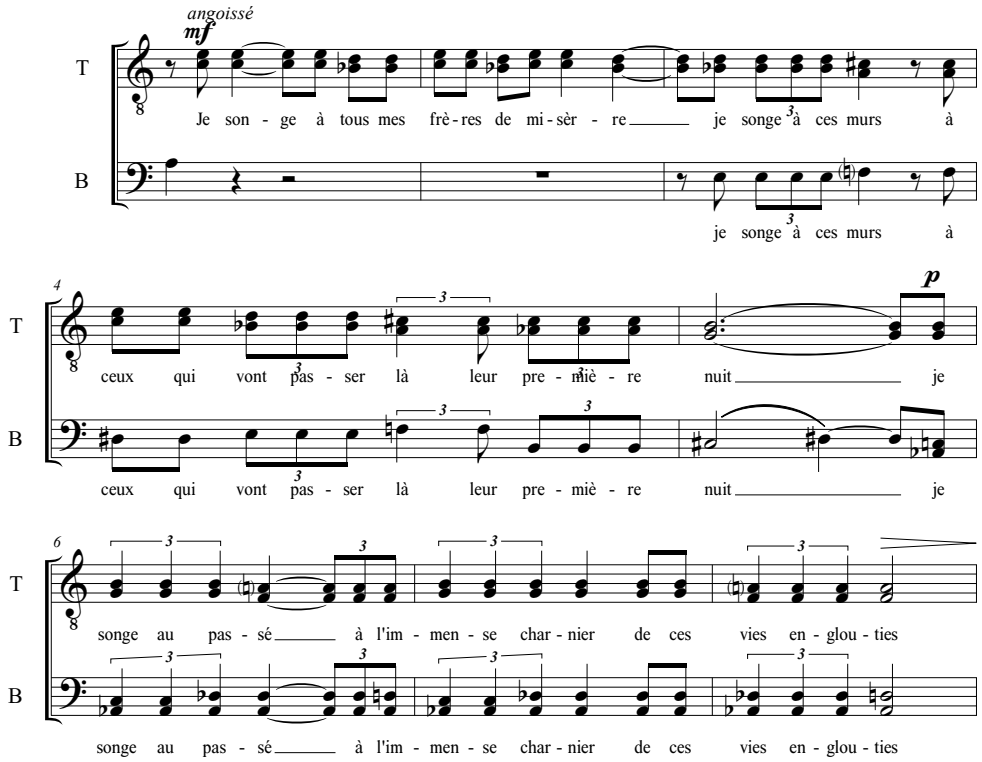
ou dans un orchestre, certains se consacrent au thème, d'autres au contrechant, ou encore à l'accompagnement, et toutes ces fonctions sont interchangeables et complémentaires.

La cinquième pièce de l'*opus*, « Cette nuit-là » (pages 25 à 33 du manuscrit), intégralement et exclusivement chantée (mise à part la phrase de conclusion parlée), distribue le texte aux voix de femmes d'une part et aux voix d'hommes d'autre part. Dans cette pièce centrée sur les souvenirs, heureux et douloureux, les voix de femmes, de façon figurative, représentent le bonheur, la douceur, le « rossignol [qui] chantonnait une musique mélodieuse, au trésor et à la beauté de la nuit calme ». Le compositeur confie aux seules soprani une monodie en mode de La très expressive et nostalgique (voir exemple musical n° 10).



Exemple 10 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Cette nuit-là » - Soprani

Les voix d'hommes, sont traitées verticalement en accords homorythmiques et favorisant certains frottements harmoniques tout aussi figuratifs du mal-être (voir exemple musical n° 11). Ce traitement figuraliste pourrait paraître très convenu, voire simpliste, mais nous ne devons pas oublier que Thierry Machuel ne cherche pas seulement à traduire des mots, un poème, mais qu'il essaye de restituer également toute son expérience de la rencontre avec l'auteur, son ressenti à l'écoute du texte et des paroles échangées, et de resituer dans le contexte global de l'œuvre le poème et surtout son message profond et intime.



Exemple 11 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Cette nuit-là » - Hommes

Dans la deuxième partie de la pièce, la mélodie des soprani est reprise, cette fois harmonisée en Fa# mode La, en imitation entre les voix de femmes et d'hommes. Il y a ici une symbolique très forte, grâce aux entrées décalées, celle du souvenir heureux qui vient toucher aussi les plus désespérés, et celle de l'oiseau qui vient chanter enfin à leurs oreilles. L'imitation aboutit sur une homo-rythmie des quatre voix qui chantent « où le rossignol chantonnait une musique mélodieuse au trésor et à la beauté de la nuit calme ». Ce rossignol venu de l'extérieur, de la vie antérieure et des souvenirs heureux parvient à toucher tous les participants, l'auteur et ses codétenus. La dernière intervention des hommes, plus optimiste, dialogue ensuite avec le rossignol, en une ambivalence de sentiments, telle que les détenus la vivent quotidiennement. La répartition des voix travaille ici deux aspects : l'un, figuratif nous l'avons dit, de la douceur ou de l'amertume, l'autre moins visible et toutefois plus profond, de la psychologie de l'auteur, des prisonniers en général peut-être, oscillant sans cesse entre espoir et désespoir. Bien plus que figuraliste, le traitement musical est également symbolique.

Le travail sur les timbres et les modes d'émission du son participe grandement à l'écriture musicale. Ainsi, l'*opus* entier abonde en effets vocaux et bruitages. Outre la voix chantée, le

chœur utilise la voix chuchotée, murmurée, parlée, criée, les sons en bouches fermées, les sons sifflés, les sons *moïto*, la technique du *falsetto*, les voix détimbrées, l'imitation du vent.
La pièce n° 1c, d, e, f (pages 10 et 11 du manuscrit) constitue un exemple d'écriture polyphonique dans laquelle le chœur occupe plusieurs fonctions instrumentales qui alternent et se superposent (voir figure 14). Le texte se décline d'un pupitre à l'autre (soprani, ténors, alti, basses), chuchoté, murmuré, parlé et crié. La technique de voix est couplée à la nuance et l'ensemble suit la progression dramatique du texte. La première intervention des voix aiguës est chuchotée en tuilage, ce qui a un effet à la limite de l'audible et de l'intelligible. C'est le moment du doute, du silence, de la perdition. Les « voix dans sa tête » vont s'installer, plus présentes, murmurées une par une, puis se préciser en un besoin irrépressible de parler, jusqu'au désespoir dû à la solitude qui sera crié. Ici encore le procédé est assez figuraliste de l'état d'esprit et de la psychologie de l'auteur. Cette montée en tension est accentuée par les bruitages de sons métalliques de tôle, et l'ensemble est soutenu par des voix en bouches fermées de basses et ténors qui installent un climat peu stable par l'intervalle harmonique de seconde majeure. Enfin, les voix de ténor se joignent à la plainte en entamant une mélopée en latin, très conjointe et sur un ambitus de sixte, qui représente peut-être « les voix dans sa tête », ou celles des moines de l'Abbaye enterrés dans le lieu même de la prison. Dans cette partition, les rôles de chacun sont bien définis, tous différents mais bien complémentaires pour exprimer à la fois le texte, l'atmosphère et l'état d'esprit[307].

Les voix en *falsetto* et en *moïto* sont utilisées pour des effets particuliers. Dans la pièce n° 4 (voir pages 18 à 20 du manuscrit), le *moïto* est couplé à des *glissandi* descendants et ascendants. Ici la voix d'alto est ainsi traitée comme un instrument pour recréer des sons de « sirènes lointaines », qui renforcent les bruitages environnants.

Le potentiel de variabilité des paramètres du chœur fait de celui-ci un instrument aux possibilités multiples, que Benoît Aubigny considère « directement lié à l'existence et à la longévité de groupes vocaux souvent marqués par l'éphémère »[308]. Le chœur, tel que le pratique Thierry Machuel, n'est plus seulement **L**'instrument-chœur, progressant de manière

[307] Extrait audio de *Nocturnes de Clairvaux*, « Un cri » : minutage de 6'43'' à 7'49''
[308] Aubigny, Benoît, *L'Ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, *opus* cit., p. 257

homogène, mais un ensemble d'instruments aux nombreuses possibilités interchangeables qui participent à l'œuvre à plusieurs niveaux.

> Pour certains compositeurs (Stockhausen notamment), le matériau est partie intégrante de l'acte créateur, et doit être organisé *a priori*.[309]

Thierry Machuel « organise » son matériau-chœur, il le modèle et le transforme au gré de ses intentions à la fois esthétiques et de témoignage. Les paramètres intrinsèques de la voix (hauteur, timbre) et les modes d'émission du son (parler, chanter, siffler, souffler, *moïto*, *falsetto*, onomatopées, etc.), ainsi que le caractère propre au chœur, le collectif, font de ce dernier un instrument autonome et indépendant, pouvant se suffire à lui-même pour porter l'opéra-choral.

8.3 Potentiel polyphonique du chœur

Nous pouvons envisager la polyphonie sous ses divers aspects, dont le plus strict est de chanter à plusieurs voix. Jacques Chailley et Michel Philippot expliquent à ce propos que le terme « voix » doit s'entendre comme « voix mélodique »[310]. Les deux auteurs établissent une distance entre le terme étymologique de la polyphonie « emprunté au grec *poluphônia*, "grand nombre de voix ou de sons" »[311] et la définition musicale de celui-ci qui souligne la « superposition de deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon les règles contrapuntiques »[312].

> Plusieurs voix qui chantent à l'unisson, en dépit de l'étymologie, ne font pas de la polyphonie. Celle-ci se voit définie par la marche simultanée de plusieurs parties mélodiquement différentes, qu'elles soient vocales ou instrumentales[313].

---

[309] *Ibid*., p. 262

[310] Chailley, Jacques, Philippot, Michel, « Polyphonie », dans *Encyclopædia Universalis*, https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/polyphonie/, consulté le 23 octobre 2024

[311] « Polyphonie », *C.N.R.T.L., Dictionnaire de l'Académie* 9e édition, https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/polyphonie, consulté le 24 octobre 2024

[312] « Polyphonie », *C.N.R.T.L., Le Trésor de la Langue Française Informatisé,* https://www.cnrtl.fr/definition/polyphonie, consulté le 24 octobre 2024

[313] Chailley, Jacques, Philippot, Michel, « Polyphonie », dans *Encyclopædia Universalis*, *opus* cit.

Jacques Chailley et Michel Philippot ne considèrent pas que plusieurs unissons superposés puissent constituer une polyphonie, au sens que ces voix ne sont pas indépendantes et ne produisent pas différents sons. Nous verrons plus loin que cette assertion est certainement restrictive, et que la conception du chœur dans l'opéra-choral bouleverse quelque peu les définitions académiques.

Le chœur, comme tout ensemble instrumental, possède donc ce potentiel, dû au nombre et à la disparité (hauteurs, timbres) de ses éléments, qui permet plusieurs configurations. Nous pouvons certainement étendre la polyphonie du chœur à sa propre possibilité de produire une palette extrêmement large de sons, incluant dans le mot « sons » les timbres, les hauteurs, les combinaisons variées d'effectifs. Les relations qui se nouent dès lors entre les chanteurs sont de l'ordre de la complémentarité, de l'opposition, du dialogue ou de la cohabitation.

Dans la revue *L'Influx,* Hélèna D. évoque la question du chœur dans le théâtre contemporain et souligne l'importance du groupe, de la co-présence de chacun avec les autres, pour « être et faire ensemble » dans une « énergie collective des comédiens [qui] fait coexister une multiplicité de voix, de formes et de discours sur la scène […] »[314].

> La forme chorale se distingue donc du chœur uni comme l'entendait les Grecs, puisqu'elle est dispersée et discordante[315].

Si dans l'opéra-choral, nous pouvons étendre ce point de vue à la question du chœur par les notions d'être et faire ensemble, l'énergie collective qui délivre les différentes voix peut également se mettre au service d'un message unitaire exprimant indifféremment une voix unique ou une multitude de voix réunies autour d'un même message. À la différence du théâtre contemporain, ce qui prime n'est pas seulement la possibilité donnée à chacun de s'exprimer, mais surtout le message délivré et la cohésion autour de celui-ci.

« Ensemble », « collectif », « multiplicité », ces termes décrivent également le chœur en musique. Ils représentent aussi les caractères qui permettent au chœur d'endosser diverses fonctions et diverses manières de faire de la polyphonie.

---

[314] D., Hélèna, « Quand le théâtre a du cœur », *L'Influx,* Publié le 29/12/2017*, opus* cit.

[315] *Ibid*.

8.3.1 La « monodie polyphonique » : le chœur, un « nous » qui représente la parole d'un « je »

Une des problématiques de l'écriture pour chœur, est de faire chanter à un collectif une parole individuelle, ce que Catherine Bertho-Lavenir nomme « le passage du "je" au "nous" »[316] :

> En premier lieu, au moment du bref moment d'exaltation esthétique ou religieuse que produit la parfaite exécution de l'œuvre, le groupe semble être, avant tout, l'instrument qui permet de construire les conditions pour qu'un « je » accède à ce moment « magique ». Ce n'est pas, semble-t-il, le « nous » qui est saisi par la beauté de la musique ou par une émotion d'ordre religieux, mais chacun des petits « je » qui constituent le chœur. D'où la nécessité, pour le médiologue, d'être prudent, vis-à-vis d'images qui tiennent peut-être de lieux communs : celles de foules saisies ensemble d'une grande transe esthétique et religieuse. Ces représentations ne correspondent pas à ce qu'est la culture esthétique et religieuse de l'Europe du début du XXIe siècle[317].

Thierry Machuel réitère le procédé déjà utilisé dans *Jiv* (voir 4.1) dans la pièce n° II « J'avais une vie de rêve » des *Paroles contre l'oubli*. Le texte est décliné tour à tour par chacun des pupitres, du plus aigu au plus grave. Nous avons bien compris le cheminement du compositeur qui, comme dans *Jiv*, souhaite diffuser LA voix de l'auteur, le « je », pour représenter toutes LES voix de la prison, le « nous ». Ce procédé musical au service d'une représentation virtuelle pourrait s'appréhender uniquement comme plusieurs phases qui s'enchaînent – ce qui est en l'occurrence le cas. Il n'en reste pas moins que nous pouvons également entendre ce passage comme un véritable moment de chœur, un moment collectif, dans lequel tous les protagonistes agissent et interagissent ensemble. À travers l'idée générale de chaque intervention, nous mesurons la réalité de la solitude due à l'enfermement et à la perte progressive de son entourage proche. La descente psychologique de l'auteur transparaît bien sûr à travers le texte, mais également à travers les registres qui passent de l'aigu au grave[318] (voir figure 20).

[316] Bertho-Lavenir, Catherine, « La Chorale », *Médium* 2009/3, numéro 20-21, *opus* cit., p. 165
[317] *Ibid*., p. 180
[318] Extrait audio n° 2

J'avais une vie de rêve, beaucoup de gens qui m'aimaient. […]	Soprani	Fa4 – Mib3	AIGUS MEDIUMS GRAVES
Plus de nouvelles […] ça s'est réduit au néant. […]	Mezzo-soprani	Ré4 – Do3	
Je ne me rappelle presque plus rien. […] J'ai oublié moi-même qui j'étais.	Alti	Solb3 – Si2	
Je n'ai plus tous ces sons familiers à mes oreilles. Il ne me reste que le son des verrous.	Ténors	Do3 – Ré2	
Où sont passés les bruits des oiseaux de mon enfance […] ? Même le vent je ne l'entends plus.	Barytons	**Ré3 et Mib3 *Falsetto*** Mib3 – Sib1	
J'ai oublié tout cela […]. J'entends le silence.	Basses	La2 - La1	

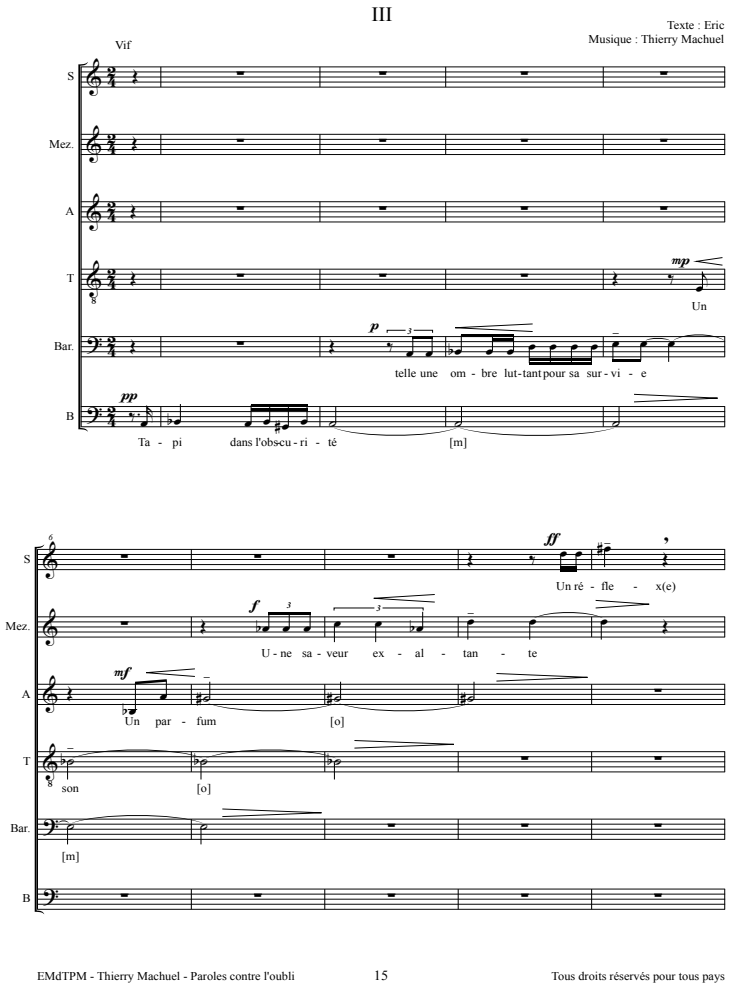
Figure 20 : Paroles contre l'oubli – Thierry Machuel – n° 2 « J'avais une vie de rêve »

Lorsque Thierry Machuel écrit cette pièce, il a bien en tête le chœur dans son intégralité et son identité. Le cheminement musical est pensé dans une perspective collective, chacun des pupitres intervenants allant vers l'autre et d'une certaine façon avec l'autre. L'écoute et la présence aux autres qui forment les bases de la polyphonie sont nécessaires ici aux interprètes à chaque phase de la partition. Bien que les pupitres ne soient pas superposés dans une « marche simultanée » comme le préconisent J. Chailley et M. Philippot, il émane de cette pièce une polyphonie dans le sens que nous avons évoqué plus haut, « être et faire ensemble » dans une « énergie collective ». Ici, les pupitres cohabitent et collaborent pour porter le poème, la parole de son auteur ainsi que la parole collective. Chaque voix, lorsqu'elle se tait pour laisser la parole à la suivante, reste présente physiquement sur scène, laissant planer derrière elle un *souvenir* qui emplit peu à peu la composition d'une résonance *polyphonique*. Ainsi, les enchaînements par pupitres favorisent l'intelligibilité du texte, que l'écriture musicale sublime. Ces choix sont importants à la fois pour l'appréhension de l'ensemble et pour celle des différentes lignes qu'ils induisent.

> Le choix de la masse vocale et la stratégie de son déploiement témoignent du regard des compositeurs sur un ensemble *a capella* tantôt considéré dans sa globalité sonore, tantôt affirmé par l'individualité de ses voix. […] Cette dimension linéaire favorise le retour de la

perception du texte, à laquelle s'étaient substituées alors les émergences d'îlots intelligibles au sein d'une masse sonore[319].

La pièce suivante, n° III, utilise la même construction, cette fois du grave vers l'aigu, du *pp* au *ff*. À la différence de la pièce n° II, chaque pupitre qui déclame le texte tient la note finale en bouches fermées, créant ainsi une nappe dissonante (Mi-Sib-Sol#), avant de s'arrêter pour les dernières paroles (voir exemple musical n° 12).



Exemple 12 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – N° III

[319] Aubigny, Benoît, *L'Ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance, opus* cit., p.270-272

Le compositeur combine ici le relai des voix avec un accompagnement en sons tenus. La polyphonie est donc double, puisqu'elle est créée d'une part par l'enchaînement des pupitres en un tout cohérent qui implique chacun d'eux tout au long du texte, et d'autre part par la superposition écrite des lignes mélodiques. Cette *monodie* accompagnée crée un espace acoustique qui souligne le caractère pluriel et polyphonique du chœur.

Benoît Aubigny évoque lui-même l'« espace » sonore défini par les « *tessitures-registres* » des voix :

> Mais le matériau, c'est également le développement d'un son à l'intérieur d'un espace désigné sous la dualité *tessiture/registre*. […] [Les compositeurs] abandonnent très rapidement la notion de *tessiture* dans leur souci d'élargir l'espace sonore : seul le registre compte, et chaque œuvre tente d'en repousser les limites. Et si l'espace sonore prend en compte les phénomènes vocaux les plus extrêmes utilisés par les compositeurs, il faut également considérer la notion d'*ambitus vertical,* c'est-à-dire la hauteur de la nappe sonore dans l'instant, éventail vocal dont l'ouverture varie au gré de l'œuvre, corrélativement aux possibilités vocales[320].

Cet espace sonore, délimité par les tessitures ainsi que par l'ambitus global, génère de la polyphonie par ses variations de timbres et de tessitures, leurs superpositions, leurs évolutions et leurs mouvances.

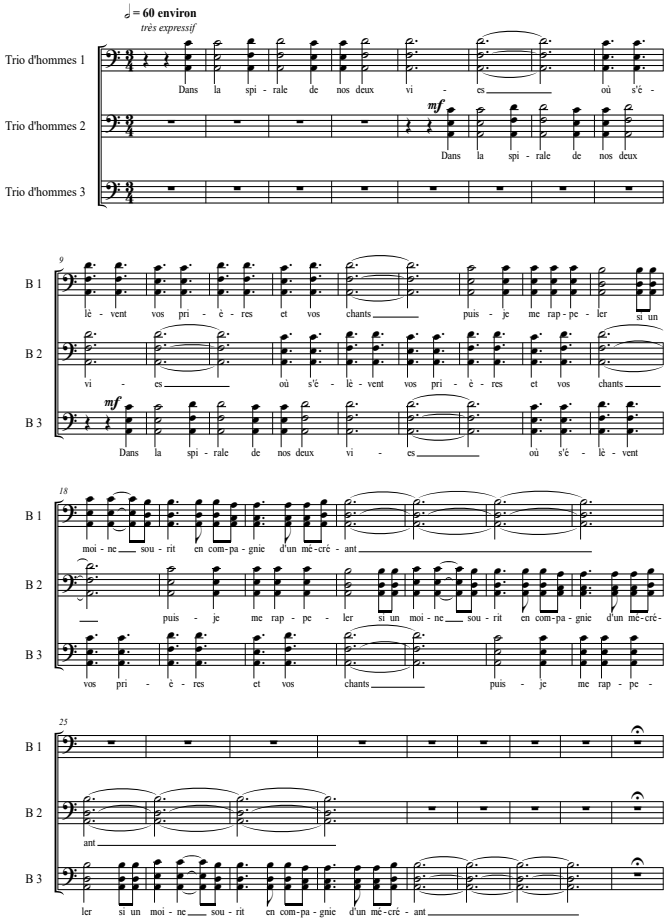
8.3.2 La « polyphonie monodique » : exprimer la même parole à plusieurs

Certaines partitions chorales proposent le parcours inverse, un ensemble chantant une voix unique. Dans ce cas, la polyphonie émane davantage de la masse et de la densité vocale, ainsi que des timbres identifiables. Nous pensons ici par exemple au chœur des esclaves de *Nabucco*, *Va pensiero,* dans lequel tous les pupitres chantent le thème en homorythmie, tout d'abord à l'octave (voix de femmes et voix d'hommes), puis harmonisé. À l'image de ce chœur et chronologiquement plus près de nous, nous citerons la séquence n° 39 de la *Trilogie de la détention* (2017-2020) de Thierry Machuel ainsi que le chœur final des *Nocturnes de Clairvaux*.

Toi, séquence n° 39 de la *Trilogie de la détention* de Thierry Machuel est écrite pour voix de femmes à l'unisson et violon alto. Les voix chantent la mélodie que l'alto accompagne par des

[320] *Ibid*., p. 263

harmonies en double-cordes ou arpèges. Il s'agit donc d'une monodie accompagnée. Bien que la partie de violon alto soit presque essentiellement basée sur de l'harmonie, l'ensemble crée une polyphonie grâce aux espaces acoustiques qu'il installe. Mais, la sensation de polyphonie émane également, et surtout, des voix de femmes, pourtant écrites à l'unisson. La partie vocale est caractérisée ici par sa densité – les voix de femmes sont plurielles – et par ses timbres qui sont naturellement différents. Le son que nous percevons est un son d'ensemble, un son de chœur, certes homogène, mais également nourri de toutes les singularités qui le constituent. Ce sont ces individualités rassemblées qui créent, couplées à la partie d'alto, la sensation de nombre, de plusieurs lignes superposées, en somme, d'une polyphonie (voir exemple musical n° 1). En ce sens, nous nous positionnons en désaccord avec la définition de la polyphonie par Jacques Chailley et Michel Phillippot évoquée précédemment (voir p. 169).



Exemple 13 : Nocturnes de Clairvaux, Partie III, « Final », Thierry Machuel

Le chœur final des *Nocturnes de Clairvaux* partie II (voir exemple musical n° 13), attribué à trois chœurs d'hommes, est pensé comme un choral, plus précisément comme trois chorals à trois voix formant un canon.

Chacun des trios est écrit verticalement en une polyphonie harmonique qui récite un texte unique. C'est ce que nous nommons « polyphonie monodique », une pensée verticale et un texte commun à plusieurs protagonistes qui les universalisent. L'effet de polyphonie est accru par les canons qui s'installent rapidement entre les trois groupes de voix, et par les rythmes à 3/4 et à 6/8 superposés. Sur la base d'un matériau de départ simple, l'ensemble fluctue entre consonance et dissonance, entre binaire et ternaire, entre stabilité et instabilité (voir exemple musical n° 13).

8.3.3 La polyphonie de voix : exprimer plusieurs paroles dans le même temps

Bien sûr, la polyphonie du chœur s'identifie aussi aux définitions préalablement posées et que nous résumons : plusieurs lignes mélodiques indépendantes qui se superposent. Elle peut revêtir les caractéristiques académiques du contrepoint construit sur une ou plusieurs idées musicales, c'est le cas d'un grand nombre de partitions qui se réfèrent à un vécu ancestral.

> Les compositeurs qui emploient des chœurs pour représenter une manière d'être en commun, renouent avec les usages les plus anciens du chœur dans le contexte occidental[321].

Dans l'exemple de la pièce n°3 des *Nocturnes* partie I que nous avons déjà abordée dans la partie 4.3, « Hier ne compte plus, hier ne compte pas », l'écriture musicale propose une polyphonie dans laquelle chaque partie développe une idée littéraire et musicale, indépendante de toutes les autres, et pourtant tout à fait complémentaire.
Nous retrouvons le procédé identique dans la dernière pièce n° X « Ez dut ahaztu » de *Paroles contre l'oubli* (2009) du même compositeur. Le texte, écrit en basque par le détenu Augustin F.A. est une véritable « profession de foi » qui revendique le droit à la mémoire et à sa propre identité. Il pourrait se résumer à son *incipit* : « Je n'ai pas oublié » (*Ez dut ahaztu).*

[321] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, numéro 197, pp. 62-80, *opus* cit.

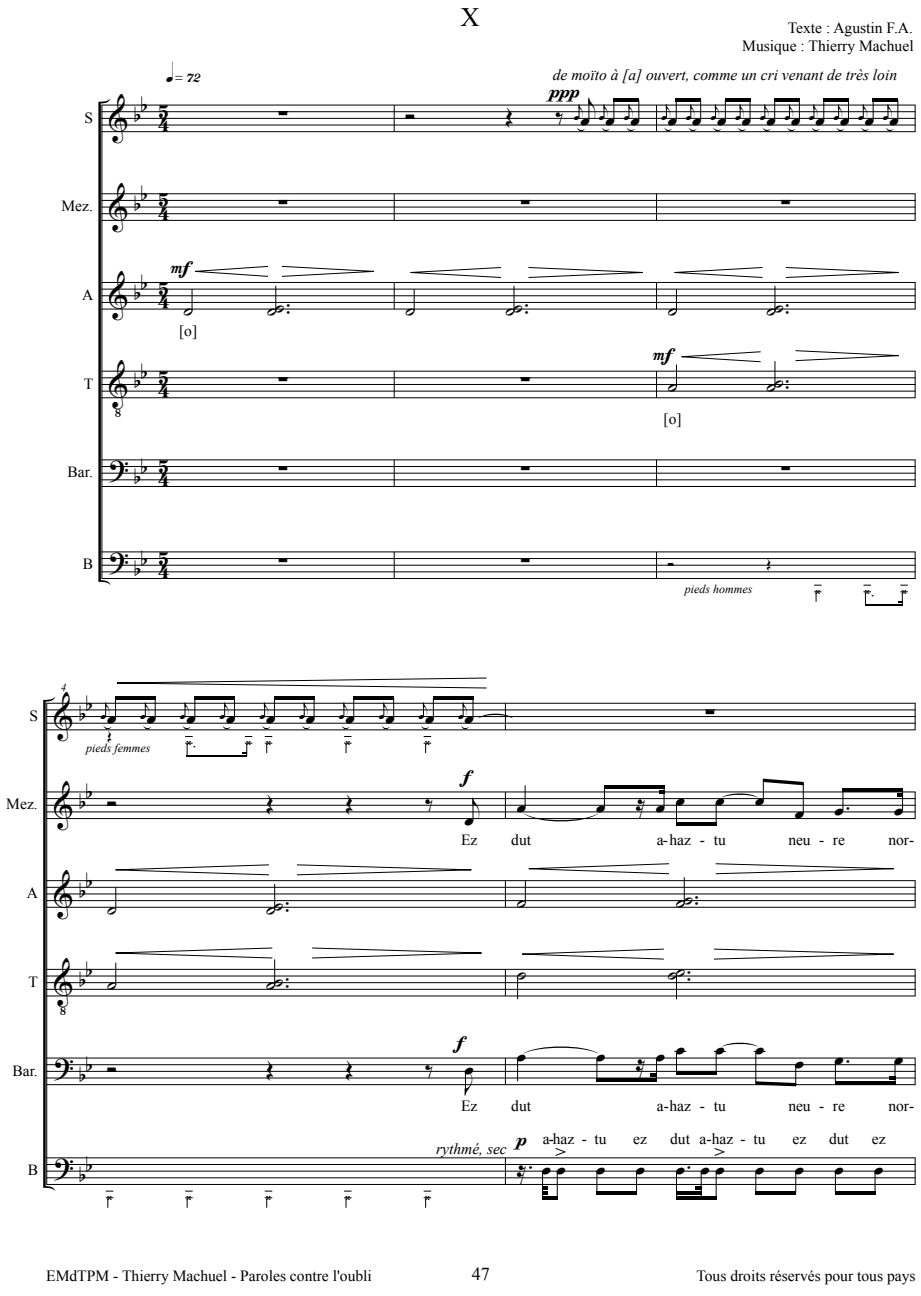
Ez dut ahaztu neure nortasuna *Dienadei maitasu**na*** *Noiz eta zergavik hona irritsi nint**zen**,* *Nondik nentorren ezta hora joan nahi du**dan** ;* *Nor daukadan bidela**gun** ezta nork traba egiten di**dan** ;* *Bidean erori eta gogoan daramatzada**nak**.* *Ezta eurei eskeiniko diedala askatasunez beteriko egun gorri hu**ra**.* *Ahantzi ezkero : ez nintzateke **ni** !*	Je n'ai pas oublié mon identité Je n'oublie pas l'amour des autres Quand et pourquoi je suis arrivé ici, D'où je viens et où je veux aller ; Qui j'ai pour ami dans le chemin et qui m'empêche ; Je porte dans mon souvenir ceux qui sont tombés dans le chemin À eux j'offrirai la liberté quand viendra ce jour rouge. Si j'oubliais cela, je ne serais plus moi.

Figure 21 : Paroles contre l'oubli n° X – Thierry Machuel
Ostinato sur l'incipit – ***Syllabes tenues***

La rythmique générale est naturellement calquée sur la prosodie du texte basque, ménageant seulement des valeurs longues sur les mots importants et forts de sens en fin de vers : *maitasu**na***/mon identité ; *nin**tzen***/je suis arrivé ; *nahi du**dan***/où aller ; *bidela**gun***/compagnon de route ; *egiten di**dan**/*qui m'empêche ; *daramatzada**nak**/*ceux que je porte ; *egun gorri hu**ra***/ce jour rouge ; *ninzatake **ni***/je ne serais plus moi (voir exemple musical n° 14).

Ce travail rythmique est couplé au tracé mélodique et au chemin harmonique. La partition est écrite en mode authente de Mi sur Ré, puis en Mi authente sur Mi (mesure 24). Nous pouvons bien sûr déceler dans ce choix du mode de Mi une référence à l'Espagne, mais si nous regardons vers les modes anciens, nous trouvons une symbolique davantage corrélée au texte. Le mode de Ré authente avec Finale Ré et Dominante La se caractérise ancestralement par sa couleur grave (son *ethos* est *Gravis*) quand le mode de Mi authente avec Finale Mi et Dominante La est marqué par son aspect mystique (son *ethos* est *Mysticus*)[322]. Ces caractères soulignent le texte et son sens profond. La première partie en mode de Mi sur Ré est une sorte de profession de foi de l'auteur en ses propres engagements et convictions. Elle est revendicative et pleine de force. La deuxième partie en mode de Mi sur Mi rend hommage aux amis « tombés sur le chemin ». C'est un hymne à la liberté qui s'élève vers le ciel, vers ce « jour rouge », traité à la fois comme une prière et comme un *slogan* (voir exemple musical n° 14).

[322] Gélineau, Louis-Marie (Abbé), « La modalité », Centre grégorien Saint Pie X. Formation au chant grégorien, *Dossier La Modalité*, https://www.centre-gregorien-saint-pie-x.fr/index.php/dossiers/modalite/157-modalite4-ochtoechos, consulté le 4 novembre 2024



Exemple 14 : Paroles contre l'oubli – Thierry Machuel – n° X

Le poème est écrit à une seule voix, le « je », mais va être décliné sur plusieurs plans plus ou moins conséquents quant aux nombres de phrases, mais tout aussi importants en ce qui concerne l'aspect sémantique. Ainsi, les pupitres de barytons et mezzo-soprani déroulent l'intégralité du texte, linéairement et à l'octave en un « nous » puissant et unanime. L'auteur

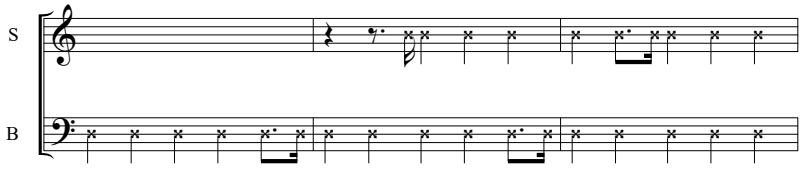
qui exprime ses pensées devient porte-parole de ses camarades de lutte, porte-voix d'une communauté.

Le pupitre de basses va se concentrer sur l'incipit « Je n'ai pas oublié » (*Ez dut ahaztu)* traité en *ostinato* sur les deux notes pôles des modes, Finale et Dominante (Ré-La, puis Mi-Si), et avec un élan très engagé de rythme pointé (voir exemple musical n° 6).

Dès la mesure 11 les pupitres d'alti et de ténors vont s'emparer également de ces mots, dans une rythmique différente et qui nous conduit vers la deuxième partie dans laquelle les mêmes voix vont déclamer une autre partie du poème : *Diedanei maitasuna, nor daukadan bidelagun. Bidean erori, eta gogoan daramatzadanak* (Je n'oublie pas l'amour des autres. Je porte dans mon souvenir ceux qui sont tombés dans le chemin).

Le pupitre de soprani a également une fonction d'évocation forte. Sur les seules notes pôles des deux modes, les voix déploient un motif de notes répétées et précédées d'appoggiatures. Ce motif est chanté en *moïto* et *ppp,* « sur un [o] ouvert, comme un cri venant de très loin »[323]*.* Il intervient seulement dans l'introduction et dans les parties de transition. La technique vocale du *moïto,* récurrente dans les œuvres de Thierry Machuel, participe au langage du compositeur et à son esthétique. Ce son difficile à caractériser est employé dans un but expressif et peut tour à tour représenter ici l'inquiétude, l'inconnu, la douceur, l'étrangeté. Il se met au service de l'expressivité en suggérant ces sentiments et dans le même temps il représente d'une certaine manière la réalité des sons qui remplissent l'espace carcéral : pleurs, soupirs, cris (voir exemple musical n° 8).

Enfin, le compositeur demande aux pupitres de soprani et de basses de frapper des pieds : mesures 11 à 13 et mesures 20 à la fin. La rythmique est la même pour les deux pupitres, mais décalée de 3 temps, ce qui génère un écho et une amplification (voir exemple musical n° 15).



Exemple 15 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° X, frappés de pieds

[323] Indications du compositeur sur la partition p. 47

Nous avons donc cinq strates indépendantes – chacune a une fonction particulière et unique – et complémentaires qui participent à la composition musicale. Chaque partie s'empare d'une section ou d'un élément sémantique du texte qu'elle porte par des procédés qui lui sont propres. Chaque partie représente une idée-force : la douleur et le souvenir pour les soprani, le malaise de la prison pour les alti et ténors, la résistance sourde et l'engagement pour les basses, la volonté de ne rien oublier pour les mezzo-soprani et les barytons, et enfin, la présence indélébile du militantisme pour les bruitages de pieds. Bien sûr, c'est l'ensemble de ces cinq plans qui constitue la polyphonie de l'œuvre. Les potentialités du chœur, linguistiques, mélodiques, expressives, techniques, physiques, se déploient dans une polyphonie riche qui concrétise le poème.

Ces quelques exemples analysés témoignent des différents potentiels polyphoniques du chœur. Nous avons observé que la polyphonie chorale chez Thierry Machuel se décline selon divers aspects du terme évoqués en introduction de ce chapitre : grand nombre de voix ou de sons, superposition de plusieurs lignes indépendantes. À ces caractéristiques académiques, nous devons ajouter celle d'une polyphonie générée par la diversité des voix, même si celles-ci ne chantent pas dans un temps commun mais participent ensemble à un projet unique. D'autre part, la diversité peut se manifester à travers les timbres utilisés qui créent de la polyphonie par leur différences et caractères.
Les choix esthétiques et d'adaptation aux textes respectifs ainsi qu'à leur sens déterminent l'utilisation du chœur et la construction musicale. Nous verrons que ces choix sont très étroitement liés avec la symbolique du chœur.

8.4 Symbolique de l'écriture chorale

Nous avons observé précédemment que le chœur offre de multiples possibilités en termes d'effectifs, de tessitures, de timbres, mais également en ce qui concerne les effets acoustiques engendrés par la spatialisation et le mouvement. Tous ces caractères sont étroitement liés à l'écriture chorale et au texte qui les prennent en compte. Ces différentes « configurations sonores », telles que les nomme Jean-Jacques Nattiez, créent des espaces de réception et d'écoute à chaque fois renouvelés et dans lesquels l'auditeur peut percevoir une symbolique qui ne parle qu'à lui-même :

> Il est difficile de nier que des configurations purement sonores, indépendamment de toute suggestion textuelle, ont bien un pouvoir d'évocation. Les travaux de la psychologie expérimentale, de Frances (1958) à Imberty (1979 et 1981), sont là pour démontrer empiriquement que non seulement les auditeurs associent des images, des sentiments, des impressions à la musique, mais que, dans le pourcentage de réponses obtenues, il y a bien non pas unanimité mais convergence autour du fait vécu évoqué. On le sait aujourd'hui : la musique est capable de trois grands types de renvois extrinsèques, le spatio-temporel, le cinétique et l'affectif[324].

Les compositeurs pour leur part s'appuient également parfois sur des procédés musicaux guidés par le symbole. L'écriture chorale repose donc sur des techniques diverses de contrepoint, de verticalité, de mélodies de timbres, de dialogues, ainsi que sur les techniques vocales, elles-mêmes génératrices d'effets. Dès lors, le compositeur dans sa démarche de création et l'auditeur dans sa réception font respectivement « résonner leur moi le plus intime et [leur] subjectivité la plus profonde », tel que le dit Hegel [325].

> Par sa parole épique et distanciatrice, il [le chœur] commente, généralise et exprime un pathos qui figure celui-là même des spectateurs.
> […] Dès lors, […] le chœur peut refléter soit un sujet divisé en plusieurs réalités irréductibles, soit une réalité extérieure au sujet mais perçue par lui comme plurielle[326].

Nous avons étudié dans la troisième pièce des *Nocturnes de Clairvaux* la construction en strates de textes autonomes qui se superposent petit à petit pour construire la partition cohérente et homogène. Les symboles sont forts : enfermement, aller-retours entre passé et présent, lueur d'un futur possible, liberté, amour, sont distribués à chacun des pupitres, et l'ensemble symbolise l'esprit même de l'auteur, ses pensées les plus intimes, ses doutes, ses désirs. Le compositeur, lors des entretiens de travail avec le détenu, a certainement saisi cette ambivalence permanente, sa difficulté à vivre le cheminement linéaire de l'ombre vers la

[324] Nattiez, Jean-Jacques, « Peut-on parler de narrativité en musique ? », *Canadian University Music Review*, 10 (2), p. 68-91, https://doi.org/10.7202/1014886ar, consulté le 20 juillet 2024

[325] Hegel, Georg, Wilhelm, Friedrich, *Esthétique*, Volume 3, 1818, dans Cohen-Lévinas, Danielle, *La voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres,* (nouvelle édition), Librairie Philosophique J. Vrin, 2006, p. 32

[326] Mégevand, Martin, Losco, Mireille, « Choralité », *Colline,*
https://www.colline.fr/sites/default/files/choralite.pdf, consulté le 20 juillet 2023

lumière tel qu'il le décrit sur le papier. L'auditeur pour sa part va également se frayer un chemin, et peut-être « reconstruire » l'histoire, selon les termes de Philippe Albèra :

> Tout regard porté sur les œuvres d'art est une reconstruction *a posteriori* à l'intérieur du champ de significations qu'elles offrent, un champ qui s'élargit à mesure de la conscience que l'on en a et de l'histoire qui s'accumule en elles.
>
> […]
>
> C'est à travers un tout signifiant, c'est-à-dire dans les relations complexes qu'elles entretiennent avec le réel, que les œuvres d'art peuvent parler[327].

Dans la sixième pièce des *Paroles contre l'oubli*, « Ces âmes » (voir exemple musical n° 16), le compositeur oscille entre contrepoint et écriture verticale. Chacune des deux techniques *a priori* fondamentalement différentes, voire opposées, symbolise pourtant l'aspect multiple et collectif du chœur et des voix qui déclament le texte. Cette cohabitation qui n'est pas l'exclusivité de la musique chorale prend toutefois ici une place particulière du fait de l'adjonction du texte et de son sens profond. Dans cette partition, le texte est composé de deux extraits d'un long *slam*[328] signé S.M., évoquant ce que les détenus ont de plus intime et profond, leur âme, cet intérieur si différent de ce que représente l'homme extérieur, l'homme de chair, l'homme agissant[329].

Thierry Machuel choisit naturellement la voix parlée pour porter ce texte *slam*, mettant ainsi l'accent sur les mots au cœur de ce genre poétique. Ce choix esthétique est également lié à une symbolique. Les voix parlées sont en quelque sorte désincarnées, presque déshumanisées. Elles n'ont que peu de consistance physique au début de la pièce, pour ensuite prendre corps et s'affirmer. Le compositeur stipule : « Très articulé, du chuchotement au cri », et la partition va se décliner du *ppp* au *fff*, pour revenir ensuite à la nuance *pp*.

---

[327] Albèra, Philippe, « La nouvelle musique italienne », *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, *opus* cit.

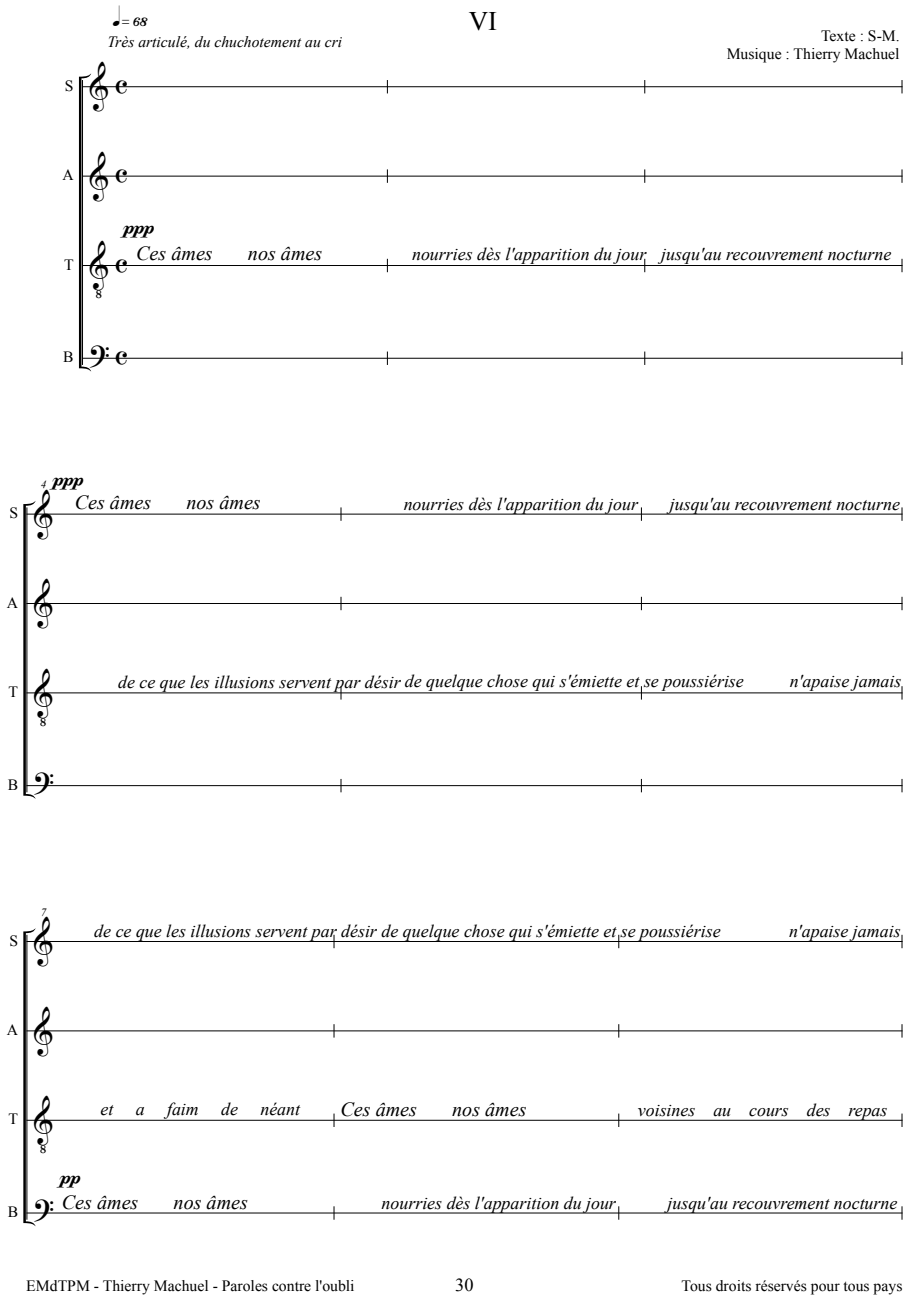
[328] Provenant de l'expression anglaise *slam poetry* (où *slam* est une onomatopée qui imite le son d'un claquement ou d'un coup), le *slam* consiste en une forme de poésie orale rythmée, urbaine, qui a lieu dans un endroit public et qui prend la forme d'une rencontre ou d'un spectacle. Il s'agit d'un art du spectacle oral et scénique, axé sur les mots. « Slam », *Alloprof*, https://www.alloprof.qc.ca/fr/eleves/bv/francais/le-slam-f1663, consulté le 5 novembre 2024.

[329] Extrait audio n° 6

Les entrées se font en imitation, ténors, soprani, basses puis alti. Les nuances *ppp* et *pp* alliées aux voix chuchotées, rendent les timbres assez neutres, voire désincarnés. L'imitation de plus en plus resserrée et *crescendo,* nuit à la compréhension de certains mots, mais fait toutefois ressortir les termes « ces âmes, nos âmes » qui, au fur et à mesure que la partition avance, deviennent les seuls véritablement intelligibles. Les « âmes » prennent peu à peu vie à travers les timbres et les voix qui s'affirment en même temps que les corps s'investissent de plus en plus. Des relations de dialogue ou d'écho s'établissent entre certains pupitres, accentuant ainsi le côté humain de « ces âmes ». Le contrepoint est ici symbolique de plusieurs réalités : les âmes des prisonniers, morts ou vivants, sont nombreuses, partout présentes ; elles n'ont pas de voix véritable mais sont des voix qui nous parlent ; elles s'interpellent les unes et les autres, s'humanisant ainsi, et la rumeur grandit et se charge d'un émotionnel qui va jusqu'au cri ; les âmes disent toutes à peu près la même chose mais dans un temps différent, et elles vont malgré cela vers un but commun.

Ce parcours trouve son *climax* mesure 22 dans trois mesures d'écriture tout à fait verticale et homorythmique, *ff,* sur les mots qui résument le caractère oxymorique du texte et de « ces âmes » (voir exemple musical n° 17) :

> Une sensation de tendresse doucement mensongère vers la demeure de l'oubli et de la perdition.

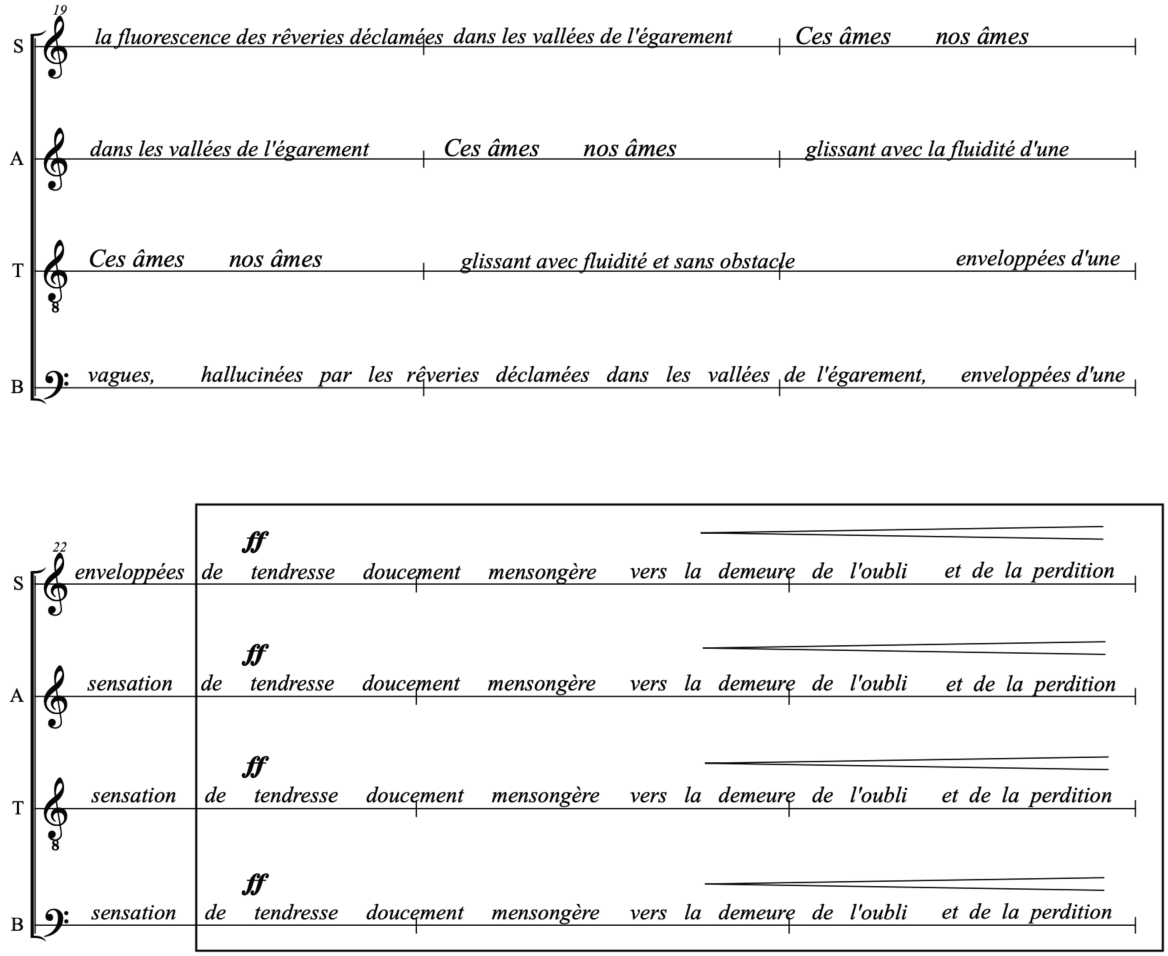


Exemple 16 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – « Ces âmes »

Dans ce passage, la verticalité exprime le collectif, la cohésion, l'unanimité et la communion. La voix de l'auteur se répercute petit à petit vers d'autres voix qui s'appellent les unes et les autres, pour ensuite se rejoindre et ne former qu'une seule et unique voix collective, une *prière* ou une supplication.

Roland Barthes, évoquant les moments d'unanimité dans le théâtre antique, fait référence à la prière collective :

> C'est le choral après la fugue, comme Bach en mettait à la fin de ses cantates, sorte de présentation solennelle de la prière, offerte en un geste exhaustif, au bon accueil du dieu, du mort, du puissant… »[330].



Exemple 17 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° VI « Ces âmes »

[330] Barthes, Roland, *Évocations et incantations dans la tragédie grecque*, Mémoire pour le diplôme d'études supérieures, Octobre 1941, BNF, Fonds Roland Barthes, NAF 28630, p. 42, dans Corbier, Christophe, « Nietzsche, Brecht, Claudel : Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque », *Revue de littérature comparée*, 2015/1, numéro 353, Éditions Klincksieck, pp. 5-28, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2015-1-page-5.htm&wt.src=pdf, consulté le 22 juillet 2023

Le procédé d'imitation jusqu'à l'unisson se reproduit ensuite et aboutit à l'« étape ultime » sur les mots « Nul pour percevoir ». Après la douleur et le cri de révolte, une sorte de renoncement et de résignation va s'installer jusqu'au constat : personne ne peut voir dans « ces âmes » les hommes, les êtres vivants dans leurs « habitacles corporels ».

L'œuvre chorale, ici, ne se résume pas à des figuralismes. Bien au contraire, en utilisant la voix parlée, certes elle s'inscrit dans l'authenticité par rapport à l'auteur et à son texte originel *slamé*, mais elle utilise surtout un vecteur qui nécessite un dispositif particulier pour faire circuler les émotions autrement que par le texte. Sans mélodie, celui-ci est sublimé par les procédés d'émission du son, par la rythmique et les respirations, par les techniques d'écriture musicale. Tous ces éléments, que, dans le domaine de la linguistique, Charles Goodwin nomme des « champs sémiotiques », participent à véhiculer du sens :

> Ces signes, qui véhiculent des indications ou des informations, sont portés par des media, qui ont, chacun, leurs propriétés spécifiques. Goodwin les appelle des « champs sémiotiques ». Le langage en est un, le corps, un autre, l'environnement matériel encore un autre. Dans l'interaction, ces champs sémiotiques, qui sont différenciés (par exemple dans le cas du corps, entrent en jeu les regards, les gestes, les postures, les orientations, les rythmes, les sensations, les expressions d'affects), s'élaborent mutuellement[331].

Ainsi, comme le souligne Paul Ardenne qui désigne l'art comme « l'idée de l'idée »[332], « l'important n'est pas tant "l'œuvre" que ce qui gravite autour d'elle et la fonde *ès* qualités au terme d'actes de reconnaissance variés »[333].

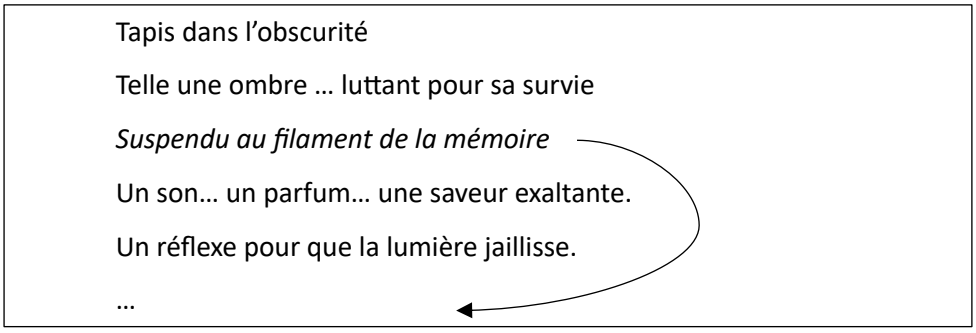
L'écriture chorale propose d'autres techniques, comme celle de la mélodie de timbres dont l'usage a été surtout traditionnellement réservé à l'orchestre. La troisième pièce de *Paroles contre l'oubli*, sur un texte d'Éric, utilise une construction qui se rapproche de la mélodie de

[331] Quéré, Henri, « L'Écologie sémiotique de Charles Goodwin », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, #16 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 03 janvier 2023. http://journals.openedition.org/traces/6534, consulté le 30 mars 2021

[332] Ardenne, Paul, « ART (L'art et son objet) - Création contemporaine », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-creation-contemporaine/, consulté le 29 octobre 2021

[333] *Ibid*.

timbres. La pièce musicale est très courte, elle déclame le texte intégral et sans pause. Le troisième vers est déplacé à la fin et sert de conclusion :



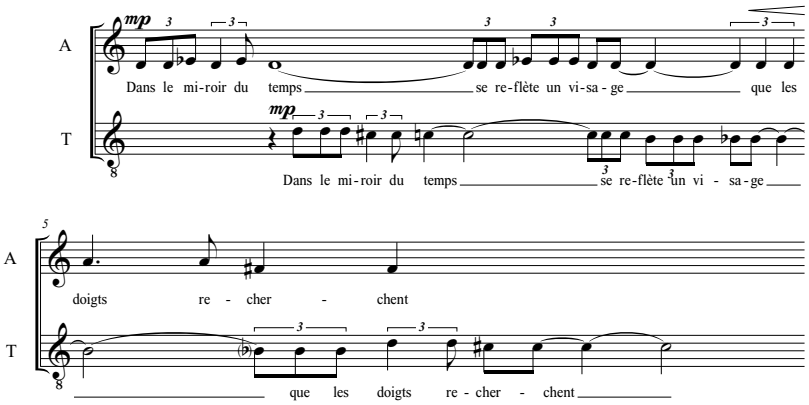
Le texte parcourt l'ensemble des pupitres basses, barytons, ténors, alti, mezzo-soprani, soprani avec une symbolique qui relève davantage du figuralisme[334], puisque nous passons ainsi de l'ombre à la lumière, vers après vers, voix après voix. La mélodie de timbres se construit par tuilage des voix : chacune des voix qui finit un vers tient la note pendant l'intégralité de la déclamation de la voix suivante. La voix qui entre reprend toujours cette note tenue, et ce fondu-enchaîné a pour effet d'atténuer le contraste généré par le timbre. Cet effet porte intrinsèquement une symbolique double : les six timbres génèrent l'unité à la fois par leur enchaînement ininterrompu, et la multiplicité par la diversité et le nombre de voix. Comme c'est souvent le cas dans les compositions de Thierry Machuel, le chœur, par son potentiel de figures multiples, porte une voix qui elle-même représente également d'autres voix (voir exemple musical n° 12).

Nous citerons encore l'exemple de la première pièce des *Paroles contre l'oubli*, dans laquelle l'auteur Pierrot évoque « le miroir du temps ».

Dans le miroir du temps se reflète un visage
Que les doigts recherchent pour lui donner un âge.

[334] Michel Imberty préfèrera le terme de symbolisme au terme de figuralisme : « Il faudrait préférer le terme de *symbolisme* au terme de figuralisme, en ce que le premier implique encore l'idée que seul un caractère du référent est retenu et figuré par le procédé musical, donc que la figure musicale n'est pas l'équivalent exact du mot, mais qu'elle signifie le mot à travers une partie de ses connotations, et que l'analogie figurative s'établit entre ces connotations et la forme du signe musical. » Imberty, Michel, « Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 4, No. 2 (Déc. 1973), pp. 175-196, Croatian Musicological Society, https://www.jstor.org/stable/836675, consulté le 26 mars 2019

Le compositeur utilise ici un procédé qui n'est pas spécifique à l'écriture chorale, la technique du miroir. Cet usage musical que nous pouvons rapprocher du figuralisme peut sembler ici encore un peu convenu et sans grande originalité. Toutefois, le miroir musical est empreint d'une grande symbolique et nous conduit vers une interprétation herméneutique nous permettant ici d'analyser la partition corrélée à l'évocation du poème. La portée du texte lui confère une symbolique très parlante. Ici le miroir, qui n'est pas strict, est réalisé à tessiture égale entre alti et ténors, ce qui accentue la proximité entre le « visage » et son double (voir exemple musical n° 18). Les mots « lui donner un âge » sont traités également en miroir conjugué à des réservoirs, ce qui a pour effet de brouiller la perception de la pulsation et donc du temps. Ici encore, c'est le texte lui-même qui, associé à la technique, donne toute la portée symbolique de cette pièce.



Exemple 18 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° I

Enfin, le chœur possède une palette d'émission du son extrêmement large et dont le compositeur va user. Nous avons évoqué la voix parlée, qui peut être également chuchotée, murmurée, criée. Les références culturelles à ces modes d'émission parlent d'elles-mêmes. Le chuchoté, au-delà de son intensité faible, apporte des sentiments divers de peur, de secret, de rumeur, de jeu, et à l'inverse la voix criée est indifféremment porteuse de révolte, de joie, de peur, de colère, comme nous l'avons évoqué précédemment dans l'analyse de « Ces âmes ».
La voix est avant tout le souffle. Dans « Ces âmes », le *ff* en voix criée est immédiatement suivi d'un silence oppressant qui conduit à l'imitation du vent par le souffle. Nous ne sommes pas dans le symbole mais dans l'imitation réelle. L'importance de cette action vocale est liée à sa place dans la partition – elle arrive subito après le cri *ff* – et à son inclusion dans le texte — elle

arrive après la « sensation de tendresse doucement mensongère vers la demeure de l'oubli et de la perdition » —, comme si les mots s'étaient perdus dans le silence.
Les effets de sifflements, de *moïto* et de *falsetto* ont également une portée symbolique forte, due à leurs timbres singuliers et inhabituels.

Nous avons pu observer que le chœur, en utilisant les deux médias conjugués des mots et de la musique, évolue sur un terrain particulier, peut-être double, peut-être hybride, ou tout simplement unique. Instrument de la musique, il est également instrument d'un collectif. À ce titre, tel un orchestre, il apporte toutes ses possibilités mélodiques, polyphoniques, toutes ses combinaisons de nombre et de timbres, et renouvelle ainsi toujours son appréhension par les auditeurs.

9 Le chœur, instrument d'une langue

La voix chantée utilise donc deux langues, celle de la parole et celle de la musique. Nous formons l'hypothèse que la mise en action de ces deux langues par le chœur constitue un langage à part entière, le langage du chœur. En tant que langue, nous nous référons aux définitions académiques qui mettent en avant l'expression verbale, la communication et la spécificité propre à une activité[335].

Ces définitions généralistes caractérisent particulièrement les actions et interactions dans l'ensemble vocal. Les individus qui le constituent forment un groupe et communiquent les uns avec les autres, mais également avec les publics, par le biais de deux médias, l'un, celui de la parole, universel, et l'autre, celui de la musique, plus spécifique.

Par ces deux vecteurs, les chanteurs peuvent également s'exprimer de manière personnelle pour délivrer leurs pensées, sentiments, ou toute autre réflexion. Nous sommes dès lors dans la pratique du langage[336].

À ses origines dans la tragédie grecque antique, le chœur est une « somme de langages »[337]. Il revêt cette double figure, figurant tour à tour un collectif et un personnage à part entière.

> Gestuelle, aspect du lieu scénique et du personnage, environnement sonore et, cela va sans dire, « texte », bref, tout était convoqué et aussitôt chorégraphié dans le chœur antique : une chorégraphie – celle grecque, plus particulièrement – à la fois individuelle et chorale, car, il importe de le rappeler, le chœur – ce(s) chanteur(s) / danseur(s) / récitant(s) – était un

---

[335] « Langue » : un système d'**expression** verbale qui est d'emploi conventionnel dans un groupe humain et permet à ses membres de **communiquer** entre eux. […]
Façon de s'exprimer et ensemble des termes qui sont **propres à un domaine d'activité** déterminé ou à un groupe social. « Langue », *C.N.R.T.L.,* https://www.cnrtl.fr/definition/langue, consulté le 26 novembre 2024

[336] « Langage » : faculté propre à l'espèce humaine **d'exprimer et de communiquer sa pensée** par des mots ; **manière de s'exprimer**, d'user des mots qui composent la langue. […]
Système de signes, de symboles, élaborés à partir des langues naturelles constituant un **code** qui les remplace dans certains cas déterminés (symboles). « Langage », *C.N.R.T.L.*, https://www.cnrtl.fr/definition/langue, consulté le 26 novembre 2024

[337] Armentano, Nicoletta, « Le Théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif reculé », *Érudit*, volume 17, n°2, 2020, consulté le 6 juillet 2023

> personnage unique qui portait un regard distancié sur l'action et, en même temps, une entité collective incarnant une communauté. De ce fait, le chœur répandait une seule voix plurielle qui se chargeait d'être un « écho »[338].

Dans l'opéra-choral, en tant qu'interprète principal – pour ne pas dire unique – le chœur va user de cette « somme de langages » qu'il porte intrinsèquement. Le texte et la partition musicale sont les supports matériels, qui en plus de la langue (des langues) offrent un « système de signes » permettant aux chanteurs de se rejoindre dans une expression commune. Les langages (musical et littéraire) permettent donc à chacun et au groupe d'« **extérioriser** et **donner vie** à ce que l'on ressent, manifester un sentiment, une émotion, une façon d'être »[339].

Le domaine de la linguistique décrit l'expression comme étant « l'ensemble des signifiants (quelle qu'en soit la substance phonique ou « graphique ») par opposition à contenu ou ensemble des signifiés. » Quand le chœur interprète l'œuvre musicale il exprime ses signifiés en les « incarnant », en les « personnalisant » et en les « illustrant »[340].
L'étape suivante sera celle de la communication qui inclut la transmission et la réception[341].

Dans le cas de l'opéra-choral, le chœur est témoin et transmetteur d'un message. Par des « figures rhétoriques » ou d'autres procédés musicaux et extra-musicaux, il va « prendre l'auditoire à témoin »[342]. Michel Imberty, dans *Introduction à la sémantique de la musique vocale*, aborde la question de la communication entre l'auditeur et le compositeur qui s'établit grâce aux deux médias que sont le texte et la musique :

> Il y a un cas où la musique désigne […] clairement son référent […] : la musique qui accompagne un texte chanté exprimerait à sa manière ce que les mots du texte disent de leur côté. […] La

[338] Le Pors, Sandrine, *Le Théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, *opus* cit., p. 193
[339] « Expression », *C.N.R.T.L.*, https://www.cnrtl.fr/definition/expression, consulté le 26 novembre 2024
[340] *Ibid*.
[341] « Communication » : [en linguistique], processus par lequel une personne (ou un groupe de personnes) **émet un message et le transmet** à une autre personne (ou groupe de personnes) qui le reçoit, avec une marge d'erreurs possibles (due, d'une part, au codage de la langue parlée ou écrite, langage gestuel ou autres signes et symboles, par l'émetteur, puis au décodage de message par le récepteur, d'autre part au véhicule ou canal de communication emprunté). « Communication », *C.N.R.T.L.,* https://www.cnrtl.fr/definition/communication, consulté le 26 novembre 2024
[342] *Ibid*.

> communication entre le compositeur et l'auditeur est *médiatisée* dans les rapports entre le texte (que comprend l'auditeur) et la musique. […] La musique est connotation de la langue verbale et de son message[343].

Ce média qu'est le chœur use des deux langues et, par leur mise en action, devient langage à son tour.

9.1 Le chœur, avant tout un texte intoné

Nous avons largement évoqué l'importance donnée au texte ainsi que le choix du chœur pour véhiculer son message. Utiliser la voix ne signifie pas essentiellement faire parler celle-ci, tout comme utiliser le chœur ne signifie pas essentiellement le faire chanter. La voix et le chœur, possèdent ces deux facultés, et surtout celle d'intoner, c'est-à-dire de « présenter une intonation particulière »[344], donnant ainsi « des indications sur les émotions, les intentions et les nuances du locuteur »[345]. Davantage que de déclamation poétique ou d'expression musicale pour « respecter les différentes variations de hauteur et de tonalités requises par la partition »[346], il est question de transmettre des ressentis personnels et intimes suscités par ces deux langages conjugués dans l'œuvre et par tous les non-dits que celle-ci induit.

Ainsi, nous l'avons constaté, les voix du chœur tout à tour murmurent, chuchotent, parlent, crient, chantent le texte. Dans tous les cas, qu'il soit parlé ou chanté, le texte est intoné dans un but expressif. L'intonation peut naturellement suivre la prosodie, utiliser des intervalles et des rythmes figuralistes ou bien se noyer dans un flot de paroles en réservoir, parfois quasi-inintelligibles. Dans tous les cas, elle exprime à la fois la partition, le texte, le sens de celui-ci, et passe également par l'interprétation des chanteurs.

---

[343] Imberty, Michel, « Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* Vol. 4, No. 2 (Dec.,1973), *opus* cit.

[344] « Intoné », La Langue Française, lalanguefrançaise.com, https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/intone, consulté le 12 décembre 2024

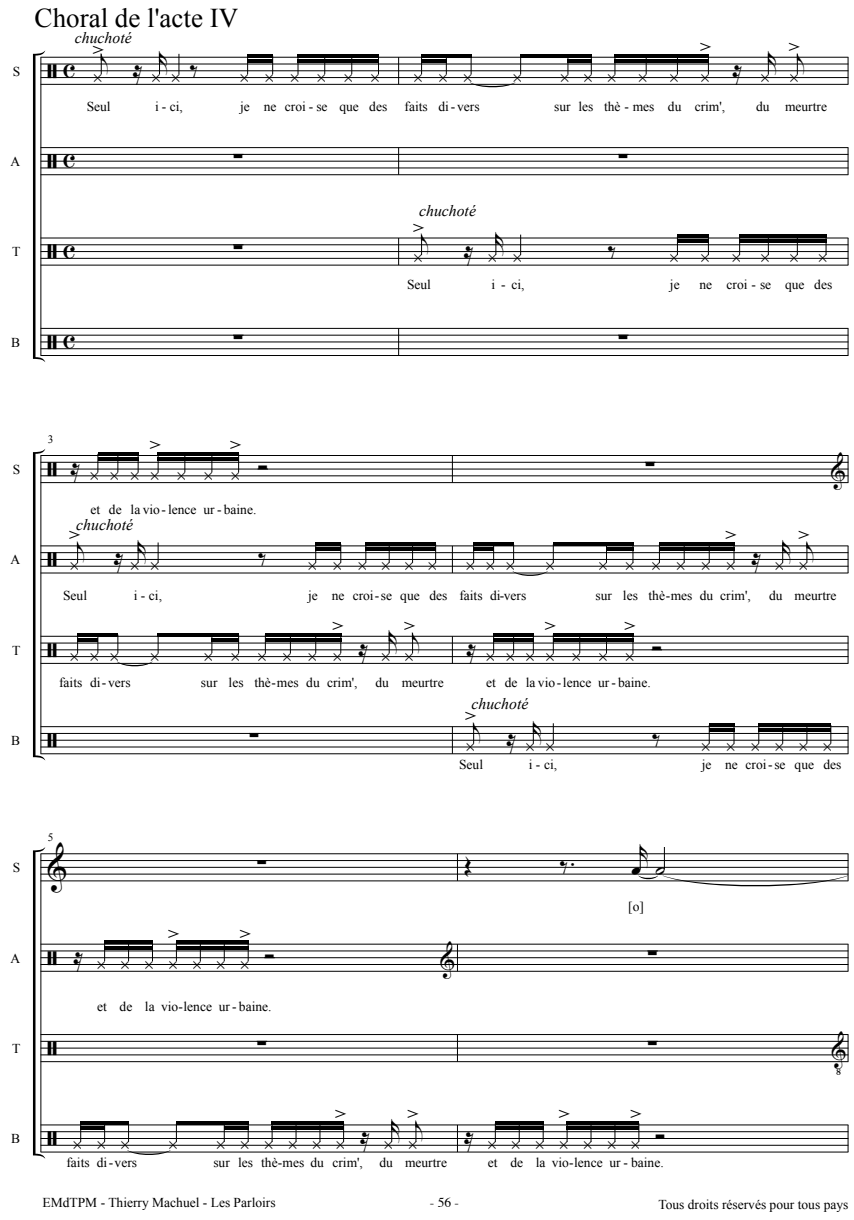
[345] *Ibid*.

[346] *Ibid.*

9.1.1 Intonation du texte parlé et chanté

Nous nous appuierons sur le « Choral de l'acte IV » des *Parloirs* (p. 56) qui se résume à une seule phrase, d'abord parlée puis chantée *recto-tono* :

> **Seul** ici, je ne croise que des faits divers sur les thèmes du **crime**, du **meurtre** et de la **violence urbaine**.

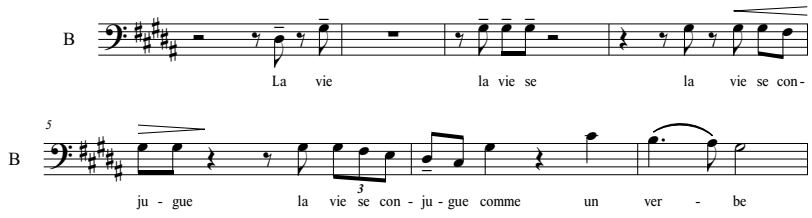


Exemple 19 : Les Parloirs, Thierry Machuel – « Choral » de l'Acte IV

La structure générale du choral est celle d'une fugue avec entrées à la mesure pour la première présentation, tous les deux temps pour la deuxième et tous les temps pour la troisième. Le début du choral est chuchoté, vraisemblablement *recto tono* (le compositeur ne donne aucune indication). Le rythme suit la prosodie mais le mode d'émission de la voix chuchotée ne favorise pas celle-ci. Toutefois, le compositeur accentue les mots les plus porteurs de sens « seul », « crime », « meurtre », « violence » et « urbaine ». La fugue va d'ailleurs exacerber cet effet, puisque ces mots vont émerger à plusieurs reprises de l'ensemble. Au fur et à mesure de l'installation de la fugue, les accents interviennent à trois temps d'écart, puis à deux, puis tous les temps. La deuxième intervention du texte est chantée 3 fois, et les entrées sont rapprochées à la demi-mesure. Dans la troisième intervention (4 fois le thème) les entrées se font au temps et à 8 voix, ce qui a pour effet d'intensifier considérablement le poids des mots et de créer des images expressives. Tous les éléments musicaux (fugue, prosodie, rythmes, silences) et de déclamation se joignent pour donner du relief au texte et ainsi représenter la part intime de l'histoire vécue[347] (voir exemple musical n° 19).

L'intonation se rapproche parfois du figuralime. Dans « Hier ne compte pas » (*Nocturnes de Clairvaux*), la partie de basse débute par :

La vie se conjugue comme un verbe, au passé, au présent, au futur.



Exemple 20 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Hier », partie de basse

Cette phrase résume tout le débat intérieur du détenu qui oscille entre passé et présent et hésite à se tourner vers un futur possible.

Ici, l'intonation du texte et de son sens profond est rendue par les rythmes et les silences, ainsi que par l'emploi de notes répétées. La phrase s'installe progressivement, après plusieurs *balbutiements* entrecoupés de longs silences. Le détenu réfléchit, hésite, et s'auto-convainc

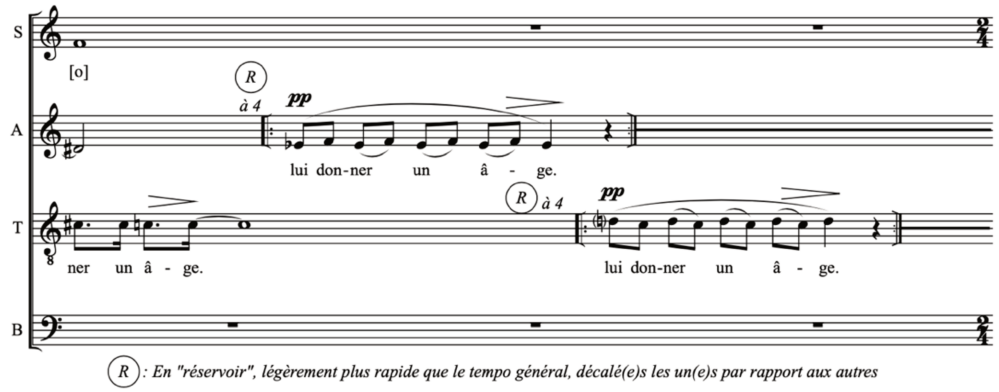
[347] Un court extrait peut être écouté en annexe 4, n° 13 *Les Parloirs*

peu à peu. Il n'y a pas d'accents, qu'ils soient toniques ou musicaux, et la phrase est pratiquement déclamée *recto tono*, jusqu'au mot « un verbe » qui s'élève sur le Do aigu, figurant ainsi la promesse d'un futur. L'intonation du texte passe ici par les figuralismes des notes répétées, des silences, de l'intervalle de quarte ascendante.

Dans la première pièce des *Paroles contre l'oubli* (page 8) outre l'effet du miroir, l'expression émane de l'écriture musicale en réservoirs qui a pour effet de brouiller l'intonation.

> Dans le miroir du temps se reflète un visage que les doigts recherchent
> pour lui donner un âge.

L'auteur se perd dans ce temps carcéral si long et si impalpable parfois. Il exprime un certain désespoir. La phrase « lui donner un âge » revient plusieurs fois, toujours traitée en réservoirs superposés. Le réservoir, bien que rythmé précisément, par son utilisation et surtout par sa superposition à d'autres réservoirs sur des hauteurs différentes, va créer un effet de brouillage à la fois rythmique et mélodique (voir exemple musical n° 21).

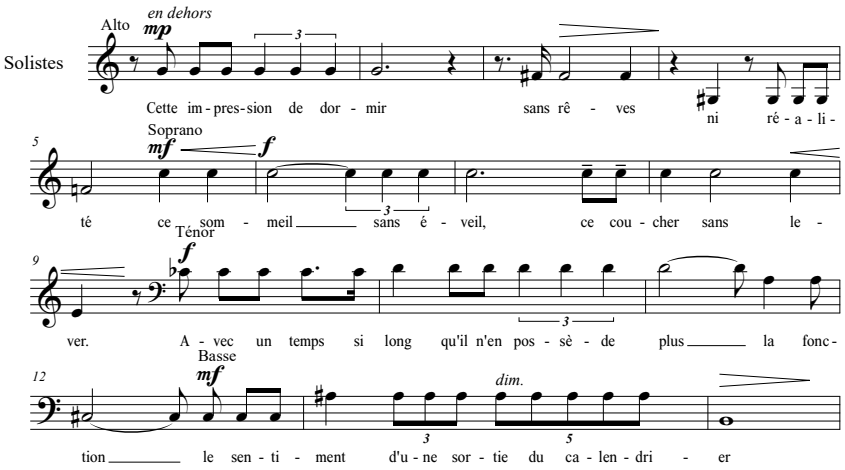


Exemple 21 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° I : écriture en réservoirs

Dans certaines pièces, le compositeur utilise de manière récurrente des lignes mélodiques aux ambitus plutôt restreints, et ce pour souvent favoriser l'intelligibilité du texte. C'est le cas dans la pièce I b des *Nocturnes de Clairvaux* (page 3) dont le texte exprime la langueur et la longueur des journées en univers carcéral :

> Cette impression de dormir sans rêve ni réalité, ce sommeil sans éveil, ce coucher sans lever. Avec un temps si long qu'il n'en possède plus la fonction. Le sentiment d'une sortie du calendrier.

Les phrases sont déclamées *recto-tono* sur des notes répétées et avec des rythmes apparemment non pulsés, tel le triolet de noires, ou des valeurs longues.



Exemple 22 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – p. 3

L'intonation est ici volontairement atone, elle exprime les mots « dormir », « sans rêve », « sommeil », « coucher ». Elle est également porteuse de l'état d'esprit du poète au moment où il vit, où il écrit et certainement où il lit son texte au compositeur. Elle exprime l'état de non-appartenance au monde, le « sentiment d'une sortie du calendrier ».

9.1.2 L'intonation comme langue

Exprimer les textes et la musique ne suffisent donc pas à véhiculer fidèlement le message du poète et du compositeur. À travers les exemples précédents, nous mesurons l'importance accordée à l'intonation dans l'acte de composition musicale, et surtout tous les chemins qu'elle prend pour porter au mieux le texte, son sens, son message. La diversité des modes d'intonation utilisés par Thierry Machuel dénote la place que le compositeur lui accorde, au même titre qu'aux langues poétique et musicale. L'intonation devient une langue indispensable pour accompagner celles de la poésie et de la musique. Dans le cas de la musique chorale, et plus particulièrement de l'œuvre scénique, l'alliance des trois modes d'expression conjugués crée un langage, peut-être celui de l'opéra-choral.

9.2 La musique chorale créatrice d'un langage en soi

Le chœur utilisant deux langues, nous pouvons nous questionner quant à celle de l'opéra-choral. Avenu au début des années deux-mille, l'opéra-choral se positionne en marge des

canons de l'opéra et de la musique chorale, et s'inscrit naturellement dans la lignée du théâtre musical pour ce qui relève de la fusion des langues et langages, pour le soin apporté à véhiculer le sens du texte à travers tous les moyens d'expression utilisés, pour les interactions entre les arts, les artistes et les créateurs qui participent tous à l'élaboration de l'œuvre musicale.

> La défiance envers les formes de totalitarismes — politiques, et par conséquent, esthétiques — incite toutefois le théâtre musical du XXe siècle à se tourner vers les modèles de l'hybridation. Dès lors, son processus de création repose sur les principes d'égalité, d'autonomie des discours et d'intégrité des disciplines ou des esthétiques, dans la relation entre les artistes comme entre les arts dans la conception de l'œuvre. Il ne s'agit pas de mettre en évidence une direction consensuelle que suivrait l'ensemble des éléments, mais bien de laisser paraître les spécificités de chaque discours ainsi que les différences et contradictions qui en émanent[348].

Bien que les deux systèmes langagiers soient différents, autonomes et se suffisent à eux-mêmes, leur réunion au sein de la musique vocale est susceptible de générer à son tour un mode d'expression « propre » pour reprendre les termes de la définition précédente. C'est ainsi que Martin Mégevand évoque la « fusion du texte et de la musique » chez Nono, et la création d'un « objet nouveau » :

> Stockhausen, adoptant le point de vue de la perception, fait encore référence aux catégories cartésiennes de l'intelligible et du sensible. Nono quant à lui décrit son travail de composition comme l'invention d'une forme d'« expression compositionnelle des paroles », c'est-à-dire comme un travail de transposition d'un système dans un autre. Stockhausen conçoit la musique au service du texte, Nono fusionne le texte et la musique pour créer un objet nouveau, autonome, doté de sa beauté et de sa cohérence interne.
>
> […] Selon Nono, l'intelligibilité du texte doit être *musicale*. Elle est indissociable de la sensibilité à la musique perçue par l'auditeur[349].

Nous adhérons à la thèse de Philippe Albèra lorsqu'il avance que « si les mots, jusqu'à un certain degré, pénètrent le langage musical, celui-ci demeure une forme de pensée en soi »[350]. Nous l'avons évoqué dans la première partie, le genre musical de l'opéra-choral est le fruit

[348] Saroh, Karine, *Le théâtre musical au XXe siècle, une expérience politique*, *opus* cit.

[349] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, numéro 197, *opus* cit.

[350] Albèra, Philippe, « La nouvelle musique italienne », *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, *opus* cit.

d'une pensée éthique à laquelle le langage esthétique va donner forme. L'élaboration de la partition chez Thierry Machuel relève de cette construction préalable alliant texte et musique.

> Paradoxalement, plus la musique utilise un langage inhabituel, et plus les mots doivent venir au secours de l'interprète ou de l'auditeur. […] Dans la musique nouvelle, le son, comme phénomène, est aussi le résultat d'une pensée[351].

Dans le cas de l'opéra-choral, et à travers les exemples déjà analysés, nous observons plusieurs configurations dans lesquelles la langue, en cohésion avec le texte, prend en charge celui-ci, ou bien prend en charge son sens global ou contextuel. Nous devons également nous pencher sur la question du silence, qu'il soit verbal ou musical, qui s'attache également au sens du message et fait partie intégrante de la langue ou des langues.

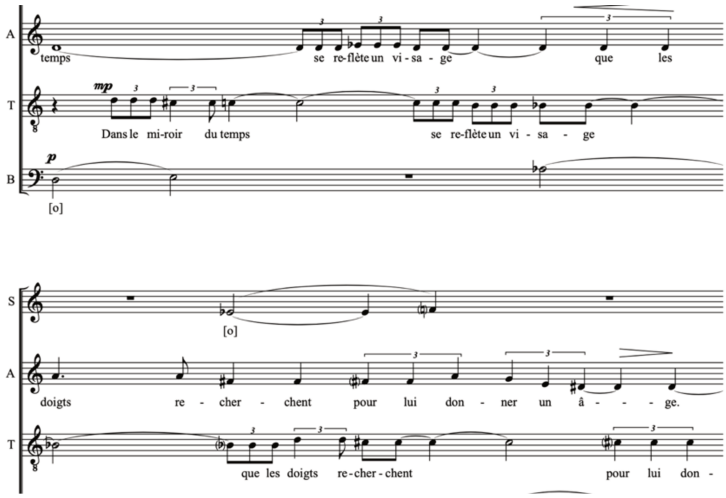
9.2.1 La langue de la musique prend en charge le texte

De fait, les textes des opéras-chorals chez Thierry Machuel ont été écrits avant la partition, et nous savons tout le travail d'approche que le compositeur a effectué en amont auprès des auteurs afin de saisir au mieux leurs mots et leurs pensées intimes. Nous pourrions imaginer un travail d'écriture musicale comme s'adaptant aux mots, aux phrases et aux non-dits, et il serait naïf de penser que cela ne serait pas le cas. Toutefois, la prise en charge du texte par la musique n'est pas synonyme de soumission, ni d'asservissement de cette dernière aux paroles. Par tout le travail préalable, le texte imprime sa marque à la musique, comme la musique, par son autonomie et les chemins inattendus qu'elle prend parfois, va sublimer le texte en retour.

Dans la première pièce des *Paroles contre l'oubli*, l'auteur Pierrot réalise une introspection sur sa vie passée et se confronte à la perte des souvenirs et surtout de sa jeunesse. Son reflet « dans le miroir du temps » ne lui oppose que le présent. Nous avons déjà évoqué précédemment ce texte métaphorique (partie 8.4) ainsi que le figuralisme utilisé par le compositeur. Ce sont les éléments musicaux du miroir avec des tessitures proches qui prennent en charge le texte : « le miroir du temps ». De même, plus loin l'utilisation des réservoirs superposés va créer un effet de brouillage mélodique et rythmique sur les mots « lui donner un âge » (voir exemple musical n° 22).

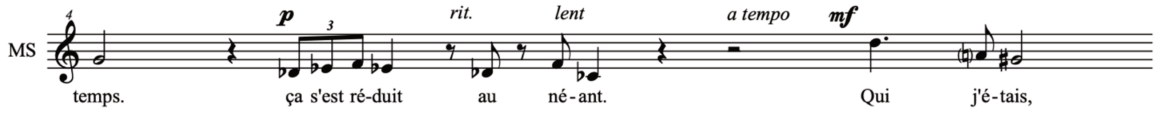
[351] *Ibid*.

Allant plus loin qu'un simple figuralisme, les deux langues convergent vers l'expression profonde de l'auteur. Dans le texte, l'image du miroir n'est pas fidèle au modèle, et la réponse du motif mélodico-rythmique ne l'est pas davantage. Le reflet exprime à la fois la présence de la personne et son changement par rapport à ce que celle-ci pense ou souhaiterait être. La réponse musicale au motif adopte le même rythme, une entame inversée identique, mais sa conclusion en chromatisme ne donne aucune stabilité. De même, les mots « que les doigts recherchent » sont traités comme un miroir déformant : pas d'inversion, une rythmique accélérée, et un manque d'élan de l'entame qui de quinte ascendante devient tierce majeure ascendante (voir exemple musical n° 23).



Exemple 23 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° I

Nous avons également analysé la deuxième pièce des *Paroles contre l'oubli* (voir 8.3.1). Ici, le compositeur met en œuvre trois procédés musicaux pour signifier le récit, la descente depuis « une vie de rêve » jusqu'au « silence ». La conjugaison de la tessiture de plus en plus grave, alliée aux timbres de plus en plus *sombres* et aux nuances allant du *forte* au *pianissimo,* accompagne le texte. Quelques procédés figuralistes viennent ajouter à l'expression du récit. Le passage ligne 4 « plus de nouvelles à part de temps en temps. Ça s'est réduit au néant. » est traité avec un rythme qui se délite peu à peu : blanche ; soupir, puis syllabes entrecoupées de silences et avec un ralenti ; long silence pour terminer (voir exemple musical n° 24).



Exemple 24 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° II

La voix de baryton chante en *falsetto* (ligne 11) sur les mots « Où sont passés les bruits des oiseaux de mon enfance ». Outre son figuralisme, le *falsetto* donne à ce passage le caractère d'une parenthèse enfantine heureuse et d'un sursaut de lumière au milieu du constat douloureux de l'abandon.

La pièce IIa des *Nocturnes de Clairvaux*, « La nuit, c'est quoi ? » offre un exemple parlant de la prise en charge du texte par la musique. Le titre de ce poème pose la question, tandis que le poème lui-même y répond. L'interrogation « la nuit » sera traitée en un agrégat anacrousique et suspendu par une valeur longue, répété trois fois, comme une question lancinante. Les réponses seront données en voix parlée, marquant ainsi la différence de registre avec la question. Le compositeur ne distribue pas la question à un pupitre et la réponse à un autre. Il choisit plutôt de diversifier les modes d'émission (chanté/parlé) pour prendre en charge les reliefs du texte (voir exemple musical n° 9).

Plus loin le texte conclut avec la phrase « C'est un monde d'ivresse, de tentations, le désir de braver les interdits », écrite dans un tempo vif à 6/8 dans le mode 1/2 ton/ton et en réservoir répété en *crescendo*. Le compositeur superpose une deuxième phrase « Aujourd'hui, c'est le clivage de ces deux mondes », écrite à 4/4 dans le tempo lent initial sur la série dodécaphonique qui parcourt l'ensemble de l'œuvre. Cette superposition musicale ne se justifie que parce qu'elle figure le texte, le monde d'avant et le monde du présent qui cohabitent perpétuellement dans les pensées de l'auteur (voir exemple musical n° 3).

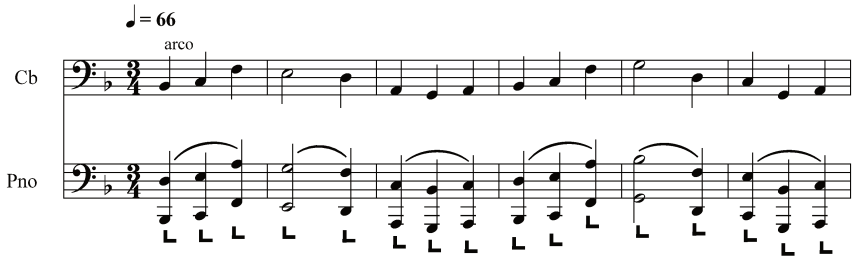
Dans l'*opus Les Parloirs* la « Chaconne de l'acte I » donne l'exemple d'un procédé d'écriture conventionnel et ancestral, celui de la chaconne. Le poème juxtapose deux appréhensions du temps et des événements ou non-événements qui jalonnent les journées en prison.

Aujourd'hui un jour comme un autre…
j'attends mon courrier, le moment le plus important de la journée !

Tiens, une lettre pour moi, je retourne l'enveloppe… ce nom…
me ramène d'un coup vingt-cinq ans en arrière…
Quelle surprise que quelqu'un ne m'ait pas oublié !!
[…]

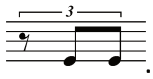
Les Parloirs - Chaconne de l'acte I – Texte des deux premières strophes

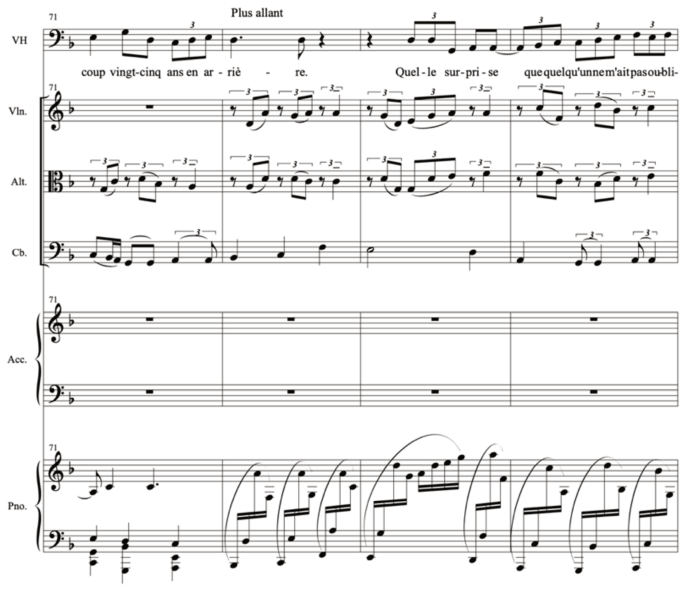
La chaconne est jouée par un ensemble que nous pouvons assimiler à une basse continue, la contrebasse et le piano à l'octave inférieure et la tierce supérieure. Elle est déclinée à 3/4 sur 6 mesures en Sib mode de Fa et sera répétée 7 fois (voir exemple musical n° 25). Ici, plusieurs éléments langagiers musicaux sont mis en œuvre pour sublimer le texte. L'*ostinato* de la chaconne traduit l'éternel recommencement de chaque jour qui succède à l'autre, durant les 7 jours de la semaine (il y a 7 présentations de l'*ostinato*), alors que le mode Fa, caractérisé par le triton est certainement employé à escient pour sa référence maléfique.



Exemple 25 : Les Parloirs, Thierry Machuel – « Chaconne » de l'Acte I

Le texte est décliné par les voix d'hommes à l'unisson dans une mélodie reposant sur la prosodie et avec quelques rares effets de figuralisme.

Les événements du texte vont être traduits par les instruments « accompagnateurs » qui apportent de la vie, du rythme et de l'énergie. Ainsi, l'alto mesure 66 anime le discours pour la première fois par son « halètement » . L'animation rythmique va se généraliser au fur et à mesure de la partition, tant à la basse continue qu'aux violon et alto.



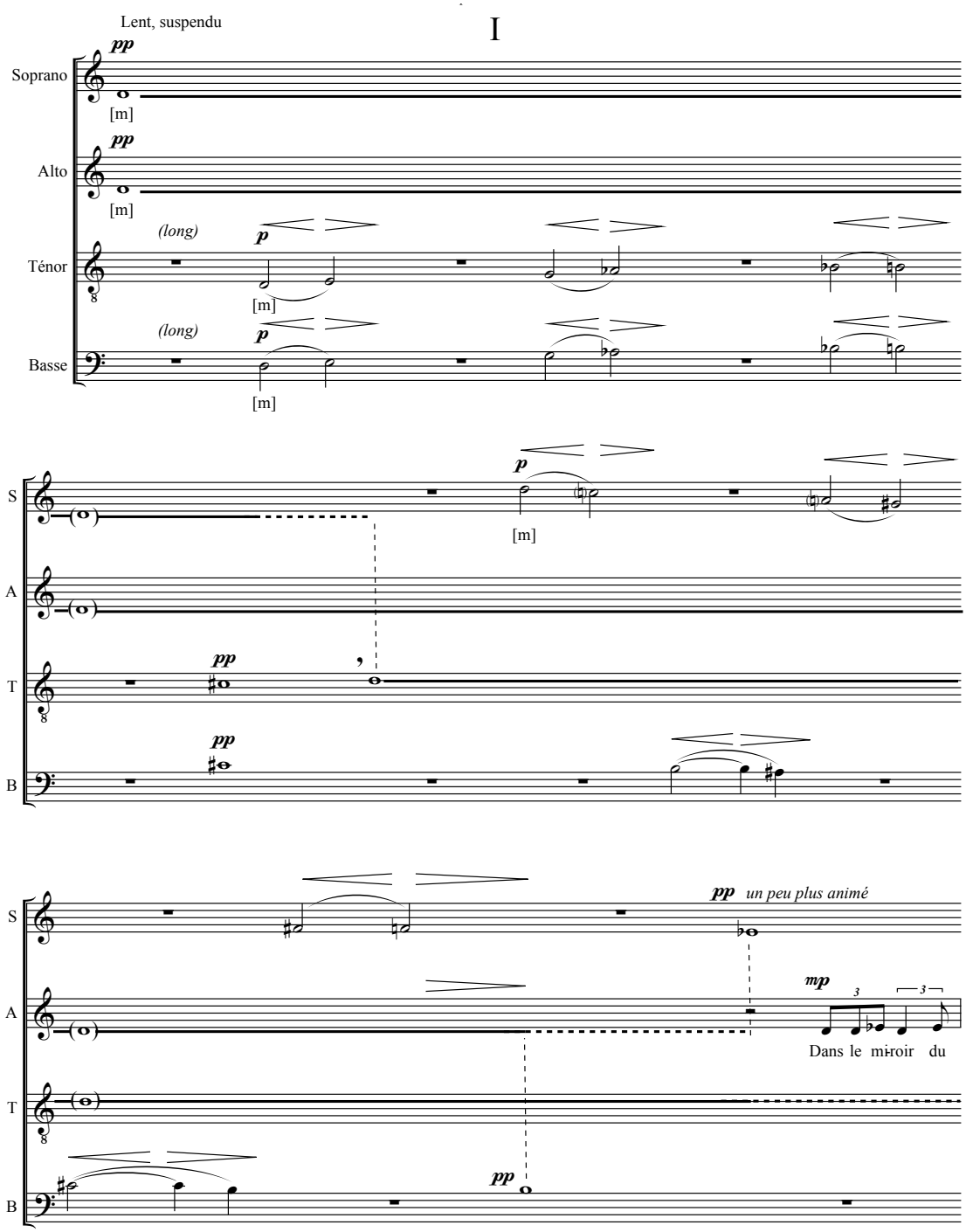
Exemple 26 : Les Parloirs, Thierry Machuel – « Chaconne » de l'Acte I

La partition instrumentale dans son ensemble prend donc en charge ici le poème et dans une certaine mesure son sens profond. Il en est ainsi d'autres œuvres qui s'appliquent à la signification des mots et des idées, autant que celle du message global.

9.2.2 La langue de la musique prend en charge le sens du texte

Nous avons pu observer dans la pièce n° 10 des *Paroles contre l'oubli* (voir 8.3.3), comment Thierry Machuel représente l'univers carcéral, son enfermement, les sons et le bruit ambiants, tous ces éléments qui font partie du poème sans être écrits.

Il en est de même dans la première pièce de cet *opus* dans laquelle les voix prennent en charge le texte comme nous l'avons dit précédemment, et installent en même temps le décor ambiant et psychologique du poème. Une introduction bouches fermées va poser la série de 12 sons. Le compositeur superpose un son tenu (Ré) aux voix de femmes, à des interventions à l'unisson des voix d'hommes qui font alterner consonnances et dissonances, entrecoupées de silences, en *crescendo* et *decrescendo.* Le compositeur indique « lent, suspendu ». Cette introduction qui précède « le miroir du temps » nous plonge dans un univers mouvant et presque hors du temps (voir exemple musical n° 27). Le compositeur souhaite plonger l'auditeur dans cette atmosphère que les mots ne disent pas encore, mais qui soutient l'ensemble du texte.



Exemple 27 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° I

Dans la première partie (2.1.2) nous avons analysé la fonction du chœur qui consiste à installer le décor paysager et temporel du livret dans l'« Ouverture II » des *Nocturnes de Clairvaux*. La densité qui augmente allant de une à dix voix, la tessiture qui va vers l'aigu, l'harmonie qui passe de l'accord de trois sons au cluster, et la nuance qui progresse du *mp* au *fff* ne traduisent pas à proprement parler le texte, mais les images et la tension grandissante que celui-ci

suggère. Le *climax* est atteint quand le bruit des verrous résonne dans l'espace (voir exemple musical n° 3).

Cette séquence enchaîne avec un passage sans texte, en bouches fermées, qui présente la série dodécaphonique du recueil. Cet événement musical a toutefois une fonction de transition avec la deuxième partie du texte, et son écriture sans repère tonal et en valeurs longues *pp* tuilées entre les pupitres, plonge le spectateur dans un temps long, apparemment sans repères et sans but. Le compositeur indique « lointain, mystérieux, interminable ».

La partie Ic offre un autre exemple dans lequel la musique porte à la fois le texte et son sens profond. Le poème est déclamé en voix parlée par différents pupitres en relai (voir figure 22).

Un cri dans le silence. Un cri. Un cri de silence. [Chuchotement.] L'a-t-il seulement émis ? Lui-même ne l'a pas ouï. Il ne sait pas. Il ne sait plus. S'il dort. S'il songe. S'il est. Qui il est. Où il est.	Soprani, Alti 1 et 2 chuchoté et en tuilage	Sons tenus des réservoirs précédents
Un cri. La nuit. Des voix. Là. Dans sa tête.	Ténors et basses 1, murmuré un par un	Sons tenus Crissements d'une pointe de métal sur la plaque de tôle Texte en latin
Parler. Il faut qu'il parle. Pas une exigence, une nécessité, le besoin d'exprimer. Dire n'importe quoi, même des banalités. Dire, parler, s'exprimer, rompre le silence, gueuler !...	Alti 1 et 2, parlé ensemble	Crissements d'une pointe de métal sur la plaque de tôle Texte en latin *Clusters* libres avec appoggiatures dans l'aigu (soprani) qui se superposent
-Ohé ! -… -Ého !... -Y a persooooonnnnnne ? _...	Basses 1 et 2, crié ensemble	Crissements d'une pointe de métal sur la plaque de tôle Texte en latin *Clusters* libres avec appoggiatures dans l'aigu (soprani) qui se superposent
	Soprani, alti et ténors Basses 1 et 2	Imiter le vent Mélopée descendante et chromatique

Personne. Il est seul. Désorienté. Avec ces voix qui le décontenancent mais qu'il ne situe pas. Dans le noir. Horripilé. En proie à l'abattement, découragé, défait, prostré. À se demander ce qu'il fait planté là, à suer l'angoisse dans cette éternité. Cloîtré, reclus, abandonné. Désespéré.	Alto soliste, parlé	Crissements d'une pointe de métal sur la plaque de tôle Imiter le vent Mélopée descendante et chromatique

Figure 22 : Nocturnes de Clairvaux – Texte de la pièce n° 1 « Un cri dans le silence » – Régis S.

Dans cette partition, plusieurs éléments symbolisent l'universalité de la parole de l'auteur qui est également celle de ses codétenus. Le relai des voix, le tuilage, les modes d'émission chuchoté, murmuré, parlé, crié, le nombre de chanteurs, participent à créer des événements personnels ou collectifs, intimes ou universels. La dernière intervention de l'alto solo est davantage pensée pour être autant déclamée qu'interprétée. La solitude de la soliste représente la solitude de l'auteur ou de ses codétenus. Tous les éléments musicaux ou méta-musicaux qui entourent le texte sont porteurs de symboles ou d'évocations. Les bruitages de la pointe de métal crissant sur la tôle apportent à la fois une dimension de mystère, d'angoisse et représentent le « cri dans la nuit ». Les *clusters* de soprani sont une réminiscence de la pièce précédente (« La nuit ») et enrobent le texte de cette évocation nocturne, afin de signifier le décor et le moment. Le texte en latin « *Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus, dum recordare murtui Sion* »[352] peut s'analyser comme l'illustration des « voix dans sa tête ». Mais il apporte également une dimension symbolique des moines qui hantent les murs de la centrale. Chaque élément musical, avec ou sans texte, représente une situation, exprime un sentiment ou une émotion.

9.2.3 La place du silence

L'emploi du silence revêt une importance signifiante pour exprimer, illustrer, traduire, sublimer ou symboliser les mots et les idées du poème. Le silence est indifféremment celui des mots, de la musique ou des deux langages en même temps.

[352] « Au bord des fleuves de Babylone, nous étions assis et pleurions, nous souvenant de Sion. » Traduction du compositeur dans la partition manuscrite.

Jean-David Jumeau-Lafond évoque ce silence des voix qui, selon lui, nous dit pourtant beaucoup de choses :

> […] Comment, en revanche, ne pas rapprocher l'utilisation du chœur sans paroles de cette aspiration au non-dit ? « La voix parle en se taisant, *musicienne du silence* », écrira Jean-Noël Barbier à propos des *Sirènes* de Debussy, en empruntant opportunément à Stéphane Mallarmé le vers final de *Sainte*[353]. […] Mais si les voix ne *disent* pas, elles n'en sont pas pour autant muettes[354].

Dans les œuvres musicales, le silence fait résonner les voix qui le précèdent ou met en valeur celles qui le suivent. La musique et les mots s'impriment dans cet espace. Quand seuls les mots s'arrêtent, ils trouvent souvent leur prolongement dans les sons qui les subliment. Si les sons musicaux se taisent, leur interruption creuse un espace dans lequel les mots vont trouver une certaine amplification.

9.2.3.1 Le silence des mots

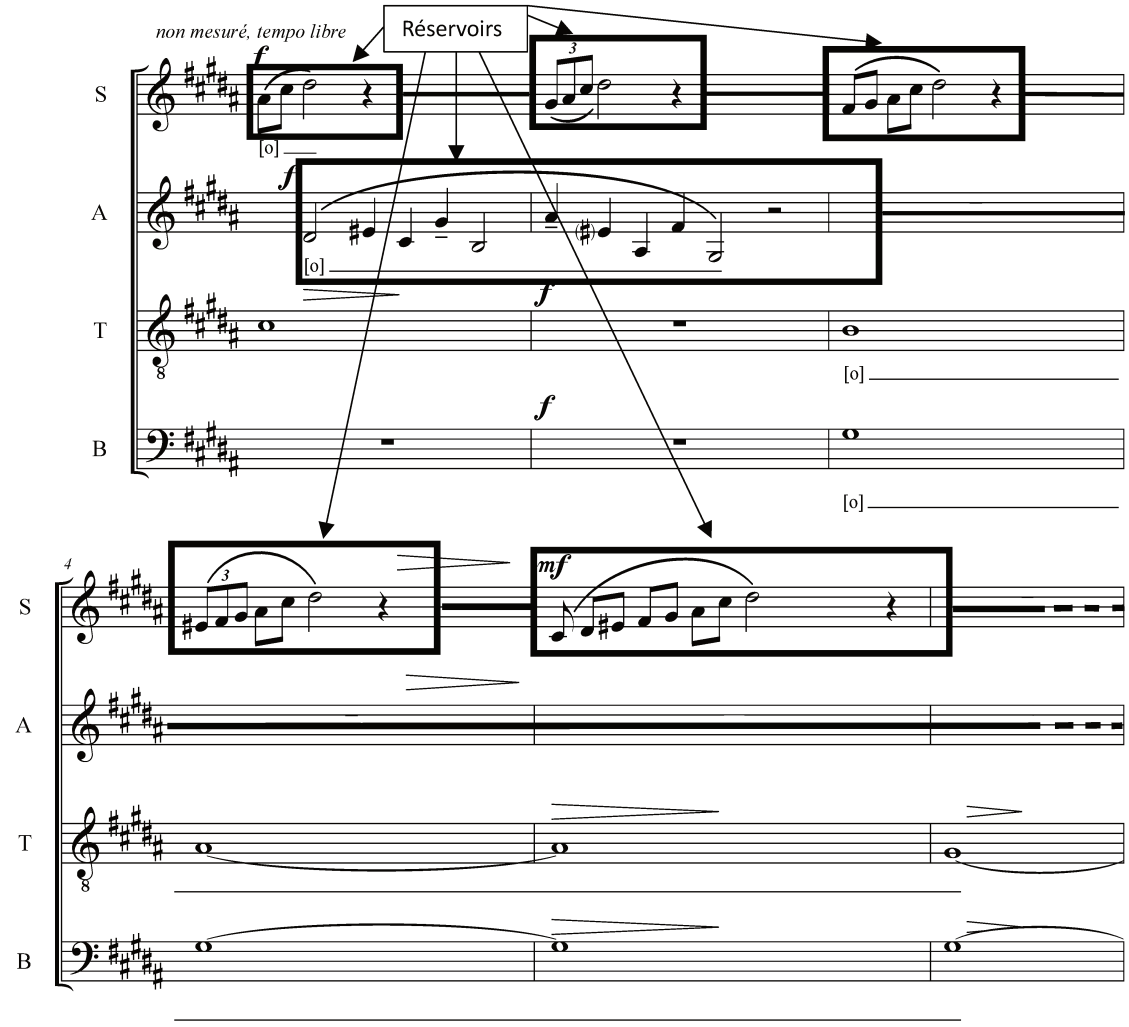
Dans les *Nocturnes de Clairvaux*, le compositeur use du silence des mots à plusieurs reprises. Si, comme dans l'exemple de la série dodécaphonique suivant l'« Ouverture II » évoquée dans le chapitre précédent, ce passage musical a fonction de transition entre deux univers poétiques et musicaux, il est avant tout pensé comme un *changement de décor* qui nous transporte vers une nouvelle réflexion. Page 16, le compositeur superpose des réservoirs de courts motifs mélodiques chantés sur [o] aux voix de femmes et des notes tenues aux voix d'hommes.

Les réservoirs de soprani sont construits à partir des dernières notes La#, Do#, Ré#, de la pièce précédente « Hier » et vont évoluer, note après note vers la gamme défective de Do# (le Si/Si# est absent) et générer le *cluster* sur lequel sera écrite la pièce suivante I g. Le réservoir des alti est écrit sur un motif qui, lu dans un sens ou dans l'autre, ressemble à un miroir rétrograde (voir exemple musical n° 28). Bien sûr, plusieurs interprétations, des plus musicales aux plus symboliques, peuvent être faites sur ces réservoirs. Nous pouvons, en lien avec la pièce

[353] Barbier, Jean-Noël, « Claude Debussy », *Livre d'or du centenaire, La Revue musicale* (1962), p. 104, dans Jumeau-Lafond, Jean-David, « Le chœur sans paroles ou les voix du sublime », *Revue de Musicologie*, Tome 83, numéro 2, 1997, pp. 263-279, https://www.jstor.org/stable/946919, consulté le 13 juillet 2023

[354] Jumeau-Lafond, Jean-David, « Le chœur sans paroles ou les voix du sublime », *Revue de Musicologie*, Tome 83, numéro 2, 1997, pp. 263-279, https://www.jstor.org/stable/946919, consulté le 13 juillet 2023

précédente, voir dans les réservoirs des soprani une identité et une image qui se révèlent et s'affirment peu à peu. Le réservoir des alti, quant à lui, donne davantage le message fermé de l'éternel recommencement. Les mots sont absents, mais le compositeur nous transmet les pensées et tous les non-dits (voir exemple musical n° 28).



Exemple 28 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – Écriture en réservoirs, p. 16

9.2.3.2 Le silence des sons

Dans certaines partitions, l'aspect mélodique disparait au profit des seuls mots du poème. Nous avons analysé dans 7.2.2 la pièce « Ces âmes » issue des *Paroles contre l'oubli,* dans laquelle le texte est essentiellement parlé. Le silence mélodique n'est pas pour autant un

silence musical, car ici le rythme, l'écriture fuguée, les respirations convergent vers une interprétation musicale. Toutefois, l'absence de mélodie porte notre attention sur le texte, la symbolique de l'écriture, l'effet de masse à la fois éclatée dans la fugue et concentrée vers l'unisson.

L'entrée de la première pièce des *Nocturnes de Clairvaux* II, sur le texte de Frère Raphaël, est énoncée en voix parlée, chaque chanteur s'emparant tour à tour de la phrase :

> Ô frères des murs ! Murs qui isolent et protègent, asservissent et libèrent.

Cette phrase qui est pourtant la troisième du texte original, demeure l'essence même du message. Ici, elle résonne comme une *prière*, une supplique, un appel, et son traitement en voix seule parlée lui confère beaucoup de poids. L'absence de mélodie et de rythme écrits confère paradoxalement toute la présence et la puissance à ces quelques mots. Nous devons rappeler que la fin de la partie I des *Nocturnes* est également parlée en tuilage de toutes les voix. Le fait d'user du procédé identique pour l'entame de la partie II établit un lien musical et symbolique entre les détenus de Clairvaux et les moines de Cîteaux (voir 7.2.1).

9.2.3.3 Le silence intégral

Les *Nocturnes de Clairvaux* sont écrits en deux parties auxquelles s'ajoute un chœur final. Dans chaque partie, tous les poèmes s'enchaînent les uns aux autres et tous sont composés sans silence. Seul le dernier poème (pages 14-22) qui précède le chœur final, comporte les premiers et uniques silences intégraux (texte et musique) des deux recueils.

> […]
> Nuits du vice qui favorisez l'éclosion des fleurs du mal, nuits du prisonnier parsemées de cauchemars, interrompues par le bruit du guichet, nuits besogneuses de ceux qui veillent sur leurs frères, nuits fiévreuses des malades qui cherchent en vain le repos.
> Toutes ces nuits de vice ou de peine, noires, bleues ou blanches, je les unis à la nuit de mon cœur
> **Mon cœur qui cherche son Bien-aimé sans le trouver.**
> […]

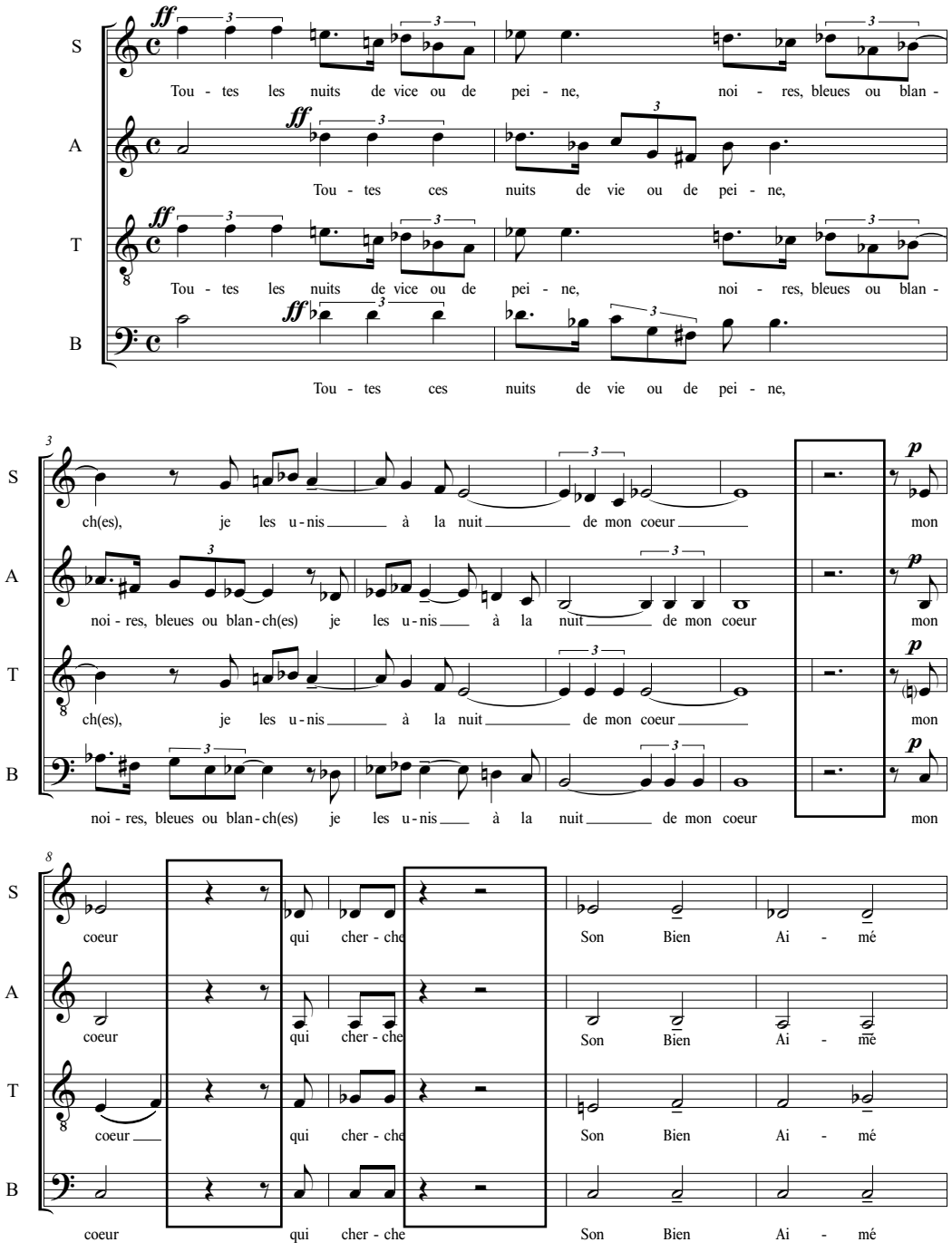
Nocturnes de Clairvaux – Texte V de Frère Luc

Le silence intervient après une séquence de 16 mesures entamée à « nuits du vice » (page 18). Dans ce passage, les voix s'ajoutent les unes aux autres, depuis les basses jusqu'aux soprani,

créant ainsi une tension grandissante qui intensifie la portée du texte. Le long silence de la page 20, lui-même précédé d'une longue tenue, prépare la répétition du terme « mon cœur » dans une nuance *p*, et en homorythmie (voir exemple musical n° 29). Cette section de 9 mesures vient en rupture avec ce qui précède et ce qui va suivre. Les valeurs sont longues, entrecoupées de silences, favorisant l'intelligibilité du message en même temps que l'introspection. Ici les silences permettent d'intégrer le texte et sont en même temps propices aux pensées les plus diverses, voire à la méditation.

Ces exemples nous laissent entrevoir le soin apporté par le compositeur au choix des matériaux, à leur utilisation et à leur cohérence avec le discours global. Les procédés ne révolutionnent pas le langage musical de l'écriture chorale, cela n'est pas leur dessein. L'innovation ne tient pas dans une éventuelle rupture avec le genre mais davantage dans le choix juste pour une action juste et toujours conforme avec l'intention initiale.

Le chœur est donc le véhicule de la musique et des mots, qu'ils soient dissociés ou au contraire réunis, autonomes ou interdépendants, qu'ils soient mis en action de manière totalement indépendante ou à l'inverse qu'ils interagissent. Toutes ces actions de la langue du chœur constituent son langage.



Exemple 29 : Nocturnes de Clairvaux, partie II, Thierry Machuel – Silences

9.3 Le chœur, un instrument pour un langage plus englobant

Par la parole et par la musique, le chœur exprime une pensée, s'exprime lui-même et communique. Il est ainsi intrinsèquement lié au langage.

> L'art de la voix, et singulièrement sa forme multipliée, c'est-à-dire le chœur, semblent toujours avoir été liés au langage, truchement de la mémoire et des rites, outil essentiel de toute communication[355].

Le chœur « donne vie à ce qu'il ressent » pour reprendre la définition précédente. Nous avons largement évoqué le potentiel du chœur à s'exprimer à la fois par la langue littéraire et la langue musicale. La réunion des deux systèmes instaure en quelque sorte un nouveau mode d'expression qui porte le chœur à un degré, si ce n'est supérieur, différent de chacun des deux langages. Mais dans le cas précis de l'opéra-choral, nous ne devons pas *réduire* le chœur à ces deux seules potentialités. En effet, incarné par des corps chantants et interprètes, il possède un potentiel dramatique que l'opéra-choral intègre. Faisant référence au chœur dans le théâtre antique, Sandrine Le Pors décrit celui-ci comme une « somme de langages »[356].

Comme dans le chœur antique, nous devons prendre en compte cette « somme de langages ». De plus, en lien avec la dramaturgie, les potentiels discursif et structurant du chœur participent à l'élaboration et à la construction de l'œuvre « opéra-choral ». Nicoletta Armentano évoque le caractère « poly-sémiotique découlant du chœur » qui confère à celui-ci une « dimension théâtrale »[357].

9.3.1 L'opéra-choral, manifestation d'un langage dramatique

L'intention première de l'opéra-choral est, nous le rappelons, de transmettre des histoires vécues, des messages, des témoignages, principalement par le biais du chœur. Philippe Albèra souligne l'importance des méta-langages et des éléments extérieurs aux seuls paramètres musicaux, pour transmettre et porter les idées :

---

[355] *Ibid*.

[356] Voir citation 337

[357] Armentano, Nicoletta, « Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé », *Voix plurielles, opus* cit., 3

> C'est justement dans le langage en tant qu'instance productive de sens, et non comme simple véhicule d'idées, que se joue la vérité des œuvres[358].

La recherche de sens dans la musique, et plus particulièrement dans la musique vocale, n'est pas nouvelle. Elle s'est déclinée selon les époques et les démarches personnelles en une recherche d'émotions, une imitation ou une suggestion des affects par les figuralismes, allant jusqu'à investir les éléments extra-musicaux. En matière de musique vocale, diverses expériences ont vu le jour, notamment depuis le XXe siècle, dont certaines ont donné naissance au théâtre musical et à des genres apparentés. Le dramaturge Bertolt Brecht, comme nous le rappellent Michel Deutsch et Pierre Strosser, utilise le terme « enthéâtrée » pour qualifier la musique d'opéra et met en avant la subordination de celle-ci au livret :

> L'opéra, s'il est de la musique pour la scène, n'est pas une musique de scène, une musique de scène composée pour telle pièce de théâtre. Il est évident que le texte dans ce cas reste prépondérant ; dans le cas contraire, la pièce est subordonnée, mise au service de la musique et devient argument, livret et le théâtre se métamorphose en théâtre musical ou en opéra. La musique se fait musique d'opéra lorsqu'elle est « enthéâtrée », pour employer un mot de Brecht, lorsqu'elle est jouée dans l'espace selon une intrigue, une fable, un mythe qui n'est pas de son ressort – on parle, on dialogue en chantant[359].

L'opéra et le théâtre contemporains adoptent des démarches similaires, dans lesquelles « la musique et le théâtre "tressent l'action" simultanément, […] jouent ensemble, se jouent l'un de l'autre, s'opposent, fusionnent et ouvrent une profondeur de champ »[360]. Philippe Albèra témoigne du travail du compositeur Luciano Berio dès les années soixante, artisan actif des recherches visant à allier texte et musique tout en privilégiant une certaine théâtralité et dramatisation du discours musical :

---

[358] Albèra, Philippe, « La nouvelle musique italienne », *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, *opus* cit.

[359] Deutsch, Michel, Strosser, Pierre, « Quelques remarques à propos de l'écriture du livret de *60e Parallèle*, un opéra de Philippe Manoury », dans Ferrari, Giordano, « La parole sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe 3*, Collection Arts 8 dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 25-30

[360] « La Vie brève », Théâtre de l'Aquarium - La Cartoucherie, Paris, https://www.theatredelaquarium.net/media/pages/presentation/la-vie-breve-au-theatre-de-l-aquarium/3126802116-1629968478/projet2021_260821.pdf, consulté le 23 juillet 2023

> Berio n'a cessé de rechercher comment faire naître du sens et des émotions à partir des interactions entre la matière verbale et la matière musicale ; le caractère gestuel de la musique débouche sur une forme de théâtre imaginaire que l'on pourrait qualifier de théâtre pour l'oreille[361].

Nous le constatons, cet intérêt pour des œuvres alliant musique, poésie, théâtre et qui soient en même temps porteuses de sens, n'est pas nouveau. Mais, l'opéra-choral apporte un élément jusqu'ici négligé, celui de la communauté du chœur. Instrument essentiel, voire unique de l'opéra-choral, le chœur prend un statut d'*acteur*[362] principal de l'œuvre, nous l'avons dit. Dès lors, il investit musicalement, physiquement et psychologiquement l'espace scénique et dramatique. À travers divers exemples, dont certains ont déjà été évoqués, nous pouvons évaluer le langage dramatique du chœur.

C'est le cas de la page d'« Ouverture II » des *Nocturnes de Clairvaux* analysée dans 2.1.2, dans laquelle nous avons pu mesurer la portée figuraliste et symbolique de l'entrée du chœur qui installe le décor paysager et temporel de la partition. Outre sa fonction d'*ouverture*[363] de l'opéra-choral, cette page, par son écriture musicale et surtout chorale, fait pénétrer le spectateur dans la dramaturgie du livret et de la partition. La progression dramatique est réalisée par la montée en puissance du chœur qui se construit peu à peu (du solo au chœur intégral), qui gagne en intensité (du *mp* au *ff*) et en tessiture (du grave des basses aux aigus de tous les pupitres) et qui évolue de l'harmonie à la dissonance (de l'unisson au *cluster*). Ce procédé musical dans sa globalité porte en lui une tension qui se construit au fur et à mesure de la partition. Mais il est surtout amplifié par le fait qu'il est associé au texte, lui-même évocateur d'une situation *théâtralisée* qui se conclut par les claquements de verrous.

Bien sûr, le potentiel de mouvement du chœur participe également à l'expression dramatique de l'œuvre. Nous avons vu (voir 2.2.2) la mise en place du chœur autour des spectateurs qui crée un espace théâtral à l'intérieur duquel se trouve le public lui-même. Cette première action, sans véritable jeu scénique ni texte possède pourtant déjà un potentiel dramatique

[361] Albèra, Philippe (dir.), *Opéra : Revue Contrechamps n° 4,* Nouvelle édition, Genève, Éditions Contrechamps, 1985, http://books.openedition.org/contrechamps/1689, consulté le 20 janvier 2022, p. 413

[362] Nous entendons ici *acteur* dans son sens figuré : « celui qui joue un rôle important, qui prend une part active à une affaire », « Acteur », *C.N.R.T.L.*, https://cnrtl.fr, consulté le 4 décembre 2024

[363] Nous entendons l'ouverture comme équivalent d'une ouverture d'opéra

fort. Après l'« Ouverture II » et la série qui suit, 4 solistes vont se détacher du chœur pour se placer au centre de l'espace formé par le chœur et le public. Ils ont à ce moment un rôle d'acteurs (au sens théâtral du terme). Le jeu scénique et l'écriture musicale conjugués les placent au cœur de l'action, s'adressant directement au public, le prenant à témoin et l'intégrant à la scène. Ce passage « très lent, suspendu »[364] et hors du temps, par sa configuration et par les interactions qu'il induit entre le chœur et les spectateurs, possède une intensité dramatique très forte, que seul un *instrument* mobile, et parlant comme le chœur, peut de prendre en charge.

9.3.2 Qualité discursive du langage de l'opéra-choral

Le potentiel discursif du langage est donc une des clés de la transmission du témoignage. À ce propos, nous citerons la définition de Roger Caillois qui emploie le terme de « représentation » par des signes spécifiques au langage :

> L'art de représentation, que je préfèrerais d'ailleurs qu'on appelât art discursif, parce qu'il exprime avec des images, qui sont nécessairement des signes, ce que le discours dit avec le vocabulaire[365].

Dans le cas de l'opéra-choral, ce sont bien principalement les médias de la langue parlée et de la musique qui portent les « signes et les images » de la *représentation*, chacun avec ses « propriétés spécifiques »[366].

> Ces signes, […] Goodwin les appelle des « champs sémiotiques ». Le langage en est un, le corps, un autre, l'environnement matériel encore un autre. Dans l'interaction, ces champs sémiotiques, qui sont différenciés (par exemple dans le cas du corps, entrent en jeu les regards, les gestes, les postures, les orientations, les rythmes, les sensations, les expressions d'affects), s'élaborent mutuellement[367].

[364] Indications du compositeur

[365] Caillois, Roger, *Esthétique généralisée*, Paris, Gallimard, 1962, p. 93, dans « Discursif », *C.N.R.T.L.*, https://www.cnrtl.fr/definition/discursif, consulté le 4 décembre 2024

[366] Quéré, Louis, « L'écologie sémiotique de Charles Goodwin », *Tracés. Revue de Sciences humaines* #16 | 2016, *opus* cit.

[367] *Ibid*.

La qualité discursive du langage de l'opéra-choral tient donc également dans la co-présence de plusieurs vecteurs langagiers, parole, chant, rythme, mouvement, espace, effets additionnels visuels et sonores. Certes, chacun des médias possède son langage propre et qui peut suffire parfois à exprimer le texte, mais les combinaisons diverses que leur cohabitation apporte multiplient les chemins menant à l'appréhension du message.

9.3.2.1 Le livret

La *Trilogie de la détention opus* 85 a été composée en deux étapes, en 2016 puis en 2020. La première version proposait la réunion de trois *opus*, *Les Parloirs* (2011) sur des textes de détenus de Clairvaux, *Les Lessiveuses* (2013) sur des textes de mères et femmes de détenus et de Yamina Zoutat qui a également mis en scène cet *opus*, *Les Victimes* (2015) sur des témoignages de victimes ou de leurs familles. Thierry Machuel, en réunissant ces trois *opus*, souhaitait donner la parole à tous les protagonistes d'un même événement, d'un même drame : les auteurs du délit, leurs familles, les victimes. La *création* a eu lieu en mars 2016[368] lors d'un concert réunissant les 3 volets. En 2020, le compositeur a proposé une nouvelle version de la *Trilogie,* largement remaniée. Cette dernière version va plus loin que les seuls témoignages des différents protagonistes, puisqu'elle pose en parallèle la question de la justice restaurative[369]. Le compositeur réunit les 3 *opus* en une œuvre unique dans laquelle les textes des trois sources s'apprivoisent petit à petit, pour se côtoyer, alterner, et finalement *dialoguer* (voir figure 23).

N°	Titre	Effectif	*Opus* d'origine
2	Un cri	Voix d'hommes	*Nocturnes* I
	Ohé !	Soliste Homme	*Nocturnes* I
	Personne	Voix de femmes	*Nocturnes* I
3	Courage	Voix parlée de femme	

[368] Concert du 19 mars 2016 au Collège des Bernardins de Paris par les ensembles 2e2m et Territoires du souffle, direction Pierre Roullier

[369] « La justice restaurative (appelée aussi "restauratrice" ou "réparatrice") […] offre un espace confidentiel, sécurisé et volontaire, de parole et d'échanges sur les ressentis, les émotions, les attentes de toutes les personnes concernées par l'infraction et ses répercussions. Elle consiste à faire dialoguer, avec l'aide d'un médiateur neutre et informé, une *victime*, l'*auteur* d'une infraction ou toute personne concernée. Elle vise la reconstruction de la *victime*, la responsabilisation de l'auteur de l'infraction et sa réintégration dans la société. » : « Justice restaurative », *Justice.fr*, Ministère de la Justice, https://www.justice.fr/themes/justice-restaurative, consulté le 10 décembre 2024

4	Jusqu'à ton nom	Voix d'hommes	*Paroles contre l'oubli*
5	Ma compagne	Voix parlée de femme + cymbalum	
6	J'avais une vie de rêve	Chœur mixte	*Paroles contre l'oubli*
8	J'étais seule	Voix de femme	*Les Lessiveuses*
9	Mon corps est dur	Voix parlée de femme	
10	Ces années de chaos	Voix de femme parlée	
11	La cloche du matin	Voix parlée de femme	
13	On a attendu	Chœur d'adolescents	
14	Mon fils, mon amour	Voix parlée de femme	*Les Lessiveuses*
17	Laverie jour	3 voix de femmes alternées	*Les Lessiveuses*
19	Laverie soir	1 voix de femme	*Les Lessiveuses*
21	Laverie soir	3 voix de femmes alternées	*Les Lessiveuses*
23	Mon fils	Voix parlée de femme + voix chantées de 2 femmes	*Les Lessiveuses*
27	Ces âmes	Chœur mixte	*Paroles contre l'oubli*
28	J'avais quinze ans	Voix parlées de femme	
29	Courir	Voix parlées de jeunes comédiens	
31	Je cherche dans ma mémoire	Voix parlées de jeunes comédiens	
32	C'est un récit	Voix parlées de femme et de jeunes comédiens	
34	…Rose	Jeunes chanteurs	
35	Avec mon mari	Voix parlée de femme	
36	Seul, ici	Voix parlées puis chantées de chœur mixte	*Les Parloirs*
37	Alors, j'y suis allée	Voix parlées de femme et de jeunes comédiens	
39	Toi	Voix de femmes	
40	Dans la spirale de nos deux vies	3 chœurs d'hommes	*Nocturnes* II final
41	Si je retourne	Chœur mixte	*Nocturnes* II final (suite)
42	Ce qu'il aura fallu de temps	Voix parlées et chantées de femme et jeunes comédiens	
43	Un oranger dépourvu de tronc	Voix parlée de femme et chœur d'adolescents	
45	Je lui ai acheté un imperméable blanc	3 voix de femmes	*Les Lessiveuses*
46	Maman, tu es sortie	Chœur d'adolescents	
48	Frêle	2 voix de femmes en relai	

Figure 23 : Trilogie de la détention

Prisonniers, prisonnières Familles des prisonniers et prisonnières Victimes et leurs familles Prisonniers et prisonnières qui furent également des victimes

La construction du livret représente déjà la chronologie des événements et actions. Tout d'abord, les détenus s'expriment, seuls, puis c'est au tour de leurs familles. Enfin, les victimes commencent à témoigner par le biais d'une détenue elle-même ancienne victime. Peu à peu

le *dialogue* s'installe entre les trois partis pris, ce que représente la structure du livret. Bien sûr, les textes eux-mêmes entrent également en résonance les uns avec les autres. Ainsi, les pièces n° 8 et n° 9-10-11, respectivement voix d'une mère de détenu et voix d'une détenue, évoquent toutes la solitude, l'attente, l'angoisse. Ces deux femmes aux destins si étrangers, sont néanmoins deux mères qui appréhendent de revoir leur enfant. Toutes deux se regardent dans le miroir du temps et toutes deux ont attendu longtemps ce moment des retrouvailles. L'une est sereine, l'autre a peur (voir figure 24). La succession de ces séquences est un premier pas vers une confrontation, qui n'est pas encore un dialogue, mais appose deux souffrances dont on ne sait laquelle est la plus légitime. Certains mots entrent en résonance, tels : belle/laide ; première fois/depuis le temps ; dors bien tranquille/j'ai peur.

Minette, mère d'un détenu :

> […] J'espère / qu'il me trouvera **belle**. / C'est **la première fois** / que je vais le revoir. / Oh mon bébé / **Dors bien tranquille** […]

Rose, détenue qui va quitter la prison :

> […] Je suis devenue **laide**. **Depuis le temps** que j'ai mis ma tête au placard, mon cerveau part en guenilles ; prendre le dernier virage, pas facile. Je me fais effraction pour me réinjecter de l'enthousiasme. […] Ma boîte va s'ouvrir et je ne suis un cadeau pour personne. […] **J'ai peur**.

Figure 24 :Trilogie de la détention, Thierry Machuel – Correspondance des textes 8 et 9 à 11

Les deux pièces suivantes (n° 13 et n° 14) s'inscrivent dans la continuité de l'histoire, puisqu'elles décrivent l'attente avant la sortie de prison et les retrouvailles mère-enfant. La progression dramatique du livret émane de l'organisation interne de celui-ci et des choix de textes appropriés (voir figure 25).

Un peu plus loin, la séquence n° 23 est posée en une sorte de miroir de la séquence n° 27 qui lui succède – les séquences n° 24, 25 et 26 ne sont pas musicales. Les 3 mères de détenus, après avoir fait le constat de l'inéluctabilité du destin de leurs fils, se laissent emporter et s'évadent par une rêverie, grâce au roulis du train et aux paysages qui défilent. La séquence n° 26 introduit N. le détenu (toujours de dos). Ce dernier va également se laisser envahir par

les images suggérées par les lieux. N. est seul, comme la séquence n° 27 est isolée au centre de l'œuvre. Dans ces deux séquences il est question de destins identiques et du pouvoir d'évasion de la rêverie. Les deux souffrances, celle de la mère et celle du détenu N., trouvent la même échappatoire dans l'imaginaire, de l'image pour l'une et de la poésie pour l'autre. S'évader pour atténuer la douleur est le maître-mot des deux témoignages (voir figure 26).

Séquence n° 23 :

Mon fils, **on dirait qu'il n'aurait pas dû naître**. […] Aujourd'hui je regarde des choses que je ne regardais pas avant. […] **Je m'imagine des histoires**. **En rêve**, je m'évade.

Séquence n° 27 :

[…] Ces âmes, nos âmes, vagues hallucinées par les **rêveries** d'un **destin** peint de la fluorescence **des poésies déclamées** dans les vallées de l'égarement. Ces âmes, nos âmes, glissant avec la fluidité d'une sensation de tendresse doucement mensongère vers la demeure de l'oubli et de la perdition. […]

Figure 25 : Trilogie de la détention, Thierry Machuel – Correspondance des textes 23 et 27

Les séquences n° 28 et n° 29 sont révélatrices du souci du compositeur d'instaurer une cohérence au récit, ainsi que pour faire planer de façon subliminale l'idée de la justice restaurative et d'un dialogue possible (voir figure 26). Le texte n° 28 est celui d'une détenue qui a elle-même été victime.

Ces deux textes enchaînés racontent deux tranches de vies tragiques, et dans le même temps instaurent un début d'échange, un partage d'expériences douloureuses, avec des rencontres de mots, d'images et de vécus.

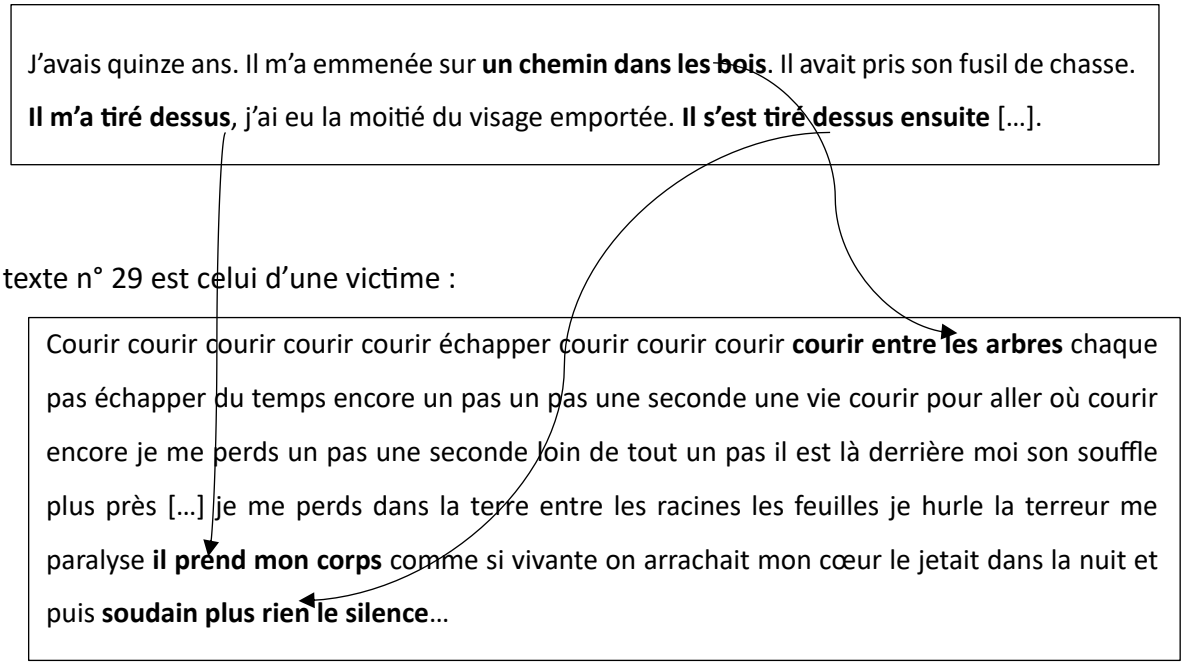


Figure 26 : Trilogie de la détention, Thierry Machuel – Correspondance des textes 28 et 29

C'est donc à partir des textes, de leur provenance (de leurs auteurs et autrices respectifs), de leur organisation en livret, de la narration qui s'en dégage et de ce qu'un tel agencement laisse imaginer de dialogue possible, que l'œuvre parvient à un potentiel discursif intense qui nous conduit ici vers l'idée de la justice restaurative.

> Je garderai à jamais en mémoire les mots de cette maman d'un enfant assassiné qui avait voulu rencontrer des personnes incarcérées pour des crimes analogues à celui qui avait brisé sa vie. Un travail de « justice réparatrice » saisissant…[370].

Dans cette démarche, l'auditeur n'est pas passif, il participe au niveau de ses émotions et de son imaginaire à la narration.

> Mais c'est seulement si l'auditeur décide de relier la succession des événements sonores selon une intrigue, qu'il constitue l'œuvre musicale en récit. Et c'est à la fois parce que le concept de récit est né avec la littérature, orale et écrite, et parce qu'il y a bien une différence ontologique entre récit littéraire et « récit » musical qu'on ne peut poser la question de la narrativité musicale sans prendre pour référence le récit littéraire[371].

[370] Machuel, Thierry, « Un Rêveur actif », dossier « Ils réparent la France », *La Croix*, vendredi 12 mai 2017, https://www.thierrymachuel.com/presse/a-propos-de-loratorio-leurope-de-mes-reves/148/, consulté le 15 mai 2019

[371] Nattiez, Jean-Jacques, « Peut-on parler de narrativité en musique ? », *Canadian University Music Review*, 10 (2), *opus* cit.

9.3.2.2 Le langage musical

Cette capacité du chœur à « représenter » ne passe pas forcément par le texte, ni même par son intelligibilité, laquelle, selon Luigi Nono doit être « *musicale* et indissociable de la sensibilité à la musique perçue par l'auditeur »[372]. Dans ses *Écrits*, Nono dit travailler à ce que « le texte devienne musique et communique en tant que musique »[373]. Le *Canto sospeso* reprend une technique ancienne du madrigal de Gesualdo *Il sol, qual or più splende* (livre n° 4 des *Madrigaux*) dans lequel le travail sur les voyelles, les « champs sonores », est tout aussi important pour l'expression du poème que les mots eux-mêmes :

> La médiation de l'intelligibilité des mots n'est pas nécessaire à l'expression du texte et l'élément de l'intelligibilité […] se développe dans la transposition musicale, selon différents degrés de complexité, au moyen de champs sonores et phonétiques ou de procédés linéaires[374].

Dans certains cas, les représentations ne sont donc pas toujours clairement perceptibles par l'ouïe, ni par le visuel, mais s'inscrivent dans notre subconscient comme éléments discursifs, ainsi que le souligne Mathias Rousselot :

> Mais ce qui compte comme sens en musique n'est pas tant ce qui est signifié en texte et en contexte (la signification), que *ce qui parle mystérieusement en son et demeure mystère* (le sens)[375].

C'est le cas de la série dodécaphonique utilisée dans les *Nocturnes de Clairvaux* (partie I). Présentée la première fois bouches fermées et mélodiquement après l'« Ouverture II » elle fait la transition avec la partie Ib. Elle est rechantée 1/2 ton plus bas dans la pièce Ib par les 4 solistes qui la déclinent en relai sur le texte. Page 6 elle réapparaît 1 ton plus haut que l'original à travers les « sifflements lointains, presque effacés » des hommes. Nous la retrouvons page 9 sur le texte du *tutti* de femmes, 1/2 ton plus bas. Page 11, dans la pièce If elle est chantée 2 tons plus bas en bouches fermées par les basses. Une dernière apparition est chantée 2 tons plus haut par la soliste soprano sur la dernière phrase de la pièce 3 (voir exemple musical n° 30).

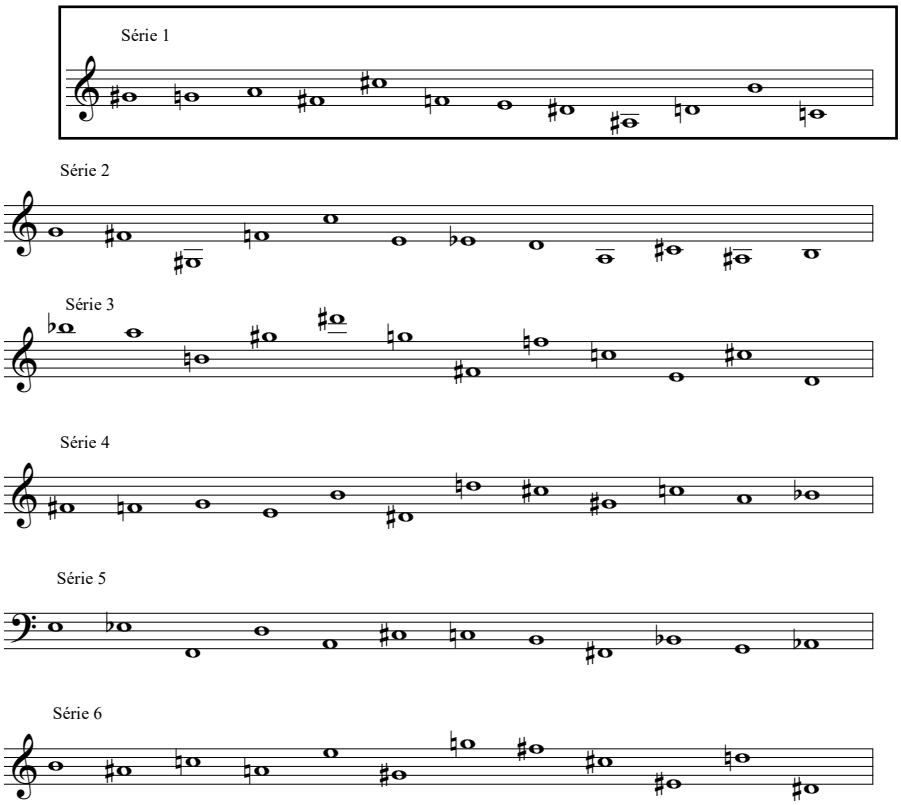
---

[372] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, numéro 197, *opus* cit.

[373] Nono, Luigi, *Écrits*, Feneyrou, Laurent (trad.), *opus* cit., p. 605

[374] *Ibid*., p. 97-98

[375] Rousselot, Mathias, *Le Sens de la musique. Ontologie et téléologie musicales*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.30



Exemple 30 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – Série dodécaphonique et ses 5 transpositions

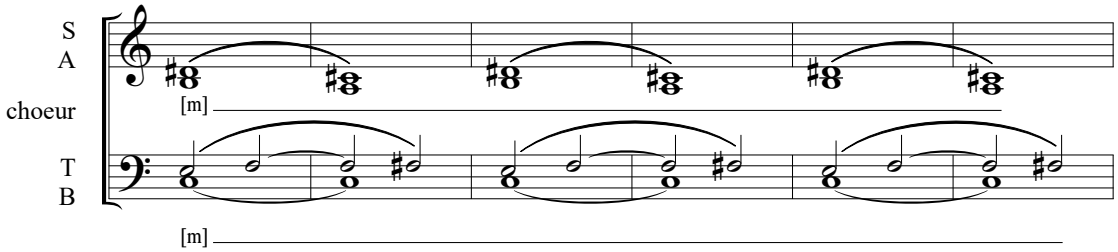
Les textes du recueil ont été réunis et réorganisés en livret — nous l'avons vu dans la première partie — afin de de créer une unité dans le discours ainsi qu'une universalité des messages. La récurrence de la série est un des divers procédés musicaux utilisés qui renforce cette unité et cette cohérence. Étant transposée et présentée dans diverses émissions vocales, avec ou sans texte, la série peut ne pas être reconnue et passer inaperçue (non perceptible à l'écoute). Elle n'en est pas moins un des éléments, certes non thématique, mais de polarisation et d'ossature du discours, dans lesquels la réception sensible de l'œuvre trouve certainement une accroche.

Ce sont donc les procédés musicaux et esthétiques qui sont les vecteurs du sens global du message, ce que Edward T. Cone nomme les « gestes » à propos du langage de la musique instrumentale, mais que nous pouvons rapporter à la musique vocale :

> Si la musique est vraiment un langage, écrit de son côté Cone, c'est un langage du geste : un langage des actions directes, des pauses, des démarrages et des arrêts, des montées et des

chutes, de la tension et de la détente, des accentuations… L'énoncé instrumental, privé de contenu verbal intrinsèque, va jusqu'à constituer ce qu'on pourrait appeler un medium de gestes purement symboliques[376].

Dans la pièce Ib des *Nocturnes de Clairvaux*, le chœur en bouches fermées répète une formule harmonico-rythmique en ostinato dont seules les hauteurs varient légèrement (voir exemple musical n° 31).



Exemple 31 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – n° I : chœur en bouches fermées

Plusieurs éléments musicaux se conjuguent ici pour créer un *temps* à la fois pulsé et mouvant. La scansion des blanches marque régulièrement le déroulement du temps en même temps que les valeurs longues alternées le rendent un peu flou. Conjointement, l'utilisation des chromatismes aux différents pupitres et la répétition de la formule donnent le sentiment d'un éternel recommencement. Le texte que chantent les solistes sur cette nappe évoque effectivement le « sommeil sans éveil », le « coucher sans lever », et un « temps sans temps » :

> Cette impression de dormir sans rêve ni réalité, ce sommeil sans éveil, ce coucher sans lever. Avec un temps si long qu'il n'en possède plus la fonction. Le sentiment d'une sortie du calendrier.

Cet exemple montre bien que les deux langages sont utilisés ici pour transmettre le poème. Le texte est proposé sur une monodie claire et compréhensible dans un style que nous pouvons apparenter au récitatif – avec donc une volonté d'intelligibilité. Les voix du chœur représentent

[376] Cone, Edward T., *The Composer's Voice*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1974, p. 164, dans Nattiez, Jean-Jacques, *Musiques : Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol.5, L'unité de la musique, *La Dimension musicale de la poésie*, Actes Sud/Cité de la musique, 2007, pp. 1077 à 1082

pour leur part le sens profond du message au-delà du texte qui est celui de l'appréhension du temps dans l'univers carcéral.

9.3.2.3 Autres langages : mise en espace et en scène, vidéo, bande-son

Ces « gestes » existent également dans d'autres formes d'expression utilisées dans l'opéra-choral, la spatialisation, la mise en scène, les effets additionnels tels que les bruitages, les décors, parfois la vidéo ou la bande-son.

La spatialisation du chœur revêt une importance de premier plan dans l'opéra-choral. En effet, pour *faire opéra*, il est nécessaire de proposer une action dramatique – s'il elle n'est pas scénique. Nous avons vu le dispositif de départ des *Nocturnes de Clairvaux* dans la partie 2.2.4, qui enferme le public avant même le début de l'œuvre musicale. Ce dispositif est très sobre, mais il a une portée symbolique et de représentation très forte : une chaise haute « à la manière d'un mirador »[377] sur laquelle se place le chef de chœur, isolé, *à son poste de guet*. L'entrée des chanteurs et leur placement autour du public sont suivis d'un claquement du verrou que porte chacun des interprètes. La représentation *mimée* de la prison se prolonge donc par une représentation sonore, très brève mais très évocatrice. Plus tard, dans la pièce III « Hier ne compte pas », le compositeur suggère sur la partition la mise en mouvement du chœur autour du public.

Cette déambulation a un potentiel narratif, d'autant plus qu'elle est associée à l'*ostinato* de la pièce III caractérisé par le rythme de marche  (voir II.2.C.3).

9.3.3 Le langage de l'opéra-choral est-il structurant ?

Le langage de l'opéra-choral se caractérise donc par les principaux marqueurs du genre : voix chantée, parole, livret, scène. Nous sommes face à une œuvre qui repense les codes de l'opéra et de la musique chorale et crée un espace pluridisciplinaire auquel il semble difficile, à première vue, d'accoler un qualificatif précis. Dans l'opéra, la typologie des voix est traditionnellement assez claire et respectée. Les distinctions entre voix masculines et

[377] Page de garde de la partition manuscrite

féminines sont aussi celles des personnages, de même que les registres différencient toujours assez clairement les rôles, tels que : « gentils » *vs* « méchants » ou « jeunes » *vs* « vieux ».

Dans l'opéra-choral, les sujets sont plus généraux, il n'y a pas ou peu de rôles uniques, et les éventuels solistes parlent toujours au nom de tous, comme le chœur parle indifféremment au nom de l'auteur ou au nom de tous. Le chœur dans son ensemble, les pupitres, chaque chanteur peuvent remplir tous les rôles, remplir toutes les fonctions. Une telle conception peut sembler *anarchique*, déroutante et non structurante. Mais la structure ne se situerait-t-elle pas à un autre niveau ? C'est la question que pose Philippe Albèra :

> Jusqu'à quel point le sens d'une musique est-il lié à ses seuls aspects intrinsèques, et à partir de quel point les éléments extra-musicaux ont-ils une influence structurelle ? Comment définir ce qu'exprime une œuvre musicale : faut-il s'en tenir à son sujet, lorsqu'il y en a un, ou à sa forme seule[378] ?

Dans le cas de l'opéra-choral, le compositeur conduit l'auditeur sur un chemin, celui de la compréhension d'un message. Nous avons vu dans le chapitre 2.2 que l'œuvre se construit à toutes les étapes de sa composition. Le poème, son sens, le témoignage qu'il porte vont générer toutes les actions qui vont réellement s'enchaîner. Chaque étape apporte une pierre à l'édifice de l'objet musical, lequel se structure peu à peu dans cette organisation progressive. Chaque langage conduit vers le suivant :

[378] Albèra, Philippe, « La nouvelle musique italienne », *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, *opus* cit.

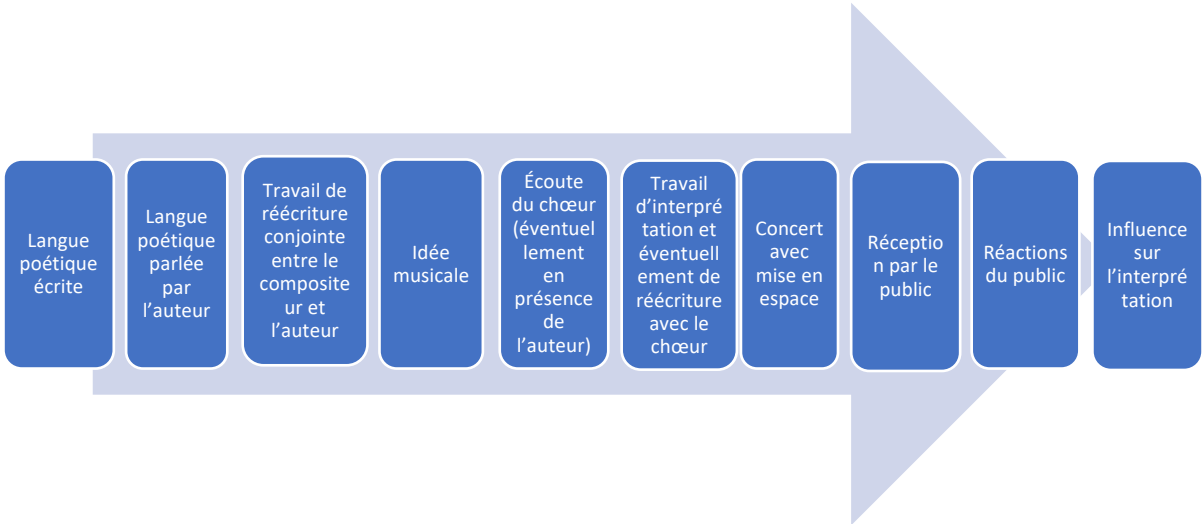


Figure 27 : Processus de l'auteur vers le spectateur dans l'opéra-choral

Bien sûr, l'auditeur ne perçoit pas toutes ces étapes. Mais il peut toutefois en déceler la cohérence lorsque tous les langages convergent vers le message humain et sociétal de l'œuvre. Ce sont à la fois cette cohérence et cette convergence qui structurent l'œuvre et le genre de l'opéra-choral : l'intention, l'énonciation et l'énoncé sont corrélés.

10 Potentiel symbolique du chœur

Les actions langagières dans l'opéra-choral existent également sous d'autres formes d'expression telles que la spatialisation, la mise en scène, les effets additionnels de bruitages, les décors, quelquefois la vidéo ou la bande-son.

La spatialisation et les mouvements du chœur revêtent une importance de premier plan. En effet, pour *faire opéra*, il est nécessaire de proposer une action dramatique – si elle n'est pas déjà scénique. Le langage du chœur est donc également un langage du corps relié à son espace et celui du mouvement. Dans le domaine apparenté du théâtre, Nicoletta Armentano évoque ce caractère « poly-sémiotique » de la composition *chorale* dont découle la « théâtralité » de l'œuvre de théâtre antique.

> J'affirme ainsi, avec Barthes, que ce temps premier – religieux et substantiel – étalait « une épaisseur de signes » (*Littérature*, 258), car le chœur se manifestait comme somme de langages.[379].

Nous retrouvons dans cette description du chœur antique les principales caractéristiques du chœur dans l'opéra-choral : aspect scénique, polysémie, caractère à la fois individuel et collectif et enfin l'assimilation à une communauté, qui est un des principaux postulats initiaux de Thierry Machuel. L'entité collective du chœur induit par effet miroir l'identification du public à celui-ci. Catherine Bertho-Lavenir, par exemple, rapproche la représentation chorale d'un office religieux :

> Le concert, je ne suis pas la première à le remarquer, a quelque chose de l'office religieux dans sa forme. Comme lui, il suit un rituel précis, mobilise un temps donné, ne souffre pas l'interruption, demande des connaissances ésotériques (ici, « quand applaudir ? » remplace « à quel moment s'agenouiller ? »). Il incite aussi le fidèle à la méditation ou au vagabondage mental[380].

[379] Armentano, Nicoletta, « Le Théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé », *Érudit*, Volume 17, numéro 2, 2020, *opus* cit.

[380] Bertho-Lavenir, Catherine, « La Chorale », *Médium* 2009/3, numéro 20-21, *opus* cit.

Quelle que soit la communauté qu'il représente ou symbolise aux yeux du public, le chœur en tant que « groupe » vocal revêt un portée sociétale importante. Henri Pompidor en souligne les « variables sociales (genre, âge, appartenance sociale), culturelles (langue, habitudes, valeurs) et historiques (répertoire étudié, évolution du groupe dans le temps) »[381], ainsi que sa faculté à participer aux changements sociétaux :

> Le chant collectif a toujours été associé à l'exercice du pouvoir, qu'il soit spirituel ou temporel. Une autre perspective d'analyse appréhende le chant choral comme vecteur de changement social, c'est-à-dire associé aux transformations qui affectent la structure et le fonctionnement de l'organisation sociale.
> […]
> Quelles que soient les sociétés envisagées, traditionnelles ou industrielles, la pratique chorale apparaît comme le reflet de la nature des liens sociaux et de leur évolution dans le temps et dans l'espace[382].

Le chœur dans l'opéra-choral matérialise donc physiquement un groupe, symbolise l'idée qui réunit les individus de ce collectif, et par le biais de l'œuvre poético-musicale, transmet un message. Le public est donc partie prenante de cette relation dans laquelle chacun apporte à l'autre. Paul Ricœur associe le symbole à l'interprétation, soulignant ainsi la relation entre l'émetteur et le récepteur de l'acte ou de l'œuvre artistique :

> Il n'y a pas de symbole sans interprétation ; là où un homme rêve, prophétise ou poétise, un autre se lève pour l'interpréter ; l'interprétation appartient organiquement à la pensée symbolique et à son double sens »[383].

Il n'est pas question d'imiter, mais de configurer, de suggérer, de symboliser, et de laisser libre cours à l'imagination et à la créativité en quelque sorte du spectateur.

[381] Pompidor, Henri, « Pour une sociologie du chant choral : contribution à l'analyse sociale et culturelle des pratiques chorales », *L'Éducation Musicale*, *opus* cit.
[382] *Ibid*.
[383] Ricœur, Paul, *De l'Interprétation*, Paris, Seuil, 1965, p. 26, dans Aubigny, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, Éditions Champion, Paris, 1998, p. 372

10.1 Le chœur, une activité humaine et anthropologique qui fait musique

Nous avons évoqué précédemment l'exemple de la partition de Thierry Machuel *Le Compagnon des étoiles* composé à la demande du chœur toulousain « Quinte & Sens ». Dans le cas d'une commande, le chœur, déjà constitué et fort d'une histoire musicale commune de plusieurs années, façonne préalablement lui-même l'œuvre musicale à sa mesure et à ses désirs. Nous l'avons dit, ce travail de co-création nourrit chacune des parties prenantes par des allers-retours réitérés. L'œuvre modèle le chœur autant que celui-ci forge l'œuvre.

La question de la communauté du chœur et les motivations des chanteurs à intégrer un groupe vocal ainsi que les liens qu'ils vont peu à peu tisser entre eux ont été abordés dans la première partie. Catherine Bertho-Lavenir insiste pour sa part sur la « détermination sociale de chacun des individus » :

> Il ne s'agit pas là de la fusion égalitaire en un corps unique, comme peut le laisser penser, ou sentir, l'effusion du concert et l'idéologie de la chorale, mais d'une recomposition sous la contrainte où la hiérarchie des compétences recoupe la stratification sociale des pratiques musicales. La partition, objet médiologique, est au cœur de ce travail de décomposition-recomposition[384].

La sociologue évoque ici cet incessant modelage du chœur par les individus mêmes qui le constituent. Il est vrai que chaque chanteur apporte, entre autres spécificités, son timbre de voix, ses compétences musicales, sa personnalité, sa propension plus ou moins naturelle à faire corps et chœur avec les autres. Toutes ces caractéristiques multipliées par autant de chanteurs créent le groupe, UN groupe. En effet, l'ensemble vocal n'est pas seulement la somme de ses participants, mais bien un groupe unique, dans lequel, comme le démontre le sociologue Henri Quéré, les éléments sont « interdépendants et s'élaborent les uns les autres dans le cadre d'une totalité changeante »[385] :

[384] Bertho-Lavenir, Catherine, « La Chorale », *Médium* 2009/3, numéro 20-21, *opus* cit.
[385] Quéré, Henri, « L'écologie sémiotique de Charles Goodwin », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, #16 | 2016, *opus* cit.

> Ce sont les champs sémiotiques, qui sont des systèmes de signes organisés dans un medium propre : l'échange verbal, le corps publiquement visible, la structure fournie par l'environnement matériel (ou par des artefacts cognitifs, tel le nuancier de Munsell utilisé par les archéologues), des systèmes d'activité façonnés historiquement (jouer à la marelle, préparer ou accueillir un vol d'avion, procéder à une recherche archéologique, etc.). Bref, les configurations contextuelles sont les ensembles diversifiés de signes auxquels les participants accordent leur attention pour faire ce qu'ils ont à faire dans la situation[386].

Dans l'opéra-choral, nous avons entrevu que tous les protagonistes, de l'auteur jusqu'au public, participent à l'élaboration de l'œuvre mais interagissent également entre eux, à divers niveaux de la composition. Divers facteurs favorisent ces relations, qu'ils soient littéraires, musicaux, liés aux mouvements ou aux regards, émotionnels ou sensoriels. Nous pouvons encore appliquer à la création de l'opéra-choral, la démonstration de Henri Quéré, citant le linguiste Charles Goodwin :

> Dans ces configurations Goodwin attribue un statut spécial au corps : il est « un champ dynamique, se déployant temporellement, qui manifeste une posture réflexive à l'égard des autres participants, de la conversation en cours et de l'action qui se déroule » (p. 1519). Il est aussi un champ sémiotique hétérogène, au sens où les gestes, les mouvements, les postures, les mimiques, les orientations, le rythme, etc., sont des signes ayant chacun leur spécificité. Il en va de même pour le contexte. Goodwin le conçoit comme « un processus dynamique, se déployant dans le temps », un processus « accompli à travers le réarrangement continu de structures dans la conversation, les corps des participants, les artefacts pertinents, les espaces, et les traits de l'environnement matériel qui retiennent l'attention des participants » (*ibid.*)[387].

Outre les différents langages, verbal, musical, corporel et spatial qui, tous, participent à la composition, les interactions qui s'établissent avec le lieu du concert, entre les chanteurs puis entre ces derniers et le public viennent à leur tour enrichir l'œuvre musicale.

Comme évoqué dans le chapitre 2.2.4, le dispositif des *Nocturnes de Clairvaux* qui enferme le public avant même le début de l'œuvre musicale est très sobre, mais a une portée symbolique et de représentation très suggestive. La représentation *mimée* de la prison se prolonge par une représentation sonore (claquements des verrous), très brève mais très évocatrice.

---

386 *Ibid*.

387 *Ibid*.

Plus tard, dans la pièce III (page 12), le compositeur donne une indication de mouvement du chœur sur la partition :

> Le chœur passe imperceptiblement de la spatialisation en carré, au cercle, toujours autour du public, et tourne lentement, dans une marche évoquant les aiguilles d'une horloge, et/ou la « promenade » des détenus.

Figure 28 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – Indications de spatialisation et de déplacement

L'*enfermement* du public et la déambulation qui suit confèrent à l'œuvre un potentiel symbolique et narratif, d'autant plus que la marche est associée à l'*ostinato* de la pièce III caractérisé par le rythme pointé (voir 8.3.3), symbole musical de la marche. Le chœur imite la promenade des prisonniers et ce faisant il symbolise un lieu, une situation, un temps, un état d'esprit. Le chef de chœur imite un gardien de prison sur son mirador et symbolise ainsi l'autorité, le rapport de force. Le public se trouve « enfermé » et en quelque sorte, représente physiquement la population carcérale ; il symbolise l'enfermement, la cohabitation, un certain mal-être.

Ce sont les divers langages de l'ensemble vocal, poétique, musical, corporel, qui forment le socle du potentiel symbolique du chœur. Nicoletta Armentano, qui cite Roland Barthes, porte son attention à tout ce qui se passe et se dénoue parfois, au-delà des mots et de la musique :

> Bien loin d'être la simple résonance lyrique d'actes qui semblent se jouer en dehors de lui […] le chœur est la parole maîtresse qui explique, qui dénoue l'ambiguïté des apparences, et fait entrer la gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible […]. Il est le Commentaire par excellence, c'est son verbe qui fait de l'évènement autre chose qu'un geste brut, et par le pouvoir de liaison propre à l'homme, tissant la chaîne des mobiles et des causes, constitue la tragédie comme une Nécessité comprise » (Barthes, *Écrits*, p. 35)[388].

Ce texte, bien que relatif au théâtre et étant donc centré sur l'aspect verbal, souligne la portée symbolique du chœur qui s'adresse à l'intelligence d'un public. Dans le cas de l'opéra-choral, les spectateurs interprètent les différents signes du chœur, qu'ils soient verbaux, musicaux ou

[388] Barthes, Roland, *Écrits*, p. 35, dans Armentano, Nicoletta, « Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé », *Voix plurielles*, Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC), volume 17, numéro 2, 2020, https://id.erudit.org/iderudit/1074766ar, consulté le 14 juillet 2023

physiques, et peuvent aller jusqu'à s'impliquer émotionnellement et intellectuellement eux-mêmes.

10.2 Le chœur, miroir du public

Dans ses *Écrits* sur le chant choral, Thierry Machuel associe le chœur à une communauté humaine qui privilégie les notions de solidarité et d'intérêt collectif :

> Le chant choral peut devenir, dans la confrontation au public, un miroir de notre société, un prisme, où saisir l'âpreté des couleurs, nos ombres, nos lumières[389].

Tel que Thierry Machuel l'envisage, le chœur, nous l'avons dit, n'est plus un bloc monolithique et frontal disposé face au public, mais un espace dans lequel les configurations changent et évoluent. Nous voyons des liens se nouer, des ensembles répondre à d'autres ensembles, des confrontations, des communions, des dialogues, autant de relations que celles qui existent dans la société. Le chœur « offre la possibilité provisoire d'un rétablissement symbolique du lien social » et ce facteur impacte le public[390]. Toujours dans le domaine du théâtre, Laurent Demanze fait référence à l'ouvrage *Athènes 403. Une histoire chorale,* de Vincent Azoulay et Paulin Ismard, dans lequel les deux auteurs considèrent que « le chœur constitue même […] une esthétique démocratique » :

> [Ils] rappellent l'importance cardinale de la figure du chœur pour penser et modéliser la société : les fêtes, les sacrifices ou l'armée sont des outils d'intégration du corps social et des éléments de la fabrique collective, mais le chœur est sans doute plus que nul autre l'outil heuristique et formel pour figurer et penser le corps social[391].

---

[389] Machuel, Thierry, « Textes sur le chant choral », *Écrits sur le chant choral*, *opus* cit.

[390] Mégevand, Martin, « L'Éternel retour du chœur », *Littérature*, n° 131, septembre 2003, p. 116, dans Armentano, Nicoletta, « Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé », *Voix plurielles*, Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC), volume 17, numéro 2, 2020, https://id.erudit.org/iderudit/1074766ar, consulté le 14 juillet 2023

[391] Azoulay, Vincent, Ismard, Paulin, *Athènes 403. Une histoire chorale,* Paris, Flammarion, 2020, p. 18, dans Demanze, Laurent, « Fonctions et usages du motif choral dans les livres de voix contemporains. Un détour antique », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8106.php, consulté le 30 octobre 2022

Nous avons longuement étudié la pièce III des *Nocturnes de Clairvaux* (voir chapitres 4.3, 7.2.1, 9.3) dans laquelle l'écriture musicale superpose quatre idées musicales que le compositeur attribue aux quatre idées-forces du poème. Le postulat, rappelons-le, est que la construction musicale symbolise et représente les pensées qui se bousculent et cohabitent dans l'esprit de l'auteur-détenu. Nous pouvons toutefois analyser également cette structure en strates comme une représentation de différents points de vue extérieurs face à un événement tragique. En effet, la phrase des ténors et alti construite sur l'ostinato « Hier ne compte pas, hier ne compte plus » (voir exemples musicaux chapitres 4.3, 7.2.1, 9.3) représente le point de vue du prisonnier qui la répète inlassablement, essayant ainsi de se convaincre et de laisser derrière lui le passé. La phrase des basses « La vie se conjugue au passé au présent, au futur » peut être comprise comme un premier regard extérieur neutre, factuel et pragmatique sur la situation, peut-être le regard des juges ou des travailleurs sociaux. La phrase des soprani « Le soir à ma fenêtre, je lève la tête et j'aperçois dans le ciel une étoile te ressemblant… » symbolise l'amour ou l'amitié inconditionnels, qui pardonnent tout et ouvrent la porte sur l'avenir. Enfin, la phrase de la soprano solo « La vie, maintenant que la page est tournée » est celle de la rédemption que la société accorde. Si nous transposons cette analyse nous pouvons y déceler un échantillon représentatif de certains positionnements humains et institutionnels face à la question judiciaire. Seul un instrument tel que le chœur, par ses timbres et ses tessitures, et en concordance avec le texte et la composition musicale, permet de représenter une telle diversité dans le même temps. C'est bien parce que nous sommes dans un temps musical commun que la pluralité des points de vue est remarquable.

Pour témoigner du monde, Thierry Machuel choisit le chœur, cette communauté humaine, cet « outil heuristique » qui permet de représenter la société ou une société. Révélateur de ce qui est dit ou non-dit sur la scène, le chœur devient selon Élisabeth Castadot « "chambre d'échos" pour la mémoire de ce qui n'a pu être entendu ou pour la révélation de tout ce qui reste sous-jacent dans le flux incessant de mots et de sons qui parcourt la société occidentale contemporaine »[392]. L'auteure met plus particulièrement l'accent sur l'écriture contrapuntique qui de son point de vue est la plus propice à la représentation symbolique :

[392] Castadot, Élisabeth, « Plurivocité, polyphonie et choralité des dramaturgies contemporaines », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, *opus* cit.

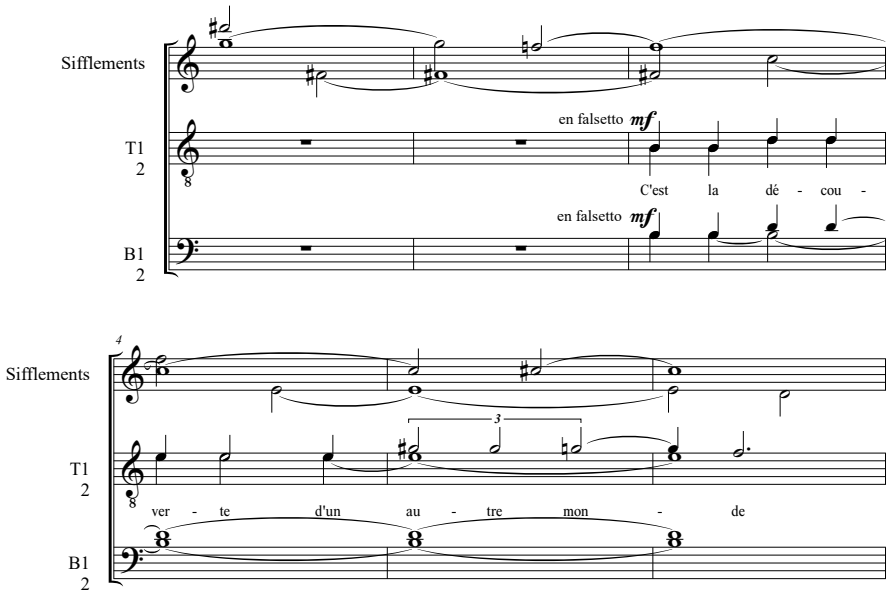
> […] Le travail de composition contrapuntique est présenté comme l'un des emprunts majeurs de la dramaturgie à la création musicale : une ou plusieurs voix de traverse parcourent le texte pour créer une résonnance contrastée par rapport aux principaux discours. Ces décalages constants paralysent le mouvement souple et continu de la fable comme bel animal aristotélicien, et introduisent des ouvertures temporelles à destination du public pour lui indiquer ce qui vibre implicitement sous la représentation[393].

Dans l'exemple précédent, le contrepoint fait sortir le texte de sa linéarité, ouvrant ainsi une fenêtre sur d'autres représentations que celle de l'auteur. Ces « ouvertures » à destination des publics conduisent à ce que l'auteure nomme un « nouveau partage du sensible »[394], et qu'elle compare à « l'espace stéréophonique du café, décrit par Roland Barthes tel un tressage de voix de toute sorte, non-hiérarchisé, qui restitue une cacophonie relative dans laquelle s'absorbent les personnages »[395].

Dans la pièce II « La Nuit » des *Nocturnes de Clairvaux* (pages 6 à 9 de la partition ; analysée dans les chapitres 8.2 et 9.2.1), le traitement musical attribue diverses fonctions aux pupitres du chœur. Ainsi, les voix de femmes entament un dialogue entre voix chantées sur « La nuit » et voix parlées sur « C'est quoi ? » et « Avant c'était plein de choses ». Les ténors et basses, par leur série sifflée, installent un autre décor, proposent une version de la nuit plus mystérieuse, davantage propice à l'imaginaire, voire inquiétante. Enfin, les mêmes pupitres d'hommes (page 7 de la partition) entament une phrase en voix de *falsetto* qui apporte encore un nouvel univers (voir exemple musical n° 32). La fin de la partie II b (page 9 de la partition) propose une nouvelle atmosphère, une autre image de la nuit, plus joyeuse et légère (rythme ternaire et tempo plus rapide)[396].
Cette pièce est traitée comme un *débat* lors duquel chacun exprime son point de vue, son vécu. Nous sommes en quelque sorte dans « l'espace stéréophonique du café » évoqué par Roland Barthes, c'est-à-dire dans un lieu et un moment de société partagés.

[393] *Ibid*.
[394] *Ibid*.
[395] *Ibid*.
[396] Extrait audio n° 1 Noctu*rnes de Clairvaux*, « La nuit » : minutage de 5'05'' à 6'43''

Ce nouvel espace de partage concerne les interprètes et le public qui circulent, *dialoguent* ou participent, dans une relation de moins en moins unidirectionnelle du chœur vers le public, et davantage empreinte de réciprocité.



Exemple 32 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – Falsetto p. 7

L'exemple rapporté par une interprète de la création des *Nocturnes de Clairvaux* témoigne à la fois de cet effet du chœur comme miroir du public et de l'effet inverse en retour :

> Ce n'est cependant qu'une fois le « la » à l'unisson posé (mesure 1) que je commençai à comprendre réellement la pièce... […] L'intensité des regards entre le public et le chœur, révélait une sorte de malaise et de tristesse. L'oppression qu'entrainait la disposition du chœur se ressentait dans l'attitude du public : certains se repliaient sur eux, des larmes remplissaient les yeux des autres... […] Le thème aux *sopranos* (page 13) semblait sortir tout droit des bouches des hommes enfermés dans les bâtiments voisins. Le bruit des verrous et de la tôle ajoutait à cette atmosphère une violence sonore agressive. De nombreux chanteurs ont fini leur prestation avec des larmes menaçantes ! Ce fut pour tous un moment d'émotion, de

> remise en question. Et très probablement pour moi, l'une de mes expériences musicales les plus déroutantes[397].

Nous mesurons bien ici l'effet de malaise provoqué par la mise en scène, la mise en espace, l'installation du décor virtuel et la partition, plusieurs fois évoqués ici précédemment et qui plongent le public dans un état de prostration et d'oppression tels que ce dernier s'identifie ou est identifié aux détenus. En réponse, les réactions physiques et émotionnelles des spectateurs se répercutent sur cette chanteuse — et nous pouvons imaginer sur ses partenaires — et certainement sur son interprétation ainsi que sur sa compréhension de l'œuvre, comme elle le souligne.

> Quelle que soit la solution adoptée, le son reste dans la musique vocale indissolublement lié au sens, c'est-à-dire à la signification (par l'interaction de ses messages émotionnels) et à la sensation (par la sensualité d'un son déjà pluralité ou polyphonie en son essence)[398].

Bien que le chœur soit « une collectivité temporaire […] construite provisoirement pour la durée d'une expérience esthétique »[399], il n'en est pas moins une communauté humaine, sensible, à l'écoute, porteuse et délivrant des émotions. Laurent Demanze souligne le caractère émotionnel de la communauté du chœur :

> Enfin, ces communautés provisoires sont des communautés émotionnelles, rassemblées par la force d'un affect, par la puissance d'une effraction physique autour d'un événement historique, d'une déflagration politique ou d'une expérience du travail. De telles communautés, il faut donc aussi les analyser à partir de leurs vibrations affectives et de leurs résonances émotives : l'écrivain à l'écoute collecte et consigne moins des témoignages pour donner à savoir ou documenter les replis secrets de la société, que pour ausculter les secousses émotives qui parcourent le corps social[400].

L'écrivain met en avant l'impact des propres émotions des interprètes sur l'œuvre et sur les récepteurs de celle-ci.

---

[397] Hamelinaye (De La), France, *Thierry Machuel, Nocturnes de Clairvaux*, Répertoire de la musique chorale, mémoire de Licence de Musicologie 3e année, 2013

[398] Aubigny, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, *opus* cit., p. 367

[399] Demanze, Laurent, « Fonctions et usages du motif choral dans les livres de voix contemporains. Un détour antique », dans Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.

[400] *Ibid*.

> L'un des objectifs de ce principe de liberté est aussi de respecter le pouvoir de créativité du spectateur. […]
>
> De la même manière que le principe de liberté est une condition nécessaire à la possibilité d'un spectateur-créateur, le dynamisme et la pluralité des modes de réception participent de la construction du « spectateur émancipé », pour reprendre l'expression de Jacques Rancière : « C'est ce que signifie le mot d'émancipation : le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif ». Le spectateur émancipé serait alors celui qui, au même titre que les auteurs, contribue à l'œuvre en ce qu'il participe à la création du sens qu'elle véhicule[401].

Ouvrir la voie au symbole, revient à donner la parole à toutes les interprétations, et de ce fait, à donner voix à chacun et à tous. Nous poursuivons notre analogie avec le théâtre contemporain qui voit dans la choralité un espace démocratique qui donne la parole aux sans-voix, aux oubliés, et non plus seulement aux personnages centraux :

> Dans la continuité du chœur tragique, il s'agit de donner à entendre des voix inaudibles, dans une opération de déplacement de l'attention, de décentrement ou d'ouverture à des échos discrets ou ténus du corps social. La référence au chœur tragique mérite ainsi d'être lue comme un geste d'ouverture ou de décloisonnement d'une parole collective : c'est une autre démocratie qui se fait entendre là, femmes, vieillards, esclaves, pour tenir tête aux héros tragiques. Le chœur est aussi cette voix populaire, cette présence mineure, confuse et indistincte qui n'accède pas à la parole individualisée. Le chant du chœur est en somme souvent une contre-parole ou un contre-chant, qui vient faire contre-point aux figures mémorables ou visibles de la tragédie[402].

L'opéra-choral, par le biais du chœur, donne donc la parole à de nouveaux témoins, ouvre l'espace d'identification du public aux personnages, quelquefois les plus minoritaires ou les sans-voix.

---

[401] Saroh, Karine, *Le théâtre musical au XXe siècle, une expérience politique*, *opus* cit., p. 298-299

[402] Demanze, Laurent, « Fonctions et usages du motif choral dans les livres de voix contemporains. Un détour antique », dans Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.

10.3 Le chœur pour témoigner du monde

L'opéra-choral va donc, par ses sujets littéraires et poétiques, permettre de témoigner plus largement du monde en abordant diverses questions de société.

> Le chœur est riche d'une mémoire millénaire qui d'ailleurs, le cas de Boulez le montre bien, peut être encombrante pour un créateur. Il est une des formes privilégiées d'expression collective où se transporte, de siècles en siècles, la mémoire des hantises, des souffrances collectives et des espoirs politiques des hommes[403].

La théâtralité et la dramatisation du discours musical sont donc présentes et « le réel entre sur scène comme procédure constitutive d'une illusion critique »[404] nous dit la musicologue Paula Gomes Ribeiro :

> On l'observe nommément dans l'inclusion de fragments du présent, tels que des extraits de films documentaires, ou d'allusions directes à des circonstances sociopolitiques actuelles, dans des opéras récents […][405].

Des compositeurs avaient déjà, dans la deuxième moitié du XXe siècle, posé les jalons de ces nouvelles expressions, souvent populaires — nous avons cité Luigi Nono (voir 4.1.5). Les *Folk Songs* (1964) de Luciano Berio sont composés sur des chansons traditionnelles de différentes origines. Plus tard *Coro* (1974-76) combine des techniques de chant et de composition populaires. Martin Mégevand remarque à ce propos, les « références culturelles et linguistiques du monde entier » de cette œuvre :

> Cette œuvre traduit trois hantises politiques que traverse l'histoire européenne de l'époque, et que reflète l'histoire même de cette communauté de musiciens : celles de la division (qu'illustre la querelle de Nono et Stockhausen), celle de la dispersion (que signale

[403] Mégevand, Martin, *Le Chœur dans la nouvelle musique ou la communauté désaccordée,* « Littérature », Armand Colin, 2020/1 n° 197, *opus* cit.

[404] Gomes Ribeiro, Paula, « Problématique de la construction d'identité du personnage en face d'une réalité sociale dans l'opéra contemporain », dans Ferrari, Giordano, « Paroles sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe 3*, *opus* cit.

[405] *Ibid*.

> l'éloignement de Boulez), et celle de la déliaison (dont Berio déclare qu'elle est son problème intime)[406].

Nous parlons bien ici de références et non d'une réelle immersion dans de nouveaux univers linguistiques, poétiques, historiques ou sociétaux. Les intentions premières de l'opéra-choral sont bien de témoigner du monde par l'écriture chorale et la poésie contemporaine. Alexandre Gefen et Frédérique Leichter- Flack voient dans cette prise de parole

> un modèle de dispositif qui non seulement produit des effets politiques puissants, mais prend encore en charge le questionnement sur ses propres enjeux d'éthique et sur son exemplarité. Qu'est-ce qu'être un écrivain porte-voix honnête ? Comment fait-on entendre avec justesse au grand public ce que les personnes rencontrées vous confient dans l'intimité d'une conversation ? Que peut-on faire *avec* ou *de* la parole des autres[407] ?

Si nous comprenons bien le lien qui peut exister entre un texte ou un poème et le témoignage, la faculté du chœur à délivrer un message est moins flagrante – si nous mettons de côté le fait que les chanteurs soient dotés de la parole et donc aptes à communiquer. Ce sont encore toutes les potentialités du chœur qui vont faire de celui-ci un témoin privilégié, que celles-ci soient individualisées ou à l'inverse conjuguées. La dramaturge Sandrine Le Pors attire notre attention sur ce que le chœur suggère de « vivre ensemble » :

> Mais les expérimentations vocales ont aussi selon Sandrine Le Pors une portée politique, car elles invitent à réfléchir sur les rapports à l'altérité, sur les discours dominants, sur la parole oubliée, étouffée, ainsi que sur les conditions du vivre-ensemble. Cette primauté accordée à l'énonciation, à la musicalité et au rythme dans la composition dramatique redonne une place à l'expression d'une émotion par le geste et le son, au-delà de toute mimésis[408].

Nous avons observé à travers les différentes analyses présentées, toutes les relations qui se nouent et se dénouent entre les chanteurs du chœur, ainsi que l'identification du public qui peut en résulter. En regardant et en écoutant le chœur, le public peut se voir lui-même, tout

---

[406] Mégevand, Martin, *Le Chœur dans la nouvelle musique ou la communauté désaccordée,* « Littérature », Armand Colin, 2020/1 n° 197, *opus* cit.

[407] Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.

[408] Le Pors, Sandrine, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaures de rennes, coll. « le spectaculaire », 2011, p. 6, dans Castadot, Élisabeth, « Plurivocité, polyphonie et choralité des dramaturgies contemporaines », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, *opus* cit.

comme il peut également voir l'Autre qui lui est inconnu, étranger ou différent. Tous les éléments de l'opéra-choral, texte, musique, densités, hauteurs, mouvements, espaces, convergent vers cette action de témoignage et participent à la compréhension du message.

> Cette faculté unique, très pure, fragile aussi, nous fait pénétrer dans ces zones inconnues où tout se ramifie secrètement. Vertige conscient d'un monde qui vacille – force de l'imaginaire, délivré, déployé, métamorphosé – ici se situe le centre d'un pouvoir qui fascinera toujours l'homme, parce qu'il entre en communication avec des sphères qui ne sont pas visibles. Passage gradué ou passage brutal, trajectoire continue avec évolution, puis encore une fois passage[409].

Ainsi, la dixième pièce des *Paroles contre l'oubli*, déjà abordée dans le chapitre 8.3.3 nous plonge dans l'univers du militantisme basque, synonyme de lutte, de convictions, de mort également. Nous avons vu dans la première analyse, comment le compositeur distribue le texte et des actions musicales diverses pour créer une polyphonie à la fois musicale et de représentations (voir exemple musical n° 14).

Les quatre premières mesures d'introduction sont chargées de symboles. Les pupitres d'alti et de ténors, dans la première partie, ont une fonction symbolique importante. Ils nous font pénétrer dans une hésitation permanente, entre stabilité et instabilité. Ainsi les tessitures vont monter puis redescendre, dans un cheminement à 5/4 alternant une blanche et une blanche pointée, sans paroles, sur le son [o]. Les nuances suivent chaque mesure en *crescendo* et *decrescendo*. Les blanches, en début de mesure, sont traitées avec des intervalles consonants du mode, unisson, quinte, tierce, quarte, alors que les blanches pointées qui viennent donc *perturber* la rythmique entamée, sont traitées en dissonances de secondes qui se superposent créant ainsi des *clusters*. Par tous ces éléments conjugués, la partition symbolise tout d'abord la « respiration » humaine et les divers états d'âme suggérés : inspiration allant vers la tension, puis expiration revenant à la détente. Cette alternance sans repos installe l'auditeur dans une sorte de malaise et le fait peu à peu pénétrer dans l'univers de l'auteur, entre force et souffrance, entre lumière et ombre. De la même façon, le spectateur entre peu à peu dans l'univers carcéral. Le compositeur propose « une manière d'envisager la réalité en tirant d'elle

[409] Bancquart, Alain, « La Musique – Pourquoi ? », dans Aubigny, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, *opus* cit.

des valeurs normatives liées à l'esthétique »[410]. Ces éléments, essentiellement musicaux – il n'y a pas de texte à ce moment de la partition – nous plongent dans la réalité du vécu de l'auteur.

Nous entendons ici différents symboles liés au texte, alors que les paroles n'ont pas encore été prononcées : une marche de manifestants, la marche des détenus, la colère, la révolte, l'insurrection, sont représentées par les frappés de pieds. Une rumeur qui monte et des cris étouffés puis que l'on ne retient plus s'approchent peu à peu : les soprani chantent *crescendo*[411] un La en croches répétées et avec un effet de sanglot dû à l'appoggiature qui précède chaque note.

Le texte qui arrive mesure 5, est en basque, et il est probable que peu d'auditeurs ne le comprennent. Toutefois, les élans anacrousiques et la rythmique générale sont tels que l'idée générale de force et d'énergie, amplifiée par la densité qui augmente en même temps que la tessiture et la nuance, est clairement ressentie.

Le chœur avec toutes ses particularités et l'ensemble des actions proposées par la partition participent à créer un environnement, une situation, une thématique, des personnes, et à symboliser l'idée-force du texte.

Chacun des éléments pris isolément peut paraître simple musicalement et flagrant en ce qui concerne certains figuralismes. Toutefois, il nous faut revenir à l'appréhension et à la perception globales de la partition. Chacun des pupitres porte une symbolique que l'ensemble du chœur sublime.

Ces exemples démontrent le potentiel symbolique de l'instrument chœur. Parce qu'il est un objet multiple, variable, modulable et doté de plusieurs langages, le chœur peut prendre en charge toutes les dimensions d'un texte et créer ainsi des espaces de représentations propices à l'interprétation, à l'imagination et aux symboles.

Parce qu'il est pluriel et diversifié – rappelons les variables sociales décrites par Henri Pompidor – le chœur est à même de représenter une communauté, une société ou un groupe auxquels le public peut à son tour s'identifier.

[410] Machuel, Thierry, « La Vocation du chœur, Écrire le chœur », *Écrits sur le chant choral*, *opus* cit.

[411] De *moïto* à [a] ouvert, comme un cri venant de très loin (indication sur la partition)

11 Rôle du chœur dans l'intention première d'engagement

Si nous revenons à l'intention de départ, le chœur se trouve donc au centre de l'acte d'engagement, comme matériau et comme vecteur. Nous avons pu observer comment l'opéra-choral propose de nouveaux schémas de structure, de fonctions, d'espace. Les « préoccupations humanistes » et une certaine « éthique artistique » permettent « une analyse qui ne reprenne pas systématiquement les grilles de lecture essentiellement formalistes et 'langagières' habituellement utilisées pour le second vingtième siècle »[412] nous dit Anne-Sylvie Barthel-Calvet. Celle-ci souligne la « démarche d'engagement » dont les compositeurs font preuve dans leur désir d'inscrire leurs œuvres dans la réalité contemporaine :

> Abandonnant fréquemment le terrain des conflits psychologiques individuels, les compositeurs abordent plutôt des problématiques générales où se manifestent des préoccupations humanistes, voire sociales et politiques, exprimées le plus souvent sous forme de dénonciation. En ce sens, ils placent leur activité créatrice dans une démarche *d'engagement* vis-à-vis du temps et de la société dans lesquels ils vivent et manifestent ainsi une volonté d'une réelle inscription historique, indépendamment de la seule évolution d'enjeux purement esthétiques ou poïétiques[413].

S'engager à travers l'écriture pour chœur induit de modifier les *logiciels* habituels dévolus à cet instrument, en termes de supports littéraires, de langage musical, de fonctions données à chacun et à l'ensemble. Sans renier les héritages reçus, le musicien doit composer avec son temps, avec son époque, avec et pour ses contemporains.

---

[412] Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, « L'Engagement politique dans l'art lyrique de la seconde moitié du vingtième siècle. Jalons pour une typologie », *Histoire, économie et société volume 22 n°2, L'Opéra à la croisée de l'histoire et de la musicologie*, Armand Colin, avril-juin 2023, p. 275-283, https://www.jstor.org/stable/24467649, consulté le 23 septembre 2023

[413] *Ibid*.

Dans le cas particulier de Thierry Machuel, l'intention de départ nous dit tout de l'artiste et de l'homme qui s'implique dans le monde en devenant également témoin. Écrire pour le chœur ne répond plus seulement à une inclinaison personnelle, mais aussi à *représenter* la société, et à provoquer une identification du public à cette communauté. La démarche d'approche des textes démontre une grande qualité d'écoute, à la fois phonétique et sensorielle, ainsi qu'intellectuelle et émotionnelle. C'est le cas pour tous les poèmes, quelle qu'en soit leur langue. Plus spécifiquement, les ateliers de composition initiés à Clairvaux représentent une démarche éthique particulière, qui a suscité un engagement à diverses étapes de la création : ateliers d'écriture, soin accordé à la compréhension des témoignages avant l'écriture musicale, langage musical adapté au message et aux auteurs, souci d'impliquer les interprètes et le public.

11.1 Une volonté de composer avec son temps et non pour un genre prédéfini

Nous avons abordé la vague de renouveau qui s'est répandue en Europe après la deuxième guerre mondiale. Dans le domaine artistique, ce renouveau, tout d'abord esthétique, a rapidement été en prise avec la réflexion philosophique, humaniste et sociétale.

> Dès la fin des années 1960 cependant, avec l'avènement de la pensée postmoderne, le « contenu », et notamment le contenu qui témoigne d'une prise de position de l'artiste face à la société de son temps, investit de nouveau l'œuvre d'art[414].

Cet essor s'est traduit par un engagement des écrivains et des artistes dans des démarches diverses, voire parfois opposées (voir chapitre 4). Bien sûr, Luigi Nono fait figure de proue de ce mouvement qui repense la place de l'homme et celle de l'artiste dans la société qui l'entoure. Il nous en donne une définition très poétique et pleine de vérité, dans laquelle il décrit l'homme comme étant en lien permanent à la fois avec ses héritages et avec son propre temps pour ainsi aller de l'avant :

> […] L'homme-poète évolue à travers les espaces, les sons et les couleurs.

[414] Géré, Vanina, *L'Art politique et ses écueils*, *opus* cit.

> Celui-ci donne forme au présent tourné vers l'avenir.
> Il crée la tradition, mais ne végète pas de manière académique.
> Ses moyens sont ceux de son temps, ceux qui lui sont parvenus à travers l'élaboration historique, ceux qu'il a saisis de manière critique et qu'il a renouvelés selon de nouvelles exigences, et non pas ceux qu'il a empruntés à certaines périodes du passé pris à rebours dans l'histoire.
> Il crée en tant qu'il vit son époque dans un élan progressif.
> L'homme-social et l'homme-poète sont deux manifestations d'une même réalité : chez l'un comme chez l'autre, la prise de conscience du monde extérieur dans lequel ils vivent, et auquel ils donnent forme en le transformant, est vécue comme une première impulsion[415].

Pour une part des artistes, le renouveau et l'engagement se sont concrétisés par des œuvres prenant en compte leur environnement, qu'il soit historique, sociétal, artistique ou humain. Bien que prôné comme *tabula rasa*, ce renouveau a pris en compte une part de l'héritage culturel tout en souhaitant rester ancré dans le monde contemporain. L'expression de Gilles Deleuze que cite Jean-Marc Chouvel est très révélatrice de cette dualité entre passé et présent :

> Le premier travail d'un artiste est pourtant d'abord, […] de vider la page blanche de tout ce qui l'encombre. S'il faut parler d'Éthique de la création, elle commence par ce point, sans paresse et sans négligence. […] L'art a toujours été dans un rapport ambigu à la mémoire[416].

Dans le domaine de la musique de scène, cette volonté de composer avec son temps se traduit par plusieurs facteurs que sont des esthétiques davantage diversifiées, l'utilisation de plus en plus prégnante des nouvelles technologies (vidéo, audio, effets, etc.), mais aussi et surtout des thématiques sociétales et humanistes. Tout ceci, nous dit Anne-Sylvie Barthel-Calvet, n'est pas sans « conséquences sur la facture de l'œuvre, tant sur le plan dramaturgique que sur celui de

[415] Nono, Luigi, « Precisazioni », tapuscrit (FPS, Fonds Berio), *Das neue Werk*, Hambourg, Programme pour le concert du 13 janvier 1958, p.11, dans Nono, Luigi, *Écrits*, Feneyrou, Laurent (trad.), Genève, Éditions Contrechamps, 2007, p. 608

[416] Chouvel, Jean-Marc, « Éthique de la création », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société,* Numéros de la revue, La responsabilité de l'artiste, Réflexions sur éthique et esthétique, mis à jour le : 25/10/2012, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=524.septembre 2011, consulté le 13 mai 2022

l'écriture musicale »[417]. En choisissant de travailler des thématiques contemporaines, de relater des événements sociétaux, et de porter ces messages auprès des publics, le compositeur explore nécessairement des esthétiques nouvelles.

> […] L'écriture dramatique est susceptible également d'être affectée par la spécificité de la thématique retenue et l'on peut s'interroger sur la présence de traits, récurrents par-delà les divergences d'esthétique musicale, qui apparaîtraient comme autant de caractéristiques dramaturgiques du genre de « l'opéra engagé »[418].

La musicologue donne l'exemple du « drame lyrique » *Montségur* de Marcel Landowski (1985) dans lequel le compositeur rapproche les événements de mai 1243[419] de certains faits actuels[420].

> […] Il [Le compositeur] mentionne des groupes « qui au cours des âges, ont été et sont les symboles de l'intolérance et de la violence. […] »
> Par sa portée générale, cette dénonciation s'inscrit dans un engagement humaniste, indépendant de toute idéologie particulière[421].

La thématique générale revêt donc une grande importance, davantage que le sujet ou l'histoire eux-mêmes.

11.1.1 Une narration

Nous avons étudié dans la première partie (chapitre 2.2) la question de l'écriture du texte dans l'opéra-choral, et apprécié la technique de recomposition élaborée par Thierry Machuel. Le livret n'est plus construit à partir d'une histoire déjà écrite, mais à partir de textes collectés

---

[417] Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, « L'Engagement politique dans l'art lyrique de la seconde moitié du vingtième siècle. Jalons pour une typologie », *Histoire, économie et société volume 22 n°2, L'Opéra à la croisée de l'histoire et de la musicologie*, *opus* cit.

[418] *Ibid*.

[419] De mai 1243 à mars 1244 eut lieu le siège du château de Montségur (Ariège) dans lequel s'étaient réfugiés les Cathares, appelés également Albigeois (d'où le nom de Croisade contre les Albigeois). La prise de la forteresse marque la fin de l'Église cathare.

[420] Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, « L'Engagement politique dans l'art lyrique de la seconde moitié du vingtième siècle. Jalons pour une typologie », *Histoire, économie et société volume 22 n°2, L'Opéra à la croisée de l'histoire et de la musicologie*, *opus* cit.

[421] Marcel Landowski cité par Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, « L'Engagement politique dans l'art lyrique de la seconde moitié du vingtième siècle. Jalons pour une typologie », *Histoire, économie et société volume 22 n°2, L'Opéra à la croisée de l'histoire et de la musicologie*, *Ibid*.

autour d'une même thématique et que le compositeur réorganise. Cette démarche est signe de « rupture de la logique narrative » pour utiliser les termes de Anne-Sylvie Barthel-Calvet[422].

> En effet, par ces ruptures, les auteurs renoncent au ressort dramatique du « suspens » qui avait été magistralement exploité au XIXe siècle et encore au début du XXe siècle par des compositeurs, entre autres comme Verdi ou Puccini. Ces opéras deviennent, de ce fait, plus statiques, mais leur force réside alors dans la présentation très resserrée de plusieurs situations extrêmes qui sont le support de la dénonciation, et non dans un dynamisme événementiel. Cette juxtaposition crée une tension dramatique qui supplée alors à l'absence – ou la diminution – de la tension narrative[423].

Nous avons précédemment analysé les livrets des *Nocturnes de Clairvaux* ou de la *Trilogie de la détention* (chapitres 4.2 et 9.3.2.1) que le compositeur a reconstruits. Les exemples ne manquent pas dans la production de Thierry Machuel – dans et hors opéra-choral – de tels matériaux, parmi lesquels nous pouvons citer *Dark like me opus* 18 (2002), hommage à la chanteuse américaine Billie Holiday, qui réunit des poèmes de Langston Hughes autour de la question de l'esclavage et de la ségrégation. Cette composition qui ne s'appelle pas encore « opéra-choral » en porte toutefois toutes les prémices : thématique sociétale, choix des poèmes, organisation des textes finalisée par un livret cohérent. Nous avons cité *Jiv opus* 20 (2002) sur le thème des prisonniers soviétiques du *Goulag* et *Paroles contre l'oubli opus* 57 (2009) sur le sujet de l'isolement carcéral, auxquels nous pouvons ajouter des œuvres plus récentes telles que *Pour nous toujours, un paysage brûle opus* 82 (2018) sur la thématique de la bombe atomique (poèmes de Paul Celan et Tôge Sanchiki), l'hommage aux soldats de la première guerre mondiale *Mémorial opus* 79 (2018), ou *L'Éternité opus* 90 (2021) consacré aux questions liées à la pandémie et à la fragilité humaine. Toutes ces compositions — chorales, il est important de le rappeler — sont le fruit d'un engagement de la part du compositeur, qui se manifeste dans toutes les actions d'écriture littéraire propices à favoriser le témoignage et la compréhension du message.

L'écriture du livret génère à son tour une nouvelle forme adaptée à l'écriture chorale, dans laquelle l'organisation ancestrale en actes et en scènes se trouve bouleversée. Le livret et la

[422] *Ibid*.

[423] *Ibid*.

structure des *Parloirs* sont ceux qui se rapprochent le plus de l'opéra, avec 7 actes eux-mêmes divisés en diverses sections aux appellations évocatrices.

Nous retrouvons, comme dans l'opéra, les solos nommés ici « monologues », les duos nommés « dialogues », les chœurs, et des appellations plus spécifiques mais universelles comme « chaconne » ou « fugue » (voir figure 29). Cette organisation allie les conventions des genres de l'opéra et de la musique chorale avec une conception davantage originale et personnelle des contenus. Elle n'est réalisable qu'avec un chœur, pensé comme une entité malléable, divisible, modulable et mobile.

Actes	**Section 1**	**Section 2**	**Section 3**	**Section 4**
Acte 1	Choral	Chaconne		
Acte 2	Choral	Dialogue		
Acte 3	Choral	Fugue	Dialogue	Dialogue
Acte 4	Choral	Dialogue		
Acte 5	Choral	Monologue	Monologue	
Acte 6	Choral	Chœur	Dialogue	
Acte 7	Choral	Chaconne	Chœur final	

Figure 29 : Les Parloirs – Structure du livret

L'*opus Les Lessiveuses* est structuré en une ouverture instrumentale, 15 parties vocales accompagnées et deux interludes instrumentaux. Si les parties essentiellement instrumentales font référence au genre de l'opéra (ouverture, intermède), les 15 autres s'enchaînent dans des unités de temps, d'action et de lieu proches du théâtre classique, alors que leur construction musicale est très atypique.

La Trilogie de la détention est également construite en une suite de 48 séquences variant les lieux, les protagonistes et les actions. Nous avons analysé précédemment la construction du livret de cet *opus*, qui est pensé pour porter les messages respectifs des différents protagonistes d'un drame — issus de trois *opus* indépendants, rappelons-le — qu'ils en soient l'auteur, la victime ou des victimes collatérales, et en même temps pour laisser affleurer de manière subliminale la question de la justice restauratrice. La structure intègre donc une sorte de dialogue ou d'alternance entre les différents protagonistes. Ici, pour citer Theodor W.

Adorno, l'œuvre « tire sa force de sa cristallisation dans la forme, précisément l'acte par lequel les œuvres incorporent les éléments et les tensions du monde réel. »[424] Jean-Paul Olive qui cite le philosophe, ajoute :

> Agissant ainsi, les œuvres renvoient aux humains à la fois l'état de leur situation, l'ouverture vers d'autres possibilités, l'ensemble des problèmes qui se présentent à eux, non pas de manière abstraite mais par le médium sensible de l'expérience esthétique :
> « L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine »[425].

La forme et la structure de l'œuvre ne dépendent plus uniquement de canons édifiés par les générations précédentes, mais sont ici étroitement liées à l'identité de l'œuvre, à son contenu et à son message.

D'autres compositeurs en ce début de siècle suivent le même chemin vers des actions artistiques et humanistes davantage engagées. Philippe Hersant, dans la continuité du travail entrepris par Thierry Machuel à la prison Centrale de Clairvaux, a collaboré avec les détenus, puis complété ces récits par des poèmes d'auteurs soviétiques pour composer *Tristia* (2015). Alexandros Markeas, pour sa part, s'est tourné vers la question toujours d'actualité des migrants d'Afrique dans *Une autre Odyssée* (2016) sur des textes d'Erri de Luca. Nous parlerons plus loin de ces deux œuvres chorales que nous pouvons tout à fait apparenter à l'opéra-choral à différents titres, notamment en ce qui concerne la démarche d'écriture littéraire. Pour sa part, la position de David Alagna est « politique et engagée » selon Joëlle Brun-Cosme qui souligne le besoin du compositeur « de s'engager socialement dans l'œuvre lyrique »[426] :

---

[424] Adorno, Theodor, « Engagement », article publié en 1962 dans *Die neue Rundschau*. *Notes sur la littérature*, Champs Flammarion, 1984, dans Olive, Jean Paul « Forme artistique et émancipation. Sur quelques textes de la Théorie critique », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* Numéros de la revue, La responsabilité de l'artiste, Réflexions sur éthique et esthétique, mis à jour le : 25/10/2012, p. 289, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=522, consulté le 12 janvier 2020

[425] *Ibid*., p. 433,

[426] Brun-Cosme, Joëlle, « Le dernier jour d'un condamné, du roman de Victor Hugo au livret d'opéra de David Alagna », dans Auzolle, Cécile, *La Création lyrique en France depuis 1900. Contexte, livrets, marges,* Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », série « Théâtre », 2015

> L'opéra d'aujourd'hui n'a pas lieu d'être en tant que divertissement, il doit s'inscrire dans une certaine actualité ainsi que dans notre société contemporaine. Il se doit d'être un tant soit peu social, politique ou religieux. Le divertissement dans notre société contemporaine passe par d'autres formes beaucoup plus appropriées aux générations modernes, pour la musique comme pour l'image[427].

Bien que le livret de *Dernier jour d'un condamné* (2007-2009) émane d'un roman du XIXe siècle, le compositeur s'engage dans une démarche humaniste contre la peine de de mort et suggère des sujets d'actualités qui ont touché les États-Unis en choisissant une soprano afro-américaine et en intégrant en ouverture de la version de concert de 2007 le discours prononcé par Me Robert Badinter à l'Assemblée Nationale en 1981 (voir chapitre 4.1.5). Sur la base d'un matériau ancien, David Alagna construit une œuvre d'un genre ancestral, l'opéra, mais en *détournant* le message du texte, déjà engagé au départ, pour en suggérer un fait de société actualisé et qui vient frapper les esprits par son ancrage dans la réalité.

La « transmission des matériaux » qui sont ensuite « transformés, défigurés, transcendés », tous ces « bouleversements constituent un des plus grands facteurs d'un possible changement de comportement pouvant atteindre la conscience du récepteur »[428]. Dans ce sens, selon Marcuse, l'art à la fois fait partie de ce qui est, et s'y oppose :

> La contradiction est sauvegardée et résolue (*aufgehoben*) dans la forme esthétique qui transforme le contenu familier et l'expérience familière, et leur donne pouvoir en les mettant à distance – conduisant ainsi à l'émergence d'une nouvelle conscience et d'une nouvelle perception[429].

[427] Alagna, David, « Présentation du compositeur David Alagna par les Éditions Symétrie, Lyon », *opus* cit.

[428] Olive, Jean-Paul, « Forme artistique et émancipation. Sur quelques textes de la Théorie critique », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* Numéros de la revue, La responsabilité de l'artiste, Réflexions sur éthique et esthétique, mis à jour le : 25/10/2012, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=522, consulté le 12 janvier 2020

[429] Marcuse, Herbert, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, p. 35, dans Olive, Jean-Paul, « Forme artistique et émancipation. Sur quelques textes de la Théorie critique », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* Numéros de la revue, La responsabilité de l'artiste, Réflexions sur éthique et esthétique, mis à jour le : 25/10/2012, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=522, consulté le 12 janvier 2020

11.1.2 Assumer des esthétiques diversifiées

Nous ne pouvons pas dissocier l'écriture littéraire du langage musical. Nous avons vu dans la première partie comment Thierry Machuel « souhaite vivement » un langage « hors des habitudes déjà éprouvées ». Cette revendication n'est pas pour autant synonyme d'oubli des héritages ni de nouveauté. En effet, le compositeur puise aux sources de nombreux langages, de diverses échelles pour porter au mieux le texte et son message. Ainsi, il manie tout aussi bien les échelles tonale, modale, pentatonique, dodécaphonique, sérielle, que les modes moins courants tels les modes Ton/demi-ton, ou Demi-ton/ton, ou bien encore la technique du *cluster*. Les choix esthétiques sont liés à cette éthique du témoignage. Les *Nocturnes de Clairvaux* offrent un exemple parlant :

Pièce	Échelle	Intervalles	Écriture
I a	Mode ½ ton/ton Total chromatique	**Unisson** ➔ *cluster*	Solo ➔ chœur *mp* ➔ *fff*
	Série dodécaphonique		Relai de pupitres sur [m]
I b	Série dodécaphonique Total chromatique		Soli ➔ chœur Ostinato harmonique
II a	Série dodécaphonique Total chromatique	*Cluster*	Solo➔ *tutti* ***Falsetto*, sifflé**, chuchoté
II b	Série dodécaphonique Mode ½ ton/ton	Réservoirs	Verticalité Binaire/ternaire superposés
I c **I d** **I e**			Chuchoté – tuilage Murmuré un par un Parlé ensemble Crié ensemble
I f **III**	Série dodécaphonique Modal Série dodécaphonique		Parlé Plusieurs plans sonores
I g		*Clusters*	
IV	Total chromatique	GLISSANDI	Récitant **Bruitages**
I g	Modal Gamme par tons	Accords 7 et 9 *Clusters*	Plusieurs plans sonores superposés
V	Modal		2 blocs : Femmes/clarté et Hommes/sombre

Figure 30 : Nocturnes de Clairvaux – Échelles et langages

Alors que la thématique des dix textes est commune, alors que l'ensemble est conçu en un livret cohérent, nous observons la diversité des échelles, des densités vocales, des procédés d'écriture et des effets. Cela est justifié par le souhait de la part du compositeur de traduire au mieux chaque texte, son message et sa symbolique.

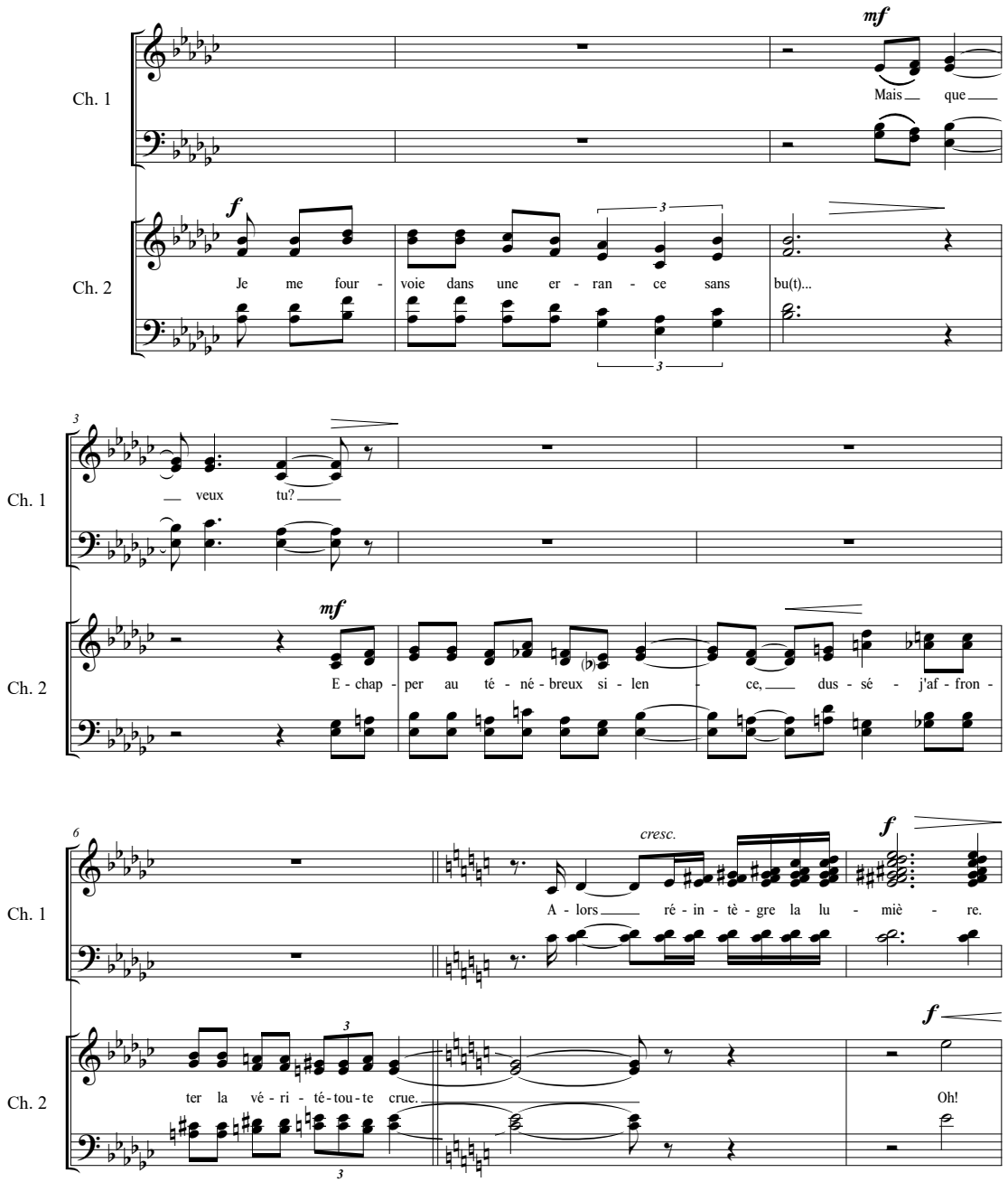
Dans la pièce 3 des *Nocturnes de Clairvaux*, Thierry Machuel puise dans diverses échelles. La partition superpose les différentes pensées de l'auteur traduites respectivement par une

phrase mélodico-rythmique (voir les analyses dans les chapitres 4, 7 et 9). Ces phrases sont également portées par des échelles et des langages divers. L'ensemble est écrit en Sol# mode de La (Sol# mineur naturel). Le caractère modal convient symboliquement à l'expression du passé. Les soprani et les basses sont écrits plus précisément dans le mode plagal (de Do# à Mi aigu), renforçant encore la référence au passé. Les deux voix d'alti et ténors, écrites également dans le même mode, mais dans un ambitus extrêmement resserré d'une quarte (Si-Mi), se concentrent autour de deux accords : Sol# 6/4 et Sol# 5, ce qui donne un enchaînement plagal de IV 6/4 – I 5, en phase avec le mode principal et avec l'ambiance archaïsante. Toutefois, le compositeur n'hésite pas à introduire dès le départ les dissonances des secondes aux alti et ténors, sur les mots « Hier ne compte ». Ces dissonances créent une certaine instabilité, nous l'avons vu, et vont suffire à brouiller le climat instauré ensuite. Enfin, la soliste, en rupture avec ce regard en arrière, ouvre la voie sur « La vie maintenant » avec la série dodécaphonique qui se superpose avec les autres éléments. La série, symbole esthétique du renouveau – du moins à une certaine époque – s'oppose au langage modal et nous porte vers l'avenir (voir exemple musical n° 33).

La pièce I g du même *opus* (pages 21 à 24) est assez révélatrice de l'esthétique du compositeur, une esthétique qui touche divers langages. Elle est écrite en Mib mode de La au début, mais use pourtant de nombreux accords avec septième et tierce non sensible qui brouillent le mode au moment où le texte interroge sur le passé et sur l'avenir et manifeste donc une incertitude.

Nous allons déboucher sur un accord #5 sur Do sur lequel le compositeur allie la construction progressive et *crescendo* d'un *cluster* à la gamme par tons sur Do : « Alors réintègre la lumière » (voir exemple musical n° 33).

Enfin, sur un *cluster* construit sur la gamme de Mi naturel, la basse soliste décline la phrase en latin en mode de La naturel (voir chapitre 9.3.2.2) « Au bord des fleuves de Babylone, nous étions assis et pleurions, nous souvenant de Sion ».
Nous voyons que la diversité des échelles et langages est entièrement au service de l'expression du texte et de sa symbolique. Thierry Machuel ne revendique pas un langage personnel ni une esthétique particulière, si ce n'est d'utiliser toujours le meilleur vecteur possible.



Exemple 33 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel, p. 24

11.1.3 Recours aux nouvelles technologies

La volonté de composer avec son temps se manifeste également dans les choix esthétiques, et notamment dans l'utilisation sur la scène des nouvelles technologies. Ce n'est pas le cas dans

les compositions de Thierry Machuel, mais nous trouvons dans la production des musiques scéniques de nombreux exemples de l'introduction de la vidéo, de la bande-son, d'effets sonores avec traitement électronique en direct (*live electronics*), d'instruments électriques et amplifiés. Nous pouvons citer à simple titre d'exemple :

- L'électro opéra *My way to Hell* (2010) de Matteo Franceschini, pour soprano, ténor, percussionniste, guitare électrique (aussi guitare, théorbe), basse électrique
- Le film-opéra *Sunken Garden* (2013) de Michal van der Aa*,* en 3D, 3 solistes ; théâtre musical ; action en direct et projections vidéo
- L'installation-opéra *Eat the history !* (2008-09) de Manos Tsangaris *Batsheba, pour* acteurs, chanteurs, chœur et orchestre
- L'opéra amplifié *Denis et Katia* (2019) de Philip Venables, pour 4 voix solistes et 4 violoncelles
- L'opéra avec électronique *La Nuit de Gutenberg* (2010-11) de Philippe, pour solistes, ensemble de voix solistes + instruments
- L'opéra-film *La Commedia* (2004-2008) de Louis Andriessen, pour solistes, chœur, ensemble
- Le vidéo opéra *Piranhas* (2004) de Florence Baschet, pour solistes : mezzo-soprano solo, autre type de voix d'homme solo [sopraniste], 4 saxophones + instruments.

Toutes ces œuvres portent le nom d'opéra et sont caractérisées par un terme accolé précisant une spécificité esthétique liée au son ou à l'image. Nous pouvons encore rappeler *Une autre Odyssée* d'Alexandros Markeas. Le compositeur y emploie la vidéo, la bande-son et le traitement électronique en direct, qu'il intègre dans la mise en scène à des fins de représentation, de symbolisation, ou d'éclairage du texte en cours. Ces technologies viennent sublimer le texte et l'œuvre musicale, cherchant ainsi chez le spectateur une réaction émotionnelle ou intellectuelle qui va impliquer ce dernier.

> […] Au lieu d'être pensé comme ce qui menace d'éloigner les citoyens de la politique, en les faisant spectateurs d'un jeu qui ne les concerne pas, le spectaculaire peut être envisagé comme un moyen de provoquer l'engagement[430].

[430] Cossart, Paula, Taïeb, Emmanuel, « Spectacle politique et participation. Entre médiatisation nécessaire et idéal de la citoyenneté », *Sociétés & Représentations*, 2011/1 n° 31, http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-1-page-137.htm, consulté le 23 juillet 2023

11.2 L'œuvre et son environnement

Nous avons plusieurs fois évoqué Luigi Nono en ce qui concerne l'engagement de l'artiste. Dans un article du *Nouvel Observateur* de 1966, le musicien défend l'idée que l'artiste peut s'appuyer sur « la réalité la plus quotidienne » et sur « les grands élans de révolte et d'espoir qui secouent le monde »[431], tout en défendant une certaine esthétique :

> Lorsqu'on parle d'« engagement », en musique, aujourd'hui, c'est souvent sur le plan théorique ou technique, mais rarement sur le plan idéologique. Or, contrairement à ce que croient beaucoup, ces deux formes d'engagement ne sont pas inconciliables[432].

La musique est envisagée après-guerre comme « présence historique » (Nono) et comme un « acte social » (Berio)[433], comme le signifie Philippe Albèra[434].
Bien qu'il ne se positionne pas en militant comme le fit Nono, Thierry Machuel conjugue son engagement humain et son engagement d'artiste en une démarche globale, intrinsèque à sa personne. L'opéra-choral concrétise ses engagements. Comme cinquante ans auparavant chez Nono, son rapport à l'œuvre prend totalement en compte toutes les parties prenantes. Les mots de Nono pourraient être ceux de Thierry Machuel aujourd'hui :

> La musique n'est pas une limitation technologique, purement esthétique ou joyeusement petite-bourgeoise. Elle témoigne aussi de notre participation à la vie d'aujourd'hui, autrement dit à la responsabilité sociale et révolutionnaire (et pas seulement « évolutionnaire ») dans l'humanité de notre temps[435].

11.2.1 L'œuvre musicale, une RE-présentation de l'environnement

Dans le tableau des œuvres (voir en annexe 2) de Thierry Machuel postérieures à 2006, les préoccupations du compositeur transparaissent à travers les thématiques abordées. L'extrait du catalogue ci-dessous détaille les thématiques générales des œuvres vocales du

---

[431] Nono, Luigi, « Un discours sonore », *Le Nouvel Observateur,* 5 octobre 1966, p. 44-45, dans Nono, Luigi, Feneyrou, Laurent (trad.), *Écrits, opus* cit. p.233
[432] *Ibid*.
[433] Albèra, Philippe, « La nouvelle musique italienne », *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, *opus* cit.
[434] Voir citation 128 P. 72
[435] Nono, Luigi, « Lettre à *Der Spiegel* – 1968 », *Der Spiegel,* 15 décembre 1968, n° XXII/15, dans Nono, Luigi, Feneyrou, Laurent (trad .), *Écrits*, *opus* cit.

compositeur : univers carcéral, l'être humain et la planète, l'être humain et la société, les réflexions métaphysiques, religieuses ou philosophiques, l'exclusion et l'exil, la guerre, la mort.

Ils cassent le monde	*Opus* 91	2020	Boris Vian	La montée à l'échafaud
Retour sur la route	*Opus* 84	2020	Victimes, Michel Azema, David Dumortier	La justice restaurative
Trilogie de la détention	*Opus* 85	2016	Détenus et leur entourage, Yamina Zoutat, Michel Azama, David Dumontier	La prison selon les 3 points de vue
Les lessiveuses	*Opus* 67	2013	Livret de Yamina Zoutat	Les femmes et mères de prisonniers racontent
Les parloirs	*Opus* 65	2011	Détenus de Clairvaux	Les visites au parloir de la prison
Dialogues de l'ombre	*Opus* 63	2010	Détenu, gardienne et assistante sociale de Clairvaux	La prison
Paroles contre l'oubli	*Opus* 57	2009	Prisonniers de Clairvaux	La solitude et l'oubli en prison
Nocturnes de Clairvaux	*Opus* 49	2009	Prisonniers de Clairvaux	La nuit en prison
Le duplicateur	*Opus* 69	2014	Benoît Richter	La privatisation du vivant par les multinationales
The Sphere	*Opus* 70	2015	Thierry Machuel	L'avenir de la planète
Le compagnon des étoiles	Opus 73	2016	Yves Bonnefoy	L'être humain dans l'univers
Pop Nox	*Opus* 88	2020	Henri-David Thoreau	Notre rapport à la nature
L'Éternité	*Opus* 90	2021	Catherine Pozzi, Thierry Machuel	La pandémie ; notion de territoire partagé ; fragilité de la vie humaine
Les droits et les devoirs du citoyen	*Opus* 54	2010	Thierry Machuel	La déclaration universelle des droits de l'homme
Le ore del giorno (Duetto 2)	*Opus* 62	2010	Daniela Attanasio	Le mouvement de la pensée vers l'Autre, fragilité de l'existence
Lettre à Robin	*Opus* 60 n° 2	2010	Gilles de Obaldia	Les questions de la transmission familiale
Ultraléger	*Opus* 78	2018	Benoît Richter	La distance entre *Toi* et *Moi*
Valeurs	*Opus* 72	2018	Erri de Luca	La relation aux autres dans le quotidien
L'encore aveugle	*Opus* 42	2007	Yves Bonnefoy	La transcendance sans la religion
Chants de lumière et d'exil	*Opus* 55	2020	Amina Saïd	Faire advenir notre part de lumière
À l'humaine poésie	*Opus* 87	2021	Yves Bonnefoy	La poésie seule capable de sauver le monde
Notre-Dame des flammes	*Opus* 92	2021	Liturgie, Louise Labé	Déploration sur le manque d'amour et la solitude
Deux poèmes en sango	*Opus* 53	2010	Jean-Dominique Pénel	Exploration du monde
Ich bin Leben, das leben will, inmitten von Leben, das leben will	*Opus* 60 n° 1	2010	Walter-Helmut Fritz et Albert Schweitzer	Éloge de la nature

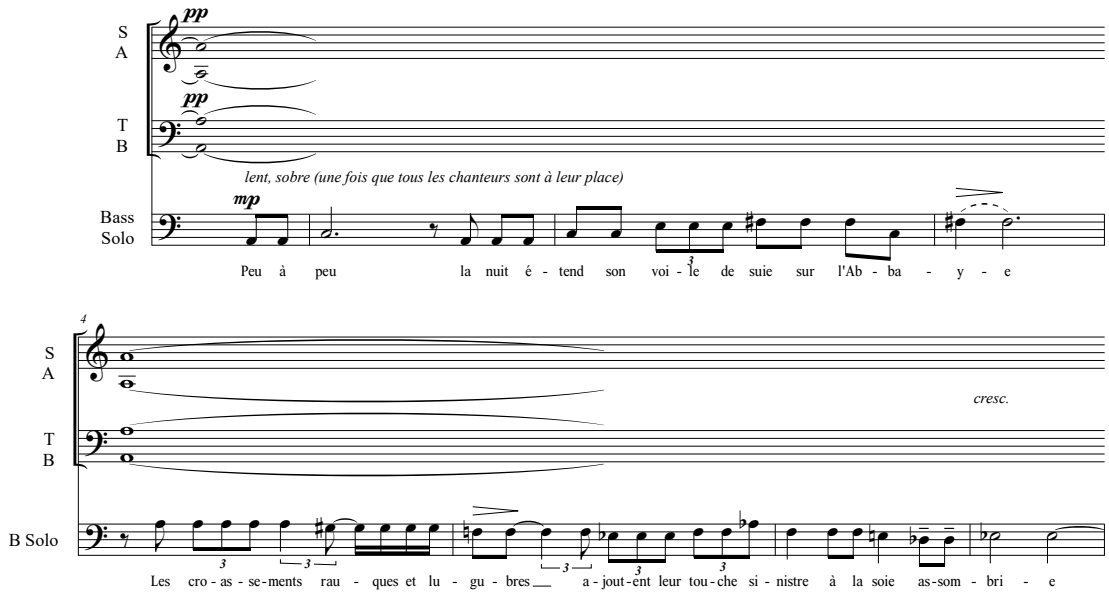
L'Europe de mes rêves	*Opus* 76	2017	Collégiens normands	L'Europe, les différences et les similitudes entre pays
Histoires de verrous	*Opus* 64	2011	Jean-Pierre Siméon	Les exclus de tous bords
Humanitudes	*Opus* 66	2012	Maram Al Masri, Tanella Boni, Gérald Bloncourt, Édouard J. Maunick	La fragilité de l'espèce humaine en exil
Nous d'ici-bas	*Opus* 64 bis	2013	Amina Saïd	L'exil sans la désespérance
Amal waqti (duetto 3)	*Opus* 61	2010	Mahmoud Darwich	Le conflit israëlo-palestinien
Pour nous, toujours, un paysage brûle	*Opus* 82	2018	Paul Celan, Tôge Sankichi	La bombe atomique
Mémorial	*Opus* 79	2018	Soldats de la 1e guerre mondiale	La guerre
Élégies romanes	*Opus* 28	2006	Portugais, espagnol, roumain, français, italien	La mort
Kemuri	*Opus* 40	2006	Issa et Takuboku	La mort
Cri du cœur	*Opus* 44 n° 2	2007	Les Frères Jacques	La société de consommation
Le panoptique de Jérémy Bentham	*Opus* 50	2009	Français, anglais, finnois, estonien	La dérive sécuritaire (vidéo-surveillance)

Figure 31 : Classement par thématiques des œuvres vocales de Thierry Machuel, post 2006

Univers carcéral - L'humain et la planète - Humanisme et société – Spiritualité - Le monde - Les exclus - Les conflits - La mort - La société de consommation

L'environnement au sens le plus large, qu'il soit géographique, politique, sociétal, humain ou religieux, se trouve toujours au centre de l'intention. S'intéresser à son environnement équivaut à regarder l'Autre, à chercher à le connaître et à le comprendre. Les précédentes analyses des *Nocturnes de Clairvaux* nous ont déjà permis de démontrer le souci constant du compositeur d'être fidèle à la parole reçue ainsi qu'à son auteur. Cette recherche de justesse se traduit par l'intelligibilité, les choix esthétiques et la mise en scène.

Dans l' »Ouverture II » des Nocturnes de Clairvaux, nous avons évoqué comment le chœur installe le décor paysager et temporel de l'action (voir partie 2.1) : la nuit, dans l'Abbaye, on entend les corbeaux qui croassent, les cris des prisonniers et le bruit des clés qui verrouillent les serrures. La progression générale va du solo dans le grave au tutti du chœur dans les aigus, ainsi que de la monodie jusqu'au cluster. Le cheminement intervallique vient apporter, non une description ou une imitation, mais une suggestion supplémentaire.



Exemple 34 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Ouverture II », partie de basses

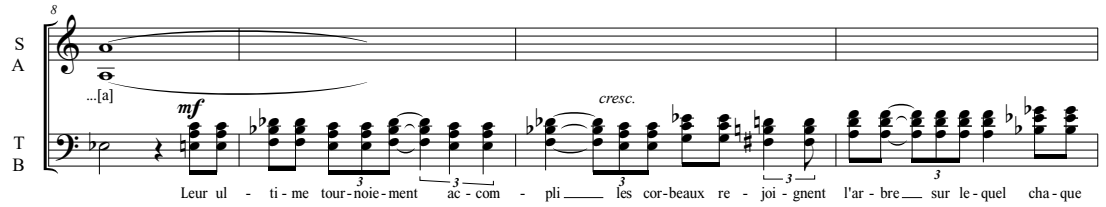
Tous les paradigmes participent à créer l'atmosphère de tension, de non-stabilité : les chromatismes et des secondes augmentées, inclus au mode demi-ton/ton[436] et conjugués à la ligne mélodique descendante, la note finale Mib de cette section qui forme une quinte diminuée avec la pédale de La (voir exemple musical n° 34).

Cette première section se poursuit par un passage dévolu aux seules voix d'hommes et entièrement bâti sur des accords de quarte et sixte, qui adoptent une évolution similaire en termes d'intervalles, chromatismes, secondes augmentées, tierces mineures. Inclus dans le total chromatique, ces accords parallèles de 6/4, par leur caractère « intrinsèquement instable »[437], renforcés par les chromatismes, n'offrent pas davantage d'impression de repos, mais plutôt un sentiment d'« errance tonale et de flottement »[438]. L'enrichissement par l'ajout des voix de barytons et ténors et par l'harmonisation *suspendue*, ainsi que par les nuances *mf* et *crescendo*, intensifient la tension sous-jacente (voir exemple musical n° 35).

[436] Mode demi-ton/ton ou mode 2 chez Messiaen

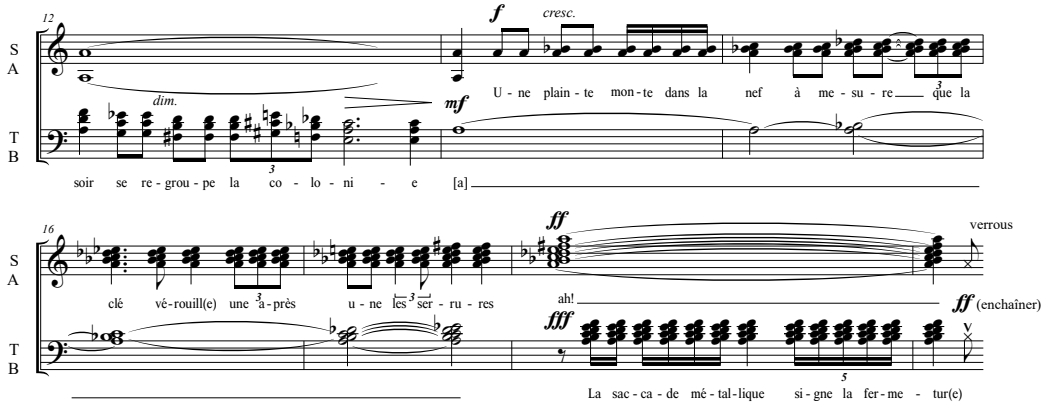
[437] L'accord de 6/4 : Entretien avec Franck Saint-Paul, professeur d'écriture au Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse, le 21 janvier 2025

[438] L'accord de 6/4 : Entretien avec Franck Saint-Paul, professeur d'écriture au Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse, le 21 janvier 2025



Exemple 35 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Ouverture II », 3 voix d'hommes

Cette ouverture se termine par l'arrivée des voix de femmes qui suggèrent les plaintes (voir exemple musical n° 36). Le chœur va cheminer du *forte* vers le *fff*, de l'unisson des voix de femmes vers le cri et le *cluster* construit sur le total chromatique. Le claquement des verrous actionnés par les chanteurs sonne en même temps comme le *climax* et comme une fin irrémédiable, un couperet implacable.



Exemple 36 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Ouverture II », tutti

Cette page d'ouverture ainsi que celle qui la précède sont très importantes pour l'appréhension de l'œuvre entière. Alors que la première « Ouverture » est intégralement *scénique* et sans sons, l'« Ouverture II » arrive en tuilage sur la note tenue La et *ouvre le rideau* sur le décor. Les éléments figuralistes de la mise en espace et de la mise en scène — rappelons que les chanteurs sont placés autour du public —, ainsi que le silence et le bruit des verrous se joignent aux éléments du langage musical qui suggèrent plus qu'ils n'imitent. Le compositeur joue ainsi avec les dualités silence/bruit, silence/son, unisson/harmonie, unisson/*cluster*, tension/détente, comme l'univers carcéral est lui-même propice à vivre des sentiments et émotions contradictoires, tels que espoir/désespoir, jour/nuit, solitude/rêve, hier/demain. Ces deux pages d'*Ouverture* sont le reflet de l'environnement extérieur, physique

et concret, et de l'environnement intérieur, intime, mais qui crée toute l'atmosphère de la prison.

Les choix de langage musical sont donc prépondérants à plusieurs titres, pour qu'une esthétique soit corrélée à l'éthique, pour que l'intention de témoigner soit réalisée au mieux, pour que les publics se trouvent au cœur de l'œuvre. Le chœur, en tant qu'acteur, présence, musicien et relayeur de message concrétise et cristallise tous ces engagements.

Anne-Sylvie Barthel-Calvet qui soulignait l'incidence de l'histoire, des faits de société et des évolutions technologiques sur l'œuvre, dit encore que « l'époque et le lieu de son émergence peut également prendre des aspects très diversifiés »[439] :

> L'articulation conjoncturelle de l'œuvre […] traduit-elle une idée fondamentale rémanente de son auteur ou bien répond-elle à des événements précis ? Dans ce cas, en reflète-t-elle simplement l'aspect conjoncturel, ou bien le compositeur en a-t-il sublimé la contingence pour en tirer une *valeur* (éthique, politique, sociale) générale ? Inversement, on peut s'interroger sur l'incidence de l'œuvre. […] Les implications de l'inscription de l'œuvre engagée dans le champ conjoncturel s'avèrent donc multiples et la notion d'engagement artistique apparaît intrinsèquement liée aux problématiques de production et de réception de l'œuvre et aux mécanismes qu'elles induisent[440].

C'est le cas de l'opéra-choral chez Thierry Machuel, qui s'interroge sur toutes les questions inhérentes à l'intention, à l'énonciation et à l'énoncé, ainsi qu'à la réception. La prise en compte de l'environnement dans son sens le plus large est essentielle en ce qu'elle porte le regard sur l'Autre et qu'elle permet de témoigner. Cette éthique humaine et artistique va engendrer les choix esthétiques qui s'appliquent non à un genre prédéfini mais à un message humain. En ce sens, la démarche du compositeur est en adéquation avec ce que défend Laurent Feneyrou pour qui l'engagement est à la fois « esthétique et politique » :

> L'engagement ne s'identifie donc ni avec la position idéologique de l'artiste (fût-il militant inscrivant son activité dans la situation historique et la société dans laquelle il vit et travaille, et dans laquelle il intervient en vue de la transformer), ni avec l'utilisation de textes engagés

[439] Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, « L'Engagement politique dans l'art lyrique de la seconde moitié du vingtième siècle. Jalons pour une typologie », *Histoire, économie et société volume 22 n°2, L'Opéra à la croisée de l'histoire et de la musicologie*, *opus* cit.

[440] *Ibid*.

> (quand même ces textes offriraient des prémisses socialement organiques, historiquement justifiées et politiquement signifiantes). Si le compositeur est un intellectuel spécialisé, dont le matériau est le son, la contradiction sociale est résolument dans ce son, dans les choix linguistiques, lesquels se mesurent à l'aune des rapports sociaux[441].

Les textes seuls ne suffisent pas à construire une œuvre engagée. L'entreprise de création musicale, les moyens esthétiques mis en action et, au bout de la chaîne, la réception par le public sont les actes engagés qui vont générer une composition en prise avec son environnement et avec son contexte.

11.2.2 Relation de l'œuvre avec le contexte sociétal

L'œuvre musicale qui prend en compte son environnement est étroitement liée à son contexte, que celui-ci soit sociétal, historique, politique, artistique, ou tout autre. Nous citons encore Luigi Nono qui s'est longuement exprimé sur les liens entre la création musicale et la vie d'homme :

> […] Nous sommes conscients de la manière et de ce que nous réalisons en tant que musiciens, parce que nous vivons en *pleine conscience* : parce que l'homme d'aujourd'hui est *vivant* et *assuré* (*vivant dans la vie*), assuré *dans l'aujourd'hui* et *le futur*. Avec une force de plus en plus grande, il développe son art et atteint *toujours plus sa liberté*.
>
> […] Notre réalité est *existence* et *conscience*. *Par ce que nous sommes* et *par la manière dont nous construisons la société*, notre musique appartient aux hommes, en lesquels nous nous reconnaissons, et nous voulons que notre musique contribue à réveiller chez notre prochain la même joie et la même assurance que celle qui nous imprègne[442].

Nono insiste sur la notion de conscience qui anime l'artiste. Ce dernier a conscience du monde qui l'entoure et inclut son œuvre dans celui-ci. L'œuvre musicale parle du monde, le raconte, permet également d'entrer en communication avec l'Autre.

Nous pouvons à ce propos, citer *Amal Waqti*, *opus* 61 (2010) de Thierry Machuel, bien que n'étant pas écrite pour chœur et n'entrant donc pas dans le genre de l'opéra-choral. Cette

---

[441] Feneyrou, Laurent (dir.), *Résistances et utopies sonores*, Paris, CDMP, 2005, p. 154

[442] Nono, Luigi, « Einführung zu Luigi Nono *Romanze von der spanischen Gendarmerie* (vom Komponisten) », tapuscrit (ALN), *Berliner Festwochen* 1957, Programme pour le concert du 4 octobre (incomplet), dans *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, p. 596

œuvre nous semble néanmoins intéressante pour sa thématique, le contexte historico-politique israëlo-palestinien (voir les textes en annexe 3), et les procédés musicaux que le compositeur met en action. L'*opus* est composé sur des textes du poète palestinien Mahmoud Darwich (1948-2008)[443] que le compositeur a réuni en un livret synthétisant les relations entre les deux peuples. L'instrumentation réunit une mezzo-soprano et un cornet à bouquin, ce qui peut nous sembler curieux *a priori.* Mais si nous nous replaçons dans le contexte des poèmes, le choix de l'effectif s'inscrit dans la représentation de ces deux « mondes » : le monde arabe représenté par la voix (celle de Roula Safar[444] dédicataire de l'œuvre et qui a transcrit les textes) et par la langue arabe, le monde occidental représenté par le cornet à bouquin. Le langage musical oscille entre les deux cultures, les oppose ou les superpose pour les fusionner enfin. Cette cohabitation, au départ improbable, trouve sa justification au fur et à mesure que l'œuvre se dévoile, dans les choix de rapprochements musicaux des deux styles et donc des deux mondes.

Ainsi la pièce IV est écrite « comme un choral »[445], une des figures emblématiques du langage occidental, et en totale homorythmie. Les lignes mélodiques sont organisées autour du mode de Ré sur Sol pour la voix, et mode de Fa sur Sib pour le cornet. Ce dernier mode nous renvoie au Moyen-Âge occidental. Toutefois, les rythmes oscillent entre la précision du *tactus* et des figures d'une part, et une certaine fluidité et souplesse dues aux figures ternaires d'autre part. Les ornementations revêtent un caractère oriental, accentué par le timbre de la voix et la langue. L'homorythmie place les deux protagonistes sur un plan d'égalité qui, relié au texte, ne désigne aucun des deux comme « colon » ou comme « colonisé ».

> Je ne t'aime pas ; je ne te hais pas,
> Dit le prisonnier à l'enquêteur.
> Mon cœur est plein
> De ce qui ne te regarde pas.
> Il déborde du parfum de la sauge.
> […]

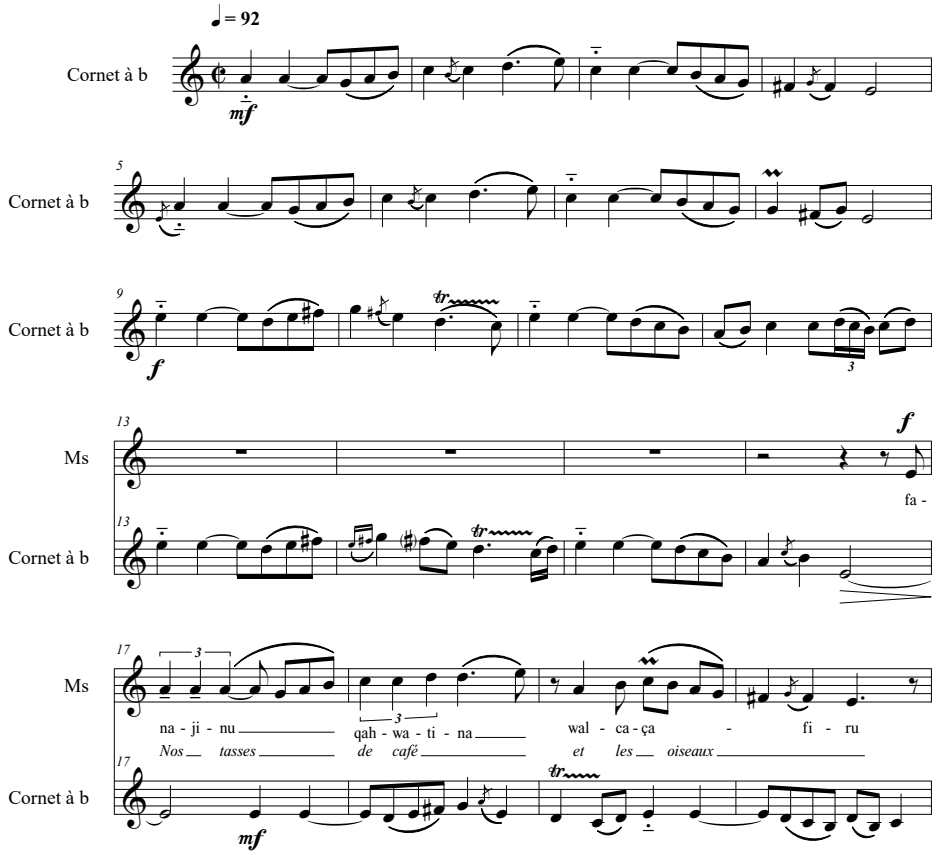
La pièce suivante, dernière de l'*opus*, offre à chacun des instrumentistes son identité propre.

[443] Darwich, Mahmoud, *État de siège* © Actes Sud, traduits de l'arabe (Palestine) par Elias Sanbar, Édition originale © Dar El Rayyes, 2004, Extraits choisis par le compositeur et transcrits par Roula Safar

[444] Safar, Roula, chanteuse (mezzo-soprano) d'origine libanaise

[445] Indication sur la partition page 9

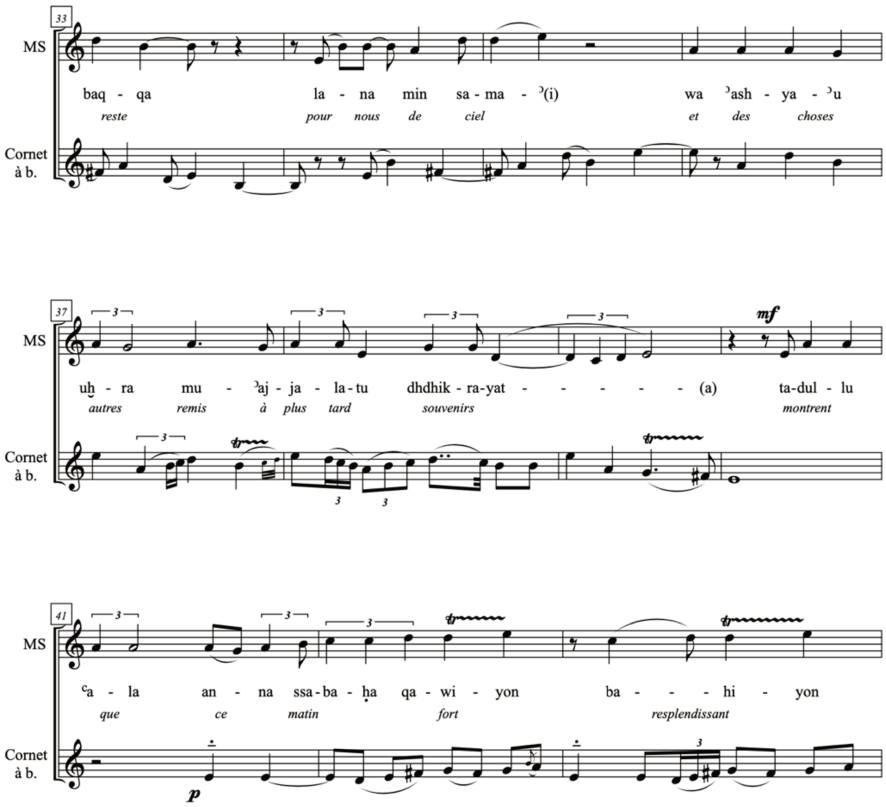
Le cornet à bouquin, instrument ancien occidental, joue une longue introduction en La mode de Ré, que va reprendre la partie vocale qui y incorporera des micro-intervalles et une rythmique plus *libre*, typiques de la musique orientale[446] (voir exemple musical n° 37).



Exemple 37 : Amal Waqti, Thierry Machuel – n° 5

Ici, l'échelle modale permet aux deux protagonistes de se retrouver sur un terrain commun, chacun des deux instruments semblant emprunter à l'autre : le cornet gagne en liberté rythmique et en effets de micro-intervalles, tandis que la voix, écrite dans la même échelle que le cornet, en plus de donner la réplique à celui-ci, structure davantage sa diction. Tout est pensé en fonction de l'intelligibilité du texte, la compréhension de son message et également pour aider l'auditeur à aller plus loin dans la réflexion : les deux instruments, voix et cornet à bouquin, si éloignés au départ par leur timbre et par leur origine, finissent par se parler, se répondre et s'imiter (voir exemple musical n° 38).

[446] Extrait audio en annexe 4, *Amal Waqti*, n° 12



Exemple 38 : Amal Waqti, Thierry Machuel – n° 5

Ainsi, cet élément extérieur qu'est l'esthétique serait l'expression d'une conviction plus intime. La cohabitation semblerait possible et donnerait une nouvelle voie. Cette option esthétique émanerait donc d'une réflexion morale et éthique : la paix serait possible.

Thierry Machuel « crée un lien entre son art et la vie »[447] et comme Nono le revendiquait « témoigne en tant que musicien en affrontant consciemment le mouvement historique »[448].

> La beauté porte le politique, parce que la notion de beauté elle-même comporte sa part de politique. Toute la difficulté d'une telle entreprise réside dans la précarité de l'équilibre entre les deux.
>
> On peut ramener cette précarité à la question à bien des égards obsolète de l'adéquation entre la forme et le fond : […] l'œuvre d'art politique rend particulièrement saillante la question pour l'artiste de savoir comment la forme peut faire sens[449].

[447] Géré, Vanina, *L'Art politique et ses écueils*, *opus* cit.

[448] Nono, Luigi, Feneyrou, Laurent (trad.), *Écrits*, *opus* cit., p. 77

[449] Géré, Vanina, *L'Art politique et ses écueils*, *opus* cit.

Nous pouvons conclure, en accord avec Ruth Amar, que « le fait même d'écrire ces réalités est une prise de position et une forme d'engagement »[450].

11.3 Impliquer tous les protagonistes de l'œuvre

Les diverses analyses précédentes ont démontré de la part de Thierry Machuel le souci constant d'être proche à la fois des auteurs et de leurs textes, ainsi que des interprètes et des publics. Comme Nono le suggérait, il souhaite travailler avec chacun d'entre eux dans une relation horizontale et non verticale :

> Mais les relations du créateur et des foules (de la classe ouvrière en particulier) ne doivent plus être celles de professeur à élèves, d'initiateur à néophytes. Il faut qu'ils se retrouvent d'abord à l'origine de l'œuvre, qu'ils travaillent ensemble, les uns apportant les idées, les données, le matériau, l'autre, compositeur-technicien, mettant en forme avec toutes les ressources que mettent à sa disposition les nouveaux langages sonores et visuels[451].

Chacun des protagonistes, « responsables encore de choix précis dans la situation humaine, culturelle et politique d'aujourd'hui »[452], apporte une pierre à l'édifice, et c'est ce qui fait de l'opéra-choral une œuvre engagée « tant sur le plan social que sur le plan structurel et linguistique »[453].

L'auteur s'engage en portant à la connaissance du monde les événements vécus. Dans le cas des œuvres composées à Clairvaux, les détenus-poètes se sont souvent *mis à nu*, en affrontant leur dure réalité, en se confrontant avec leur passé, et en faisant partager leur intimité au compositeur dans un premier temps, puis aux interprètes et aux publics.

Le compositeur s'engage pour sa part, en allant plus loin que la seule transcription musicale de poèmes, par le temps et le soin qu'il accorde à écouter, à entendre, à lire, par son souci permanent de compréhension et de rester fidèle à ce qu'il a perçu et à ce qu'on lui a confié. Il

---

[450] Amar, Ruth, « Les voix (es) de *Vernon Subutex* : une esthétique de l'engagement de Virginie Despentes », dans Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, consulté le 30 octobre 2022

[451] Nono, Luigi, « Un discours sonore », *Le Nouvel Observateur,* 5 octobre 1966, p. 44-45, dans Nono, Luigi, *Écrits*, *opus* cit. p. 233

[452] Nono, Luigi, Feneyrou, Laurent (trad.), *Écrits*, *opus* cit., p. 110

[453] *Ibid*.

s'engage ensuite par ses choix esthétiques qui viennent éclairer, sublimer, expliquer le message. Il s'engage en demeurant esthétiquement fidèle à son éthique.
Les interprètes s'engagent dans la mission de donner vie à l'œuvre et à la musique, de respecter le texte et le témoignage, de le porter avec justesse et de le transmettre.
Le public est inclus dans cette confrontation de l'œuvre avec la vie :

> […] Un théâtre de la conscience avec une nouvelle fonction sociale pour le public : celui-ci ne se limite pas à assister à un « rite », ravi par des motifs mystico-religieux, évasivo-gastronomiques ou passionnels, mais se trouve confronté à des choix précis, ceux-là mêmes qui ont rendu possible le résultat expressif théâtral, et doit prendre conscience et faire ses propres choix, sans qu'il les réduise à des catégories esthétiques posées et résolues abstraitement, mais en les effectuant en rapport avec la vie[454].

Le public n'est plus seulement spectateur passif d'une œuvre artistique, il est en quelque sorte partie prenante, par sa prise de conscience, par ses réactions émotionnelles mais également intellectuelles, par son regard critique qui resurgit sur l'œuvre en retour. Le public, selon Karine Saroh, va « examiner », « admirer » et « s'indigner » — l'auteure cite *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono et Jurj Ljubimov — devant un « théâtre émancipateur »[455] :

> En effet, « l'examen » est produit par les moments politiques de distanciation durant lesquels est laissé au spectateur l'espace de la pensée et de « l'examen » des situations. « L'admiration » intervient lors des moments narratifs et poétiques, grâce à la mise en scène des personnages, de leurs actions au sein de situations concrètes et grâce à la possibilité d'identification. Enfin, « l'indignation » est provoquée par les moments de militantisme, hérités des modèles de théâtre de l'agit-prop[456].

L'implication du public est d'autant plus favorisée par le fait que ce dernier peut s'identifier au chœur, nous l'avons dit. En tant que communauté recomposée, le public s'identifie à la communauté du chœur, « instrument symbolique qui permet de mieux [la] penser »[457].

---

[454] *Ibid*.
[455] Saroh, Karine, *Le théâtre musical au XXe siècle, une expérience politique*, *opus* cit. p. 264
[456] *Ibid*.
[457] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, numéro 197, *opus* cit.

Le chœur, lui aussi, doit adhérer à l'œuvre, à son message, à l'idéologie, pour « être et faire ensemble »[458]. Il devient « actif, il n'est plus 'contemplateur inactif de l'événement' »[459].

> En d'autres termes, les créations d'art ne sont pas seulement *belles ou moins belles*, mais *bonnes ou moins bonnes* ; voire, selon une optique doctrinale, sapientielle, *vraies ou moins vraies*, puisque toute œuvre ou objet d'art traditionnel – comme chaque chose humaine – symbolise quelque donnée intelligible, métaphysique. L'art, ainsi conçu, participe de la *Connaissance*, de la *Gnose*[460].

L'œuvre artistique, l'opéra-choral *a fortiori*, n'est pas « neutre »[461] en ce sens qu'elle interpelle son public, qu'elle le conduit à réfléchir, à adhérer ou ne pas adhérer à un discours, à s'impliquer émotionnellement et à réagir. Comme le suggère le titre de l'ouvrage de Jean During, l'opéra-choral représente dans son intention et dans sa réalisation un véritable « enjeu éthique », un phénomène sociétal autant qu'artistique.

[458] *Ibid*.

[459] *Ibid*.

[460] Viret, Jacques, « La modernité musicale considérée d'un point de vue éthique », dans During, Jean (dir.), *Enjeux éthiques du phénomène musical, Paris,* L'Harmattan, Collection Éthique en contextes, 2008, p. 138

[461] *Ibid*.

12 Une communication discursive et dynamique

L'opéra-choral est pensé selon plusieurs intentions dont celle de témoigner et donc communiquer un message, et celle de construire une œuvre collective, au sens d'impliquer chacun de ses protagonistes. La recréation des textes en livret structure un discours cohérent qui porte un argument et crée ainsi une communication discursive. Celle-ci devient dynamique par toute la démarche de création pensée elle-même pour établir un pont poético-musical entre l'auteur et le public. Le postulat du témoignage dépend donc directement du mode de communication qui prend en charge tout le processus depuis l'émetteur jusqu'au récepteur. En effet, le témoignage, selon François-Charles Gaudard, « se définit comme un acte de communication reçu par un public ou en attente de réception » :

> La définition du témoignage retenue dans le programme de l'ACI à l'initiative de Renaud Dulong fait du témoignage « le récit d'un événement par un participant, un spectateur ou une victime de l'action », ce récit ayant toujours pour visée, d'une manière ou d'une autre, consciemment ou inconsciemment, des destinataires présents ou potentiels[462].

Le public prend donc une place et une importance de premier ordre. De la réception de l'œuvre dépendent sa compréhension et l'aboutissement du témoignage. Témoigner ne soulève pas seulement la question éthique du « quoi », le texte, mais pose également la question du « comment », l'esthétique et le langage, ainsi que tous les moyens artistiques mis en action pour favoriser la communication.

> […] Toute « littérature de ou du témoignage » finit par croiser les domaines de l'éthique et de l'esthétique, non seulement pour des raisons de contenus à communiquer, mais aussi pour de simples raisons de modes de communication[463].

[462] Gaudard, François-Charles, Suárez, Modesta (dirs.), « Avant-propos », *Réception et usages des témoignages*, *opus* cit., p. 8

[463] *Ibid*.

Dès 1962, Nono prônait aussi cette « indissolubilité objective de la forme et de l'idée dans le dépassement de toute opposition abstraite entre art et vérité »[464].

12.1 Le chant comme vecteur et véhicule

Le chœur est donc au cœur des relations qui se nouent par le biais de l'opéra-choral. Au-delà de son potentiel musical, nous pouvons le considérer comme une communauté humaine à laquelle il est aisé, si ce n'est de s'identifier, tout au moins de déceler des caractéristiques sociétales. Henri Pompidor, qui a étudié la sociologie du chant choral, décrit le chœur comme « un des moyens de transmettre les normes et les valeurs constitutives de la société et des groupes sociaux qui la composent »[465]. C'est donc la capacité du chœur à transmettre, à véhiculer des messages que le chef de chœur met en avant. Si, comme il le souligne, nous pouvons penser le chœur comme « vecteur de pouvoir et, dans certains cas, de domination de certains groupes sociaux sur d'autres »[466], nous pouvons également y trouver « un espace de liberté susceptible de créer des liens sociaux réguliers et intenses »[467] :

> Le groupe choral représente un nouveau type d'ensemble humain dont l'existence favorise la création de solidarités inédites dans des sociétés caractérisées par la fragilisation des liens familiaux et professionnels.
>
> […] Une autre perspective d'analyse appréhende le chant choral comme vecteur de changement social, c'est-à-dire associé aux transformations qui affectent la structure et le fonctionnement de l'organisation sociale[468].

Ainsi, le chœur contemporain peut être le lieu des scissions tout comme celui de la solidarité, des inégalités comme de la parité, de l'isolement ou de la communauté solidaire. De plus, tel que le considère Thierry Machuel, le chœur ne répond pas aux critères traditionnels de genre ni de nombre. Il s'agit donc ici d'une nouvelle conception du chœur, qui trouve des résonnances dans une société en mouvement constant.

---

[464] Nono, Luigi, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », Traduction Daniel Haefliger (1962), dans Albèra, Philippe (dir.), *Opéra : Revue Contrechamps, opus* cit.

[465] Pompidor, Henri, « Pour une sociologie du chant choral : contribution à l'analyse sociale et culturelle des pratiques chorales », *L'Éducation musicale*, *opus* cit.

[466] *Ibid*.

[467] *Ibid*.

[468] *Ibid*.

12.1.1 Égalité de genres et de nombres

Nous avons évoqué plusieurs exemples dans lesquels la voix du poète est confiée indifféremment à un homme ou une femme, à une voix soliste ou à un ensemble mixte. Le genre et le nombre sont utilisés respectivement selon leur tessiture et selon la symbolique d'une voix plurielle ou unanime, nous l'avons vu par exemple dans l'analyse de la deuxième pièce de *Paroles contre l'oubli.*

La dernière pièce du même *opus* octroie des fonctions différentes à chacun des pupitres (voir exemple musical n° 14). Notons que le texte est confié aux pupitres de mezzo-soprani et barytons à l'octave, qui symbolisent à ce moment, certes la voix du poète, mais surtout la voix de tous les militants basques, femmes et hommes sans distinction. Les autres voix, nous l'avons dit, ont des fonctions d'accompagnement musical, mais surtout de représentations symboliques qui n'ont rien à voir avec leur genre, leur tessiture, mais seulement avec leur timbre. Nous sortons donc ici des schémas traditionnels de l'écriture pour chœur, il est vrai, de plus en plus abandonnés par les compositeurs contemporains.

12.1.2 Solidarité

Le chœur signifie également de faire corps et être présent aux autres dans une unité et une solidarité signifiantes. Quel que soit le dispositif de placement, le chœur représente une force qui peut se manifester par une masse compacte et totalement soudée, ou éclatée dans l'espace, ce qui a pour effet de renforcer son aspect multiple et pluriel. Ce qui émane du chœur dans tous les cas ce sont les interactions, la diversité, la cohésion, la notion de groupe. La huitième pièce des *Paroles contre l'oubli* (page 39 de la partition) est à ce propos très parlante. Le texte, écrit par Dumè A., alterne les constats et deux questions.

Texte	**Écriture musicale**
Dans le fracas de mes souvenirs, Je sens mes pensées s'emmurer Sans même les sentir	Chœur à 4 voix mixtes. Écriture verticale en homorythmie, de la 19e à la 3^{ce} diminuée.
Serait-ce une façon de les oublier ?	**Hommes seuls pour le texte, vertical et en homorythmie.** **Femmes : tenue grave en seconde.**
Repoussant ma réalité En écoutant les termes, là où je souris	Chœur à 4 voix mixtes. Écriture verticale en homorythmie, de la 19e à l'unisson.
Qui peut me répéter	**Chœur mixte en imitation sur des secondes tenues.**

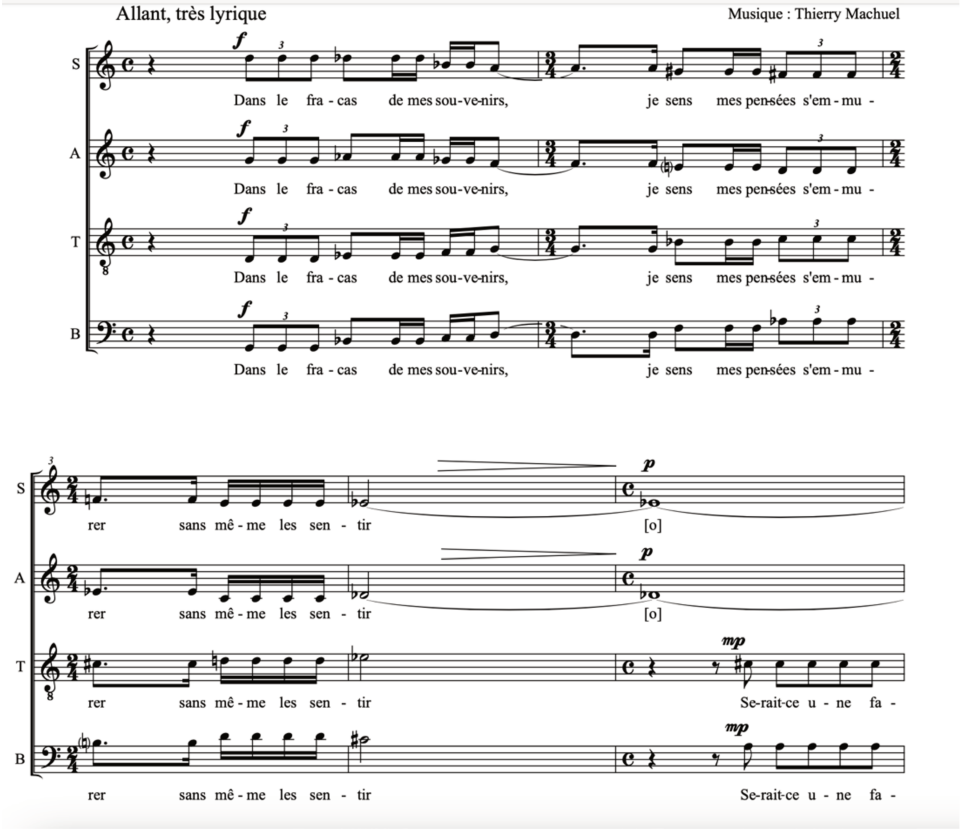
Que je suis condamné à vie !	Retour progressif vers la verticalité et l'homorythmie.
Paradoxe des mots, Quand on vous enterre, Dans l'ombre des murs où tout se resserre.	Chœur de 8 à 24 voix mixtes. Écriture verticale en homorythmie, de l'unisson au *cluster,* du *ppp* au *fff.*
Je perds mes plus belles images *Mon esprit s'égare dans un nuage* *Mes rires n'ont que la couleur du gris* *Ils se cognent au froid de l'oubli.*	*Basses seules sur les tenues des autres pupitres.*

Figure 32 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° VIII

Constats – **Questions** - *Constat*

Dans les parties factuelles qui décrivent l'état d'esprit de l'auteur, la masse chorale est écrite en totale homorythmie et chemine d'un ambitus large d'une dix-neuvième jusqu'à une tierce diminuée dans le médium. La phrase est affirmative, posée comme un constat (voir exemple musical n° 39).

Ces deux éléments, rythmique et mélodique, démontrent la cohésion du groupe et surtout sa réunion vers une idée centrale commune.



Exemple 39 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° VIII

À l'inverse, les questions qui induisent de l'incertitude sont traitées différemment : la première à une voix soutenue par une nappe, la seconde écrite en imitation qui accentue le caractère diffus et insistant.

Un procédé analogue est utilisé dans la sixième pièce du même *opus*, « Ces âmes » (voir exemple musical n° 16). L'écriture fuguée symbolise la diffusion du message, sa prolifération. Ce principe d'imitation ne brouille pas le message, mais au contraire le met en évidence en faisant surgir les mots « ces âmes ». La première séquence se termine par un glissement rythmique qui conduit jusqu'à l'homorythmie *ff* des quatre voix, sur les mots « tendresse doucement mensongère vers la demeure de l'oubli et de la perdition ». Le procédé sera réitéré plus loin sur les mots « autour d'une balance dressée. Nul pour percevoir ».
Les deux écritures symbolisent tout à la fois l'adhésion en nombre et le rassemblement solidaire autour de l'idée et de son auteur (Voir exemple musical n° 17).

> Si le signifié verbal ne peut être déchiffré par celui qui l'entend que s'il est clairement exposé – ce qui, pour la langue parlée, implique la prédominance de l'émission verbale univoque portant le signifié -, il arrive que, dans la musique, le signifié réside dans son essence multiphonique, dans une émission en plusieurs étages. Une structure hétérophonique ne compromet pas la compréhension du signifié. Elle parvient parfois à la renforcer[469].

Dans les deux exemples cités, le chœur est l'instrument par lequel s'exprime cette solidarité. Il nous montre l'unité et la cohésion par l'utilisation de tous les pupitres sans prédominance de certains d'entre eux, par leur totale homorythmie et leur rassemblement autour d'un texte commun, par leur convergence mélodique vers une tessiture moyenne et donc commune et fédératrice.

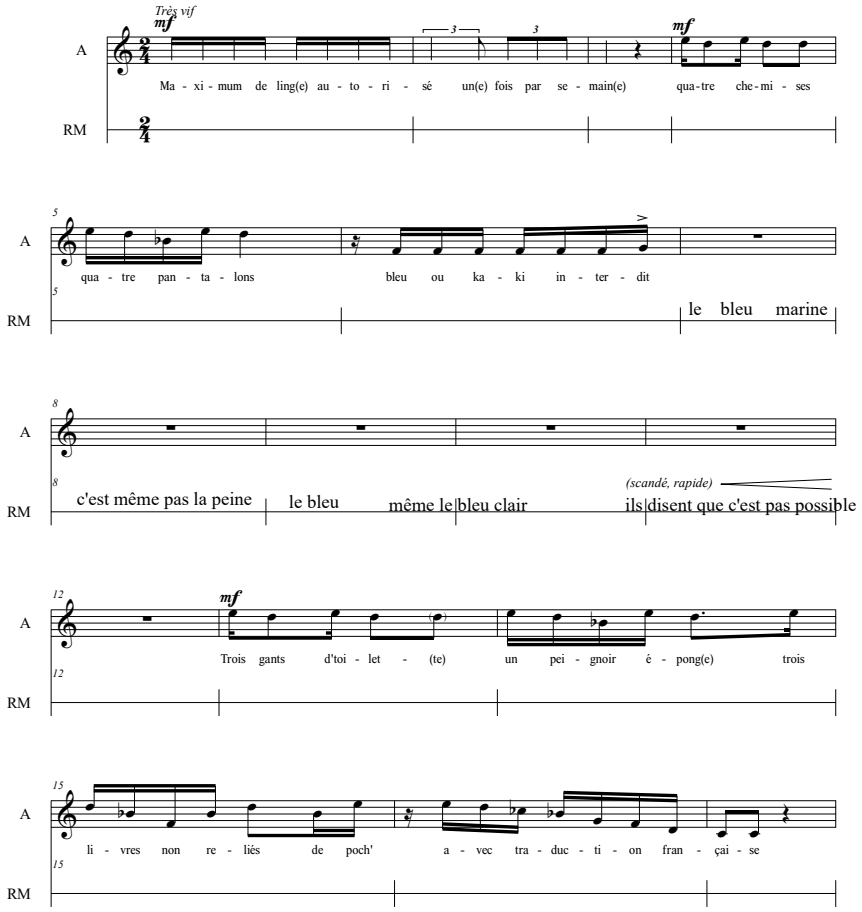
12.1.3 Interprétation vocale et chorale : le chant, véhicule d'émotions

Dans la démarche d'approche des textes, Thierry Machuel est extrêmement sensible à entendre ceux-ci dans leur langue originelle. Dans le cas des œuvres écrites en univers carcéral, il a poussé l'expérience jusqu'à solliciter la lecture par les auteurs eux-mêmes, afin de tenter de saisir davantage que les seuls mots. Danielle Cohen-Lévinas décrit encore le caractère éphémère de ces voix parlées génératrices de musique :

[469] Cohen-Lévinas, Danielle, *La Voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres, opus* cit., p. 91

> L'idée musicale surgit d'une voix née dans l'instant, dont l'apparition est simultanément synonyme de disparition. Union indissoluble du son et de la pensée, la voix est avant tout le support du langage et c'est avec la parole articulée que les hommes communiquent entre eux[470].

La musicologue s'interroge sur ce besoin d'aller vers le chant, et sur cette opération qui confère de ce fait au son (musical), à la « voix/musique » comme elle la nomme, un sens[471].
La séquence 17 de la *Trilogie de la détention* est à ce titre assez explicite.



Exemple 40 : Trilogie de la détention, Thierry Machuel, Séquence 17

Elle met en scène deux femmes, proches de détenus, l'une très jeune et novice dans cet univers, Allumette, et une autre âgée et rompue aux rituels des visites, Reine-Mère. Nous pouvons observer la différence de traitement des deux personnages, dans leur prénom

[470] *Ibid*., p. 26
[471] *Ibid*., p. 27

révélateur de leur personnalité – fragile pour l'une, et imposante pour l'autre – ainsi que dans le traitement musical qui leur est octroyé. La conversation entre les deux femmes se concentre sur les objets autorisés ou interdits lors des visites. La première phrase « Maximum de linge autorisé une fois par semaine » est parlée. Allumette qui lit certainement cette consigne, est donc assez détachée, mais dit son texte avec application : ici, le compositeur écrit des rythmes prosodiques.

Ensuite, l'inventaire qu'elle déroule est chanté. La ligne mélodique des objets, assez monotone, avec peu d'intervalles et peu de notes, s'approche du parlé-chanté. Mais elle est entrecoupée par des interventions différentes. Tout d'abord, le rappel des interdits est à chaque fois déclamé *parlando* et avec des accents expressifs, comme « bleu ou kaki inter**dit** » (voir exemple musical n° 40), puis la chanteuse émet des notes très aiguës sur des onomatopées « Ha ! » semblant imiter des rires ou des exclamations. Les figuralismes de cette ligne mélodique la rendent expressive. Reine-Mère, interrompt pour sa part la litanie d'Allumette avec un texte parlé, écrit sans rythmes ni notations d'expression quelconque : en effet, Reine-Mère est une habituée de longue date, elle a perdu tout sens critique par rapport à ce règlement, elle est peut-être sans affects. Le traitement *musical* prend donc en compte ce détachement par une liberté rythmique et de ton accordée à l'interprète.

La différence de traitement vocal ne s'applique pas seulement à la distinction des personnages. Elle nous projette surtout à l'intérieur de ceux-ci, leur être profond, leur personnalité, dans leur vécu et dans leurs émotions (Voir exemple musical n° 40).

Thierry Machuel, bouscule donc les codes et « transgresse une oralité enfermée dans un système fixe et lisse »[472], selon les termes de Danielle Cohen-Lévinas :

> Concevoir une proposition vocale au XXe siècle revient à transgresser. Le parler se mêle au chanter et le geste instrumental s'unit au geste vocal. La voix fait entendre sa substance originelle. Du souffle au cri, en passant par des espaces sonores d'une infinie variété, le visage vocal est comme pulvérisé à l'intérieur des formes et donne naissance à de nouvelles matrices, fonctions, contours, grammaires et expressions[473].

[472] *Ibid*., p. 53

[473] *Ibid*.

12.1.3.1 La voix : un corps

Cette importance accordée à la voix est certainement liée au besoin d'un « retour de toute musique à la source corporelle »[474]. Danielle Cohen-Lévinas ajoute : « Retrouver la voix c'est retrouver le corps qu'elle habite »[475].

> Tout est relié à la nature, à la sensation. « Voix » ne signifie pas exclusivement « vocalité » : en fait, la voix c'est le corps, le souffle, mais aussi l'esprit, la voix intérieure, l'intuition... la voix, c'est tout cela[476].

La voix reste un instrument qui présente une part de mystère. C'est par le corps que la voix s'exprime, et c'est par ce corps que nous pouvons la « voir ». Incarnée par ce corps, elle n'est pourtant pas visible extérieurement et est donc sujette à toutes sortes d'interprétations concernant son essence même.

> Cette hégémonie de la voix découle de l'idée qu'elle serait porteuse d'intuition et d'immédiateté, qu'elle incarne un idéal de présence du sujet à soi-même. Pour Jean Hatzfeld, Maryline Desbiolles ou François Beaune, le goût de l'entretien repose encore sur les qualités d'émotion et de vitalité traditionnellement prêtées à la voix, auxquelles s'ajoute l'incarnation physique du discours dans la rencontre, dont l'écrit serait chargé d'inscrire la trace et d'inventer des équivalents[477].

12.1.3.2 Chanter les émotions

Le corps est donc ce qui nous relie à la voix et à son intériorité. C'est par lui que s'expriment nos émotions de chanteur, d'auditeur, de spectateur, de témoin. C'est dans ce corps que l'artiste peut trouver « la trace immatérielle mais physique de ses émotions et de ses pensées par l'unique traversée d'un lieu : le corps. […] »[478].

---

[474] Risset, Jean-Claude (entretien avec), « Écrire la voix chantée aujourd'hui », *L'esprit du temps, « Champ psychosomatisue »,* 2007/4, n° 48, *opus* cit.

[475] Cohen, Lévinas, Danielle, *La Voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres, opus* cit., p. 23

[476] Girard, Anthony, Malhaire, Philippe (dirs.), « La voix de l'émotion – Entretien avec Lise Borel », « Pour les sonorités opposées », *Revue d'esthétique et d'analyse musicales des XXe et XXIe siècles*, n°3, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 117-131

[477] Lecacheur, Maud, « Une archéologie du livre de voix », dans Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.

[478] Mâche, François-Bernard, « Cours d'analyse, Aix-en-Provence, Centre Acanthes, juillet 1984 », cité par Cohen-Lévinas, Danielle dans *La Voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres, opus* cit., p. 71

Régine Prat cite les travaux scientifiques qui « mettent en évidence une empathie instinctive involontaire fondée sur la perception des signaux corporels visibles émis par l'autre »[479]. L'écoute, le regard, favorisent cette compréhension de l'autre à travers la lecture de l'œuvre émise mais aussi de l'interprétation corporelle que l'artiste réalise – entendons une interprétation vocale, émotionnelle et corporelle.

> Les travaux de B. de Gelder et coll. montrent, par des procédures expérimentales à l'inventivité impressionnante, que la reconnaissance de la tonalité émotionnelle dans la prosodie est augmentée par la prise en considération de l'ensemble de la posture ; de même, la reconnaissance de l'expression émotionnelle du visage augmente la reconnaissance de la prosodie et est augmentée quand l'expression corporelle est congruente. Ainsi, la parole ne peut être conçue qu'incarnée, la *voix représentant le corps du verbe*[480].

12.1.3.3 Communiquer

Nous pouvons nous appuyer sur l'analyse de Régine Prat qui présente la voix comme étant « au cœur de la communication » et souligne son lien indissociable avec le corps, notamment par le rythme[481]. La voix, et donc le chant, en tant qu'instruments de la parole et de l'expression artistique, bénéficient de la double compétence d'une communication à la fois discursive et dynamique.

> Poésie spatialisée, essais de *performances* (spectacle dans lequel la voix l'emporte sur tout le reste). La vocalité est alors un système d'auscultation et de critique de la société. La voix est le seul instrument à s'auto-suffire dans ce registre[482].

Vincent Delecroix souligne pour sa part les « forces de la voix […] caractérisées par des tendances dynamiques » :

---

[479] Fadiga et coll., 2000, cité par Prat, Régine, « Prendre une voix dans ses bras », *Enfances et Psy* 2013/1 (n°58), Éditions Érès, https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2013-1-page-29.htm, p. 35, consulté le 15 juillet 2024

[480] Gelder (de), Béatrice, Van de Stock, Jan, Righart, Ruthger, « Body expressions influence recognition of emotions in the face and voice », *Emotion*, vol. 7, n° 3, 2007, p. 487-494, dans Prat, Régine, « Prendre une voix dans ses bras », *Enfances et Psy* 2013/1 (n°58), Éditions Érès, https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2013-1-page-29.htm, p. 34, consulté le 15 juillet 2024

[481] Prat, Régine, « Prendre une voix dans ses bras », *Enfances et Psy* 2013/1 (n°58), Éditions Érès, https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2013-1-page-29.htm, p. 33, consulté le 15 juillet 2024

[482] Cohen, Lévinas, Danielle, *La Voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres, opus* cit., p. 53

> […] La composition musicale, mais aussi la composition dramatique organisent ces tensions instituées par la présence des voix : les intrigues, les histoires, les arguments qui structurent l'opéra ne sont en réalité que la surface explicite, la superstructure en quelque sorte, de ces rapports de force primaires qu'établissent les voix entre elles[483].

Le chant fait la synthèse entre l'expression d'un texte, l'expression d'une musique, l'expression dramatique d'une situation et la communication avec un public. Alexandros Markeas décrit ainsi le processus expressif qui se met en place avec la voix, tant pour le chanteur que pour son public :

> Il n'y a rien de plus expressif que la voix. Une seule note chantée peut tellement changer de caractère et raconter une histoire entière. Parce que le visage change, l'expression du visage change… On pourrait changer le timbre d'un violon, mais cela sera reçu comme quelque chose d'abstrait, d'éloigné. La voix parle toujours, ainsi que les variations, les altérations de la voix. On pourrait éventuellement ajouter des instruments pour représenter un mythe grec, mais la voix serait toujours sollicitée[484].

La voix chantée, à travers le personnage-chanteur, assure le lien entre l'objet transmis, l'œuvre poético-musicale, et l'extérieur, le public. Le chanteur délivre le message, incarne son personnage ou sa fonction, exprime des émotions artistiques et humaines, celles de l'auteur, celles du compositeur, les siennes propres, à un public qui les reçoit et les vit à son tour, dans une communication mettant en action l'ouïe, la vue, l'intelligence et l'émotionnel au sens large.

> C'est la voix chantée qui, rapportée à la fois au rôle et à l'interprète, assure le lien : on peut ainsi distinguer en elle deux modalités communicatives, l'une plutôt expressive, en tant qu'elle véhicule des signes qui font l'objet d'un décodage rapporté au représenté, l'autre plutôt

[483] Delecroix, Vincent, *Chanter. Reprendre la parole*, Paris, Éditions Flammarion, 2012, p. 273

[484] Soulele, Andriana, « Entretien avec Alexandros Markeas », à Paris le 21 février 2018, dans Soulele, Adriana, « Du monde actuel au mythe grec. L'usage de la voix dans les œuvres d'Alexandros Markeas », Communication lors du Congrès *Echanges musicaux entre la France et la Grèce à l'aube du XXIe siècle, 1980-2010*, IReMUs, Société hellénique de musicologie - équipe RelMus/FG, May 2018, Paris, France, p. 15

> stimulatoire, active dans la représentation et le rapport scène/salle, grâce à la production d'effets sur le public[485].

L'auteur souligne encore cet aspect pluri-sensoriel, particulièrement exploité dans les œuvres contemporaines[486]. Celui-ci prend d'autant plus d'importance que les compositeurs sont attachés à témoigner, à communiquer et à toucher le public. La question de l'écoute est donc primordiale, dans l'art choral, comme au théâtre et en littérature, comme le propose l'écrivain Jean-Pierre Martin :

> Au début du XXIe siècle, le désir de voix se transforme pour une partie des écrivains en un impératif d'écoute. Moins sans doute dans un parti pris esthétique que comme la manifestation d'un souci éthique et politique. Dans les affinités qu'il tisse avec le temps, dans l'éthique de la rencontre qu'il propose, le paradigme de l'écoute esquisse à travers les livres de voix un portrait du XXIe siècle en âge de l'oreille dont l'histoire reste à écrire[487].

12.2 Déplacer (véhiculer) un message vers un public

Nono, qui posait déjà la question du fond et de la forme, demandait comment appréhender un texte, « comme tel, littérairement » ou, « dans ses formes structurelles et sémantiques » ? Le texte serait-il l'argument ou le « matériau »[488] ?

L'intention de témoigner qui préfigure la composition chez Thierry Machuel constitue toute la chaîne des actions qui vont conduire jusqu'au public. Nous avons décrit le long et lent travail d'approche des textes, de leurs auteurs, des contextes, des états d'esprit, nécessaires à la meilleure compréhension de la part du musicien, et préalables à la moindre idée musicale. La plus grande importance est accordée, non plus à une esthétique personnelle du compositeur, ni à ce qu'il pense et ressent face à l'œuvre poétique, mais à ce que l'auteur lui-même pense et ressent, à ses mots, à son intériorité. Pour parvenir à toucher le public, il convient donc au

---

[485] Chanay (de), Hugues, « La Voix d'opéra : sémiologie et rhétorique », dans Badir, Sémir, Parret, Hermann (dirs.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 93

[486] *Ibid*.

[487] Lecacheur, Maud, « Une archéologie du livre de voix », dans Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.

[488] Nono, Luigi, « Rapport texte-composition », Feneyrou, Laurent (trad.), *Écrits, opus* cit., p. 604

compositeur d'être *juste*. Les choix esthétiques sont en conséquence primordiaux pour une communication efficace.

> Si l'œuvre est parole, défi et solution, elle est alors concrètement liée à la singularité du geste artistique, à la mise en forme de l'événement musical ainsi qu'à ses conditions d'énonciation[489].

12.2.1 Une communication discursive

L'analyse de la construction du livret de *Nocturnes de Clairvaux* (voir partie 2.2) nous a permis de mesurer le travail de restructuration des textes aboutissant à l'objet fini. Un discours cohérent émane de cette réorganisation, qui certes, comme nous l'avons souligné, raconte une histoire unique ou commune, mais qui nous permet surtout de pénétrer davantage dans l'intériorité des auteurs, leurs pensées et leurs ressentis les plus intimes. Ainsi, d'un recueil ordinaire d'expériences diverses de la nuit en prison au départ, certes riche et signifiant mais hétéroclite, nous parvenons à une sorte de *récit-documentaire* sur les différents états émotionnels, philosophiques et psychologiques d'un détenu-témoin (voir figure 33). La narration est conduite et discursive, elle construit un *personnage* fictif mais fort de tous les récits collectés. Elle établit tout d'abord le décor physique, temporel et sensoriel, puis nous fait accompagner le *personnage* dans ses pensées, ses questionnements, ses errements, ses espoirs et ses peurs. Nous le suivons dans chacune des étapes de cette nuit, de toutes les nuits. Nous vivons avec lui la solitude et la folie, et nous espérons avec lui et pour lui, cette lumière libératrice.

[489] Esclapez, Christine, « Le Langage musical en question », texte remanié de la conférence prononcée lors du colloque international *La notion de syntaxe en langue et en musique*, *opus* cit.

Cinq poèmes originels ➔	**Un livret**
Un cri dans le silence – Régis S.	Décor temporel, paysager et sensoriel de la nuit dans la prison. Un détenu se confronte au temps et la nuit tant réelle que celle, symbolique, de l'enfermement.
La nuit c'est quoi ? - Éric	Une question lancinante : la nuit c'est quoi ? La solitude et l'enfermement le poussent à parler seul Et à pousser un cri dans le silence. La folie le gagne, il entend des voix dans sa tête. Le détenu a besoin de parler, de rompre le silence. Toujours cette même question : la nuit… Le détenu exprime sa solitude et son abattement.
Hier ne compte pas – Dumè A.	Un sursaut d'espoir : Hier ne compte pas, plus. Qui es-tu ? Je veux échapper au silence.
Nocturne – Illich R.S.	Souvenirs nocturnes. Qui es-tu ? Je veux échapper au silence. Alors, va vers la lumière ! Évocation des esclaves de Sion.
Voici tomber le soir – Franck P.	Voici tomber le soir et une lueur dans la nuit.

Figure 33 : Textes et Livret des Nocturnes de Clairvaux

L'écriture musicale, nous l'avons vu, renforce notre compréhension du livret, et le chœur en tant qu'ensemble, nous permet de mieux saisir les reliefs de la pensée, et peut-être d'aller jusqu'à nous identifier au *personnage*. En outre, la spatialisation inclut le public dans l'enceinte de l'espace scénique, ce qui a pour effet d'amplifier son intégration intellectuelle et émotionnelle à l'action. Nous l'avons évoqué dans la partie II, à travers le témoignage d'une chanteuse, et compris alors comment les réactions du public peuvent resurgir sur l'interprétation des chanteurs et donc sur l'œuvre. Évoquant cette interaction, Béatrice Fleury et Jacques Walter usent d'un terme très explicite pour définir la place des spectateurs dans la création, ils parlent de « spectateurs-écrivants » :

> Manifestement, les spectateurs-écrivants jouent un rôle de certification à l'égard du témoignage ; la réciproque étant également vraie. Aussi voit-on se dessiner ce que Renaud Dulong (*Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998, p. 138) met en évidence : le fait que « le témoignage n'est pas l'affaire du seul témoin, ses récipiendaires coopér[ant] à leur façon à la déposition. Le

> public n'est pas composé de spectateurs, mais d'acteurs dont l'attitude est décisive. […] Le moment de réception est constitutif du témoignage »[490].

L'interaction vient légitimer le témoignage. François-Charles Gaudard, dans ses recherches sur le témoignage, abonde dans ce sens et souligne la réciprocité qui s'établit entre le témoin et « celui qui est pris à témoin » :

> Celui qui est pris à témoin témoigne aussi de lui-même dans la manière dont il reçoit le témoignage. Cette parole donnée et reçue met en jeu notre *ethos*, celui du témoin et celui de ceux qui sont « pris à témoin », et par suite, elle possède une dimension « éthique ». […] Le témoignage ne rapporte pas seulement un fait, il s'inscrit dans l'espace des normes et des valeurs[491].

Comme le souhaite Thierry Machuel, le spectateur devient partie prenante de l'opéra-choral. Celui-ci lui est destiné dans un but de passation, ce qui implique que lui-même à son tour devienne passeur de mémoire. Pour cela, il doit se positionner en ouverture pour accueillir au mieux le témoignage, et cela l'engage d'une certaine manière.

> Témoigner est de ce point de vue un geste transgressif, car il brise le silence apposé comme une chape de plomb sur l'ensemble des mémoires. Il est un geste de courage qui exige du côté de ceux qui le reçoivent une écoute bienveillante et active, car cette parole risquée et fragile « ne peut rester lettre morte ». Elle engage par conséquent son auditoire à l'action et, avant cela, à une écoute accueillante lors de laquelle, comme l'écrit Alexandre Dauge-Roth, « c'est le témoin qui (re)définit ce qui est digne de mémoire tout comme les modalités de son énonciation »[492].

12.2.2 Impact d'un discours dynamique sur le récepteur

À l'image des artistes qui manifestent leur besoin d'approcher la réalité contemporaine, le public peut ressentir ce même besoin de trouver dans l'œuvre artistique une représentation

---

[490] Fleury, Béatrice, Walter, Jacques, « Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin », dans Gaudard, François-Charles, Suárez, Modesta (dirs.), *Réception et usages des témoignages*, collection "Champs du signe", Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2003, p. 82

[491] Gaudard, François-Charles, Suárez, Modesta (dirs.), « Avant-propos », *Réception et usages des témoignages*, *opus* cit., p. 24

[492] Gefen, Alexandre, Leichter-Flack, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, *opus* cit.

du monde et des événements historiques ou sociétaux qui le parcourent. Luciano Berio portait un regard personnel sur cette quête :

> Je suis convaincu que beaucoup de gens sont attirés par la musique parce qu'ils sentent, ne serait-ce qu'inconsciemment et de façon obscure, qu'elle peut également devenir le symbole de la possibilité d'une lecture consolatrice, et même peut-être utopique du monde. En musique, la rumeur de l'Histoire, qui affleure continuellement à la conscience des individus responsables, est modulée et transcrite par des temps et des dimensions différentes. (Luciano Berio, cité par Brigitte et Jean Massin)[493].

Le discours dynamique de l'opéra-choral qui souhaite témoigner du monde, vient *chercher* l'auditeur dans ses retranchements, le sollicite dans sa compréhension intellectuelle ou émotionnelle de l'œuvre. Il est pensé et construit pour provoquer, pour toucher et pour atteindre chacun.

12.2.2.1 Spatialisation et proximité physique

La spatialisation du chœur, sa mise en scène et en mouvement participent à la narration. Ainsi, nous observons dans les *Nocturnes de Clairvaux* que le chœur n'est jamais placé frontalement face au public et que sa spatialisation et son organisation sont toujours changeantes, ce qui incite le spectateur à être constamment en contact visuel avec les divers intervenants, et ce, quelle que soit leur place, devant, derrière, sur les côtés, autour, au milieu, autour et au milieu, sur la scène. Cette diversification, outre son intérêt visuel, demande également une acuité de l'écoute et suppose une réception sonore mouvante, diversifiée, unidirectionnelle ou multidirectionnelle. Le tableau ci-dessous retrace les différents événements musicaux de cet *opus*, leur distribution, leur placement dans l'espace, et nous permet de visualiser les situations vécues par le public.

Pièce n°	**Disposition**	**Actions**
Ouverture 1	Chef au centre Chœur entre et	Battue de mesure dans le silence Va se positionner lentement en carré autour du public
Ouverture 2	Chœur	
I b	4 solistes	Au milieu du carré : texte

[493] Aubigny, Benoît, *L'Ensemble vocal a capella : de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, *opus* cit., p. 385

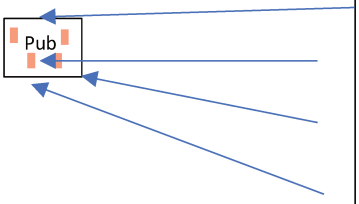
	Chœur 	Nappes sur « m »
II a	4 solistes alternent avec Chœur 	Hommes du chœur : nappes sifflées, puis *falsetto*
I c à I f		Plusieurs plans Voix parlées une par une Voix parlées des solistes un par un Voix parlées des femmes ensemble Voix criées des hommes ensemble
III	Chœur en cercle 	Déambule en tournant dans le sens des aiguilles d'une horloge
Interlude	Chœur  2 solistes 	Sur l'estrade face à face
IV	1 basse  Chœur 	À l'écart, dos au public
I g	2 chœurs 	Se répondent
V	Femmes/ Hommes 	Se répondent puis ensemble

Figure 34 : Spatialisation du chœur et des solistes dans Nocturnes de Clairvaux

Dans un premier temps, l'« Ouverture I » est centrée sur le chef de chœur et sa battue silencieuse. Cette situation inhabituelle dirige l'attention sur le centre de l'espace et sur le silence qui plonge l'auditoire en condition d'attente, de questionnement et d'écoute. La lente arrivée des chanteurs passe peut-être inaperçue, tout au moins au début, et le public se retrouve rapidement *enfermé* dans l'espace du concert. L'essentiel est dit, une narration par la gestuelle et la suggestion parvient jusqu'aux spectateurs. Dans son ouvrage *Le Chœur sans paroles ou les voix du sublime*, Jean-David Jumeau-Lafond évoque entre autres ces situations de silence génératrices de toutes les interprétations :

> Le recours au chant inarticulé, au murmure, au mystère de voix interdites semble en effet particulièrement approprié au système d'expression symboliste qui fait appel à

> l'indétermination du sens, à l'énigme ou encore, dans le meilleur des cas, à un message suffisamment crypté pour demeurer définitivement inintelligible[494].

À partir de cette ouverture, le public va être sollicité de toutes parts visuellement et acoustiquement, par les textes, par la musique, par les changements incessants de dispositifs. Il ne peut pas faire l'économie de l'écoute, pas plus que celle du regard, et de fait, il est incité à voir, à entendre et à comprendre, en s'intégrant physiquement à l'action. Roland Barthes évoque cette « polyphonie des sensations » :

> Barthes insiste de nouveau sur la disposition de l'espace théâtral en Grèce, un espace ouvert, circulaire et « volumineux » radicalement différent de la scène moderne « frontale ». […] Il souligne la spécificité d'un espace où l'épaisseur polyphonique du spectacle est encore renforcée par la « polyphonie complexe » des sensations auditives et visuelles extérieures à la représentation dramatique et propres au plein air. (« Pouvoirs de la tragédie antique », OC I, p. 261 ; « Le Théâtre grec », OC II, p. 737)[495].

Dans les concerts traditionnels, les spectateurs regardent l'action qui se déroule sur la scène, une certaine distance s'installe, chacun occupant la place et le rôle qui lui sont dévolus, le théâtre ou le concert sur scène, et le public en observateur dans la salle. Dans l'exemple ci-dessus, cette distance est abolie, les interprètes et le public partagent un espace commun dans un temps commun, ce qui induit un certain effet de porosité entre les deux univers.

> Barthes souligne la transgression accomplie par le *Grand Robert* qui supprime la séparation entre acteur et spectateur […]. « On pourrait peut-être avancer que la théâtralité la plus forte se situe précisément dans cette transgression instable de l'espace scénique, dans ce débordement virtuel de la scène par la salle, et rappeler les antécédents historiques et ethnographiques de cette loi de structure : chœur de la tragédie antique, qualification de tout le village comme lieu magique dans certaines fêtes africaines, descentes dans l'arène d'aficionados ivres de théâtralité. » (Barthes, « Le Grand Robert », OC I, p. 521)[496].

[494] Jumeau-Lafond, Jean-David, « Le chœur sans paroles ou les voix du sublime », *Revue de Musicologie*, Tome 83, numéro 2, *opus* cit.
[495] Corbier, Christophe, « Nietzsche, Brecht, Claudel : Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque », *Revue de littérature comparée*, 2015/1, numéro 353, *opus* cit.
[496] *Ibid*.

Relier la scène à la salle, les interprètes aux spectateurs, vivre la vie réelle sur scène, ou vivre la scène dans la vie réelle, tout concourt à créer une vraie proximité qui déborde de la seule proximité physique.

12.2.2.2 Proximité émotionnelle

La spatialisation et la mise en mouvement ont des répercutions acoustiques sur l'écoute et la réception, quand la proximité physique des corps et des regards, toujours fortement reliée à l'œuvre poético-musicale, retentit sur les réactions sensorielles du public. Ces deux aspects sont à prendre en compte dans les réactions émotionnelles du spectateur.

En effet, dans l'« Ouverture II » du tableau précédent – rappelons que le public est encadré par le chœur – les voix vont s'élever, les unes après les autres, du solo de basse jusqu'au chœur complet. La première intervention de la basse solo émerge du silence, sans que le soliste soit mis en évidence par un positionnement particulier. Le public reçoit cette voix qui nous dévoile le décor lugubre de l'environnement décrit. Nous pouvons aisément imaginer la différence de perception émotionnelle entre cette situation et celle dans laquelle le chœur serait positionné frontalement face au public. Le spectateur a peut-être du mal dans un premier temps à situer la provenance de la source, selon la place qu'il occupe lui-même. Dans un deuxième temps, toutes les voix d'hommes du chœur vont entrer, et étant donné le positionnement en carré, provenir de diverses directions, augmentant les sources sonores et accentuant aussi la sensation de malaise déjà instillée par l'écriture des accords de 6/4 enchaînés, nous l'avons déjà évoqué. Le *climax* de cette « Ouverture II » est atteint dès l'arrivée des voix de femmes qui tout d'abord interrompent le discours des hommes, puis entament *crescendo* et par empilement des voix des plus aigües aux plus graves, la construction d'un *cluster* interrompu à son tour par le claquement des verrous. Quatre minutes environ se sont déroulées depuis l'entrée du chef dans l'« Ouverture I » jusqu'au claquement des verrous de la fin de l'« Ouverture II », quatre minutes durant lesquelles le spectateur est cerné par le silence, puis par des événements sonores arrivant de toutes part, sans que l'on puisse anticiper, ni l'écoute ni le regard. Dès le début de l'œuvre, le public est donc placé en situation d'inconfort. Le placement physique des spectateurs, au centre des sources sonores et visuelles favorise la tension dramatique qui s'instaure entre tous les protagonistes, interprètes et public.

12.2.2.3 Le public pris à témoin

Dans cet exemple, il ne s'agit plus d'un auteur qui raconte une histoire, laquelle est mise en musique par un compositeur puis interprétée par des chanteurs pour un public. Certes, le discours émane de récits que le musicien interprète. Mais le travail de répétition avec les chanteurs prend une portée dynamique par les interactions provoquées par le compositeur entre lui-même et les auteurs, entre lui-même et les interprètes, et entre lui-même, les interprètes et les auteurs. L'œuvre continue à s'écrire lors des différentes rencontres, parce que chacun la nourrit de sa propre expérience et de son propre regard. Dès le départ, chacun des protagonistes est pris à témoin du récit par la présence des auteurs, par le vécu entre les auteurs et le compositeur. Une meilleure compréhension de la part des chanteurs, à la fois du livret et de la composition musicale, influe à son tour sur leur interprétation. Le public est ensuite pris à témoin, riche sans en avoir conscience de toute cette expérience vécue au préalable par les musiciens et les poètes. La communication du message est dynamique à plusieurs niveaux, elle s'intensifie au fur et à mesure qu'elle avance dans le processus, et c'est, nourrie de toutes ces richesses, qu'elle parvient jusqu'au public. À ce stade nous arrivons au bout de la transmission, mais au lieu de clore la chaîne de la communication, le dispositif théâtral de la mise en espace la sublime en intégrant les spectateurs et en les impliquant à l'œuvre et à son sujet. L'œuvre n'est plus la conjonction de plusieurs arts, reconnaissables grâce à leurs langages respectifs, mais un objet dans lequel tout et tous participent à l'objectif premier, témoigner du monde.

> C'est justement *parce qu'il se situe en-deçà des mots* d'une langue-outil ne renvoyant qu'à un *être-là* du monde, et parce qu'il travaille au contraire à un *être-à-venir* du monde, qu'un art peut prétendre à un véritable engagement politique, à savoir une refonte du monde donné, via une remise en cause de nos perceptions habituelles, et contribuer ainsi à l'émergence de nouveaux mondes. Et, à ce titre, la musique n'est pas moins concernée que les arts plastiques : non seulement elle peut, par les moyens qui lui sont propres, déstabiliser le monde perçu — ce qui relève déjà du politique et satisfait par conséquent aux critères d'un art « engagé » — mais encore concourir à *produire un monde,* autrement dit à fonder une utopie[497].

[497] San Martin, Fabien, « Chants de vie et d'amour : la dimension musicale de l'engagement et de l'utopie chez Luigi Nono », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société,* Numéros de la revue, Musique et Utopie, mis à

Comme le dit Fabien San Martin, le spectateur d'opéra-choral n'est plus seulement un « *être-là* »*,* mais il devient un « *être-à-venir* » du monde, c'est-à-dire qu'il ne sera plus le même avant et après le concert. Son appréhension de l'œuvre l'aura *bouleversé*, au sens où il aura ressenti des émotions musicales nouvelles, des émotions humaines et des interactions avec les interprètes, un regard nouveau sur un fait de société et une autre compréhension du monde. C'est là, l'intention initiale de l'opéra-choral.

jour le : 04/03/2014, chapitre « La musique, un art voué à la transformation du monde », alinéa 10, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=636, consulté le 20 mars 2020

13 Conclusion de la deuxième partie : De l'intention à la réalisation

Nous avons à plusieurs reprises soulevé la question de l'intention dans nos analyses littéraires et musicales. Effectivement, l'opéra-choral naît d'une intention à la fois esthétique et éthique, à la fois artistique et humaniste, qui privilégie surtout le témoignage. L'énonciation, incluant les langages littéraire, musical, symboliste ou corporel, est primordiale pour que l'énoncé, l'œuvre aboutie, soit à l'image de l'intention et afin que le récepteur de l'œuvre puisse en saisir tout le sens. Le philosophe Edmund Husserl évoque « l'intention de signification » :

> C'est cela qui, pour Husserl, est le fait caractéristique de la conscience […] ; ce n'est pas tant la signification déjà posée que le vouloir dire. Je veux dire quelque chose et tant que je ne l'aurai pas dit, je ne serai pas en accord avec moi-même, je ne serai pas satisfait scientifiquement[498].

Pierre Guenancia distingue encore « l'intention de signification » qui est « une conscience qui veut et prend position », de l'objet « visé ». Pour le philosophe, « le mouvement atteint son terme quand cette intention rencontre l'objet qui correspond à son attente. C'est ce que Husserl appelle le 'remplissement de sens' ».[499] Le cheminement de Thierry Machuel nous fait traverser son intention lorsqu'il s'exprime sur ce nouveau genre qu'il conçoit comme « l'avenir de la musique chorale »[500]. L'étude des partitions nous confronte à l'énonciation, aux langages, à l'esthétique et à la démarche du compositeur, et nous donne un premier aperçu de la réalisation de l'intention. Le concert ou la prestation vocale nous permettent d'apprécier à la fois l'objet esthétique fini, sa réception par le public, et par conséquence, son adéquation avec l'intention initiale.

[498] Guenancia, Pierre, *La Voie de la conscience, Une histoire personnelle de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France/Humensis, p. 14

[499] *Ibid*.

[500] Machuel, Thierry, *Écrits sur le chant choral*, site officiel du compositeur, *opus* cit.

13.1 De la genèse à la production : le chœur au service de l'intention ou à l'initiative de la réalisation ?

Le chœur représente l'intention et en même temps se trouve au centre de celle-ci : initialement, composer une œuvre chorale qui porte la poésie contemporaine à la connaissance d'un public élargi, qui prenne en compte le monde environnant et les événements sociétaux qui le parcourent. Le chœur, qui en soi est déjà aussi une intention, fait donc partie du projet et il en est l'instrument – au sens commun de moyen pour atteindre l'objectif. Dans ce sens, il est à la fois *manipulateur*, à l'initiative de l'œuvre et manipulé, au service de celle-ci.
Tous les arguments qui expliquent cette appétence du compositeur envers le chœur, expliquent et justifient le choix de cet instrument pour porter son projet artistique et humain.

Par ses différentes potentialités, le chœur est porteur de parole, de musique, de corps chantants et se mouvant dans l'espace, de relations et d'interactions humaines. Ces mêmes potentialités sont utilisées par le compositeur pour porter au mieux son œuvre poético-musicale. Nous l'avons observé, le chœur a un potentiel à porter un message, parce qu'il est doté de la parole. C'est une caractéristique intrinsèque, mais c'est également une qualité qui fait que le musicien le choisit pour véhicule. De même, le chœur est doté de sa capacité à chanter et à *faire musique*, ce qui, allié à la faculté à délivrer un texte, justifie encore son élection pour l'œuvre musicale. Nous entrons dans le domaine de l'expression et des émotions avec cet instrument intrinsèquement humain, incarné par un corps, par une voix, par un esprit, par un visage, par un regard et par des mouvements. Encore une fois, tout converge vers une transmission du poème la plus *juste* possible, ce qui justifie encore le choix du chœur pour interpréter l'œuvre. Enfin, qui mieux que le chœur peut représenter un groupe humain, une communauté ? Cette potentialité de l'ensemble vocal à réunir des personnes de sexe, âge, catégorie sociale et personnalité différente offre au compositeur un outil idéal pour faire le lien vers le public. Le choix du chœur, mixte qui plus est, offre donc de très nombreuses combinaisons alliant :

- la représentation genrée ou non,
- les tessitures,
- les timbres,

- les densités (du solo à l'ensemble),
- les fonctions théâtrales (personnage principal, témoin, récitant),
- les fonctions musicales (chœur « soliste », accompagnateur, « décor », « bruiteur »),
- les modes d'émission du son (chuchoté, murmuré, parlé, crié, chanté, sifflé, *moïto*, *falsetto*, bouches fermées),
- les géométries et les sources sonores (masse compacte et frontale, spatialisation de diverses sources, ensemble, pupitres, groupes divers),
- les langues (langues existantes, imaginaires, onomatopées).

Toutes ces potentialités et combinaisons de potentialités inhérentes au chœur peuvent évidemment avoir une action d'influence sur l'écriture musicale. Mais si nous considérons que ce qui prime reste l'intention de témoigner au plus juste, il est évident que les choix esthétiques résultent de l'œuvre telle que le compositeur la conçoit.

13.2 Continuité entre intention et réalisation : compromis, négociations, renouvellement, affranchissement ou rupture ?

Bien sûr, le processus de création artistique n'est jamais aussi tranché, et nous l'avons dit, dans le cas de l'opéra-choral, le chœur est tout autant à l'initiative de l'œuvre que celle-ci le modèle à son image. L'opéra-choral – nous revenons ici à la question de l'appellation – est intéressant et nous interpelle à plusieurs titres sur son intention, ses contenus esthétiques, sa destination, sa réception. Comme le propose Mikel Dufrenne, nous pouvons « considérer l'œuvre dans sa relation à d'autres œuvres »[501], et donc ici l'opéra-choral peut être envisagé par rapport à l'opéra, au théâtre musical, à la musique chorale, mais il peut tout aussi bien s'inscrire « dans un genre dont [il] représente un élément, et dans l'histoire de ce genre dont [il] représente un moment »[502]. Mikel Dufrenne souligne les relations entre l'œuvre et son créateur, faites d'influences, d'attirances, d'indépendance :

> C'est l'« œuvre à faire » qui a l'initiative, et l'artiste ne fait que répondre à l'appel qu'elle lance vers lui : cette idée a été développée avec force par Étienne Souriau. Pareillement, une fois

[501] Dufrenne, Mikel, « Œuvre d'art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/oeuvre-d-art/, consulté le 29 octobre 2021
[502] *Ibid*.

> produite, l'œuvre échappe à son créateur : elle mène une vie indépendante dans le monde culturel, elle exerce des effets et se leste de sens qu'il n'avait ni voulus, ni prévus. Si elle garde quelque relation avec son créateur, c'est en ce sens qu'elle le crée à son tour : il croyait s'exprimer par elle, c'est elle qui l'exprime ; sa vérité – celle qu'il faut lui reconnaître – est en elle, et ce qu'il est en lui-même ne compte plus, le père est vraiment fils de son œuvre ; thème qui appartient à la sociologie autant qu'à la philosophie[503].

Nous avons étudié dans la première partie les liens de parenté entre l'opéra-choral et l'opéra d'une part, et avec la musique chorale d'autre part. Bien que Thierry Machuel souhaite créer un genre nouveau, il ne renie en rien les héritages de genres musicaux ou d'esthétiques. Nous l'avons constaté dans les analyses, le compositeur sait puiser à diverses sources de styles, d'échelles et d'harmonies pour créer l'œuvre à laquelle il aspire.

> Une sociologie de l'art doit repérer les corrélations qui s'établissent entre les exigences auxquelles l'œuvre est soumise, d'une part, les structures sociales, les normes juridiques et les impératifs moraux, d'autre part[504].

Mikel Dufrenne souligne les liens réciproques entre l'œuvre et son auteur, et donc entre l'œuvre, son intention et sa réalisation[505]. Pour lui, l'artiste façonne l'œuvre tout autant que celle-ci le transforme à son tour :

> L'œuvre signifie alors non seulement ce que l'homme produit, mais ce qu'il fait et ce qu'il devient en faisant, parce que faire lui est essentiel[506].

Nous avons à plusieurs reprises évoqué les *Nocturnes de Clairvaux* dans nos analyses. Cet *opus* nous semble représenter l'exemple complet de la démarche de composition du musicien. Dans chaque étape de la création, chacun des protagonistes nourrit l'œuvre de son regard, de ses compétences, de sa personnalité. Inversement, l'œuvre enrichit chacun en retour, et il y a donc de perpétuels ajustements des uns aux autres. Chaque participant devient co-créateur de l'œuvre, dans une écriture qui se rapproche à certains égards de l'écriture polyphonique utilisée dans le théâtre contemporain :

---

[503] *Ibid*.
[504] *Ibid*.
[505] *Ibid*.
[506] *Ibid*.

> L'écriture collective est ce qui façonne les créations de La Vie Brève, les acteurs et/ou musiciens et chanteurs sont placés au centre et sont considérés comme des créateurs, des auteurs et non pas seulement comme des interprètes. Cette écriture polyphonique décloisonne les fonctions et les techniques des personnes qui font les spectacles de la compagnie[507].

Nous l'avons dit, l'opéra-choral emprunte à l'opéra certains éléments musicaux et dramaturgiques. La composition est construite sur un livret qui génère une dramaturgie à laquelle participe le chœur. Ce dernier va donc endosser plusieurs fonctions dévolues à l'opéra, celle de personnage principal et de soliste, celle de témoin et de chœur, celle de récitant et celle d'accompagnement instrumental. Ces différentes fonctions induisent sur le plan musical des dispositifs variés, plus généralement dévolus à la musique chorale. Le chœur est proposé en soli, pupitres, groupes, grand ensemble, et évolue dans différentes écritures musicales, verticalité, contrepoint. Davantage inspirée du théâtre musical, l'action scénique explore la spatialisation, sans qu'il n'y ait forcément de véritable jeu scénique. Pourtant, les placements et les mouvements du chœur associés à l'œuvre poético-musicale créent une nouvelle dimension pluri-sensorielle.

> Il y a un moment, toujours neuf pour l'homme, où, au lieu de voir avec son entendement ou de penser avec sa culture ou ses catégories, il voit avec ses sens tous ensemble, il touche avec ses yeux et voit avec ses mains sans que cet acte total soit repris et réfléchi par la conscience ou la pensée de voir et de toucher[508].

La question de la perception est très importante dans l'élaboration de l'œuvre. Nous avons vu comment Thierry Machuel manifeste son besoin d'entendre les poèmes dans leur langue bien avant de les comprendre, comment encore, il a besoin d'entendre, quand cela est possible, les poèmes lus et argumentés, expliqués par leurs auteurs. L'oreille, le regard, les émotions font leur travail dans ses séances d'approche. Henri Guenancia cite Descartes pour lequel la perception passe avant tout par le corps :

> Percevoir pour Descartes […] c'est percevoir avec ses mains, ses yeux, avec tout son corps, même si ce n'est pas le corps qui perçoit ni l'œil qui voit, mais c'est toujours l'âme (*mens*), ou bien l'esprit, qui seule a la conscience de ce qu'elle fait. Le sujet de la perception chez Descartes est un sujet incarné, spécifiquement humain, et non pas un sujet qui se tient en face du monde,

[507] « La Vie brève », Théâtre de l'Aquarium - La Cartoucherie, Paris, *opus* cit.

[508] Guenancia, Pierre, *La Voie de la conscience, Une histoire personnelle de la philosophie*, *opus* cit., p. 135

> comme un spectateur au théâtre ; c'est bien un « vrai » sujet, un « vrai » homme emboîté dans le monde, en union étroite avec ce qu'il voit, ce qu'il sent, ce qu'il touche. C'est un sujet qui est fait pour ce monde, comme ce monde dit sensible est fait pour être compris par un sujet tel que l'homme[509].

L'interaction entre les protagonistes de l'œuvre, y compris le public, est une des clés de la démarche éthique du compositeur. Il ne souhaite pas délivrer une composition mais un témoignage à un public qui par son ouverture et par son implication s'empare du message et devient à son tour passeur. Les compréhensions intellectuelle et émotionnelle sont au même niveau.

> L'homme est d'abord un être qui a un corps, un corps qui est dans le monde avec d'autres corps et qui a vis-à-vis des uns et des autres des rapports latéraux plutôt que des rapports frontaux[510].

Si nous voyons bien les divers emprunts à l'un ou l'autre des genres cités, il n'en demeure pas moins que l'opéra-choral se distingue par son *contournement* des codes et sa singularité. Il propose des soli, mais ceux-ci peuvent être interprétés à plusieurs, c'est-à-dire que le personnage peut être collectif ou représenté collectivement. Il en est de même de la fonction récitatif. L'intention et le « désir d'un autre monde »[511] comme le suppose Mikel Dufrenne, justifient tous les choix esthétiques :

> Qu'est-ce qui éveille en l'artiste cette volonté de faire ? Est-ce le désir, comme Freud le suggère à propos de Léonard de Vinci ? Mais ce désir lui-même, si ses avatars ordonnent dans l'individu la constitution et l'histoire du moi, ne naît pas de la seule perte de l'objet, il se forme au contact du monde. Il est désir d'un autre monde, mais il peut tenter de s'accomplir dans ce monde, en lui imprimant sa marque[512].

L'opéra-choral est à l'image du musicien et « témoigne pour son auteur »[513]. Mais il est également dans une certaine mesure à l'image du monde dont il souhaite témoigner, une œuvre en pleine construction, en mutation parfois, dans laquelle les frontières esthétiques ont tendance à se gommer.

---

[509] *Ibid*., p. 154-155
[510] *Ibid*., p. 136-137
[511] Dufrenne, Mikel, « Œuvre d'art », *Encyclopædia Universalis*, *opus* cit.
[512] *Ibid*.
[513] *Ibid*.

> Ce qu'on y appelle parfois écriture – du peintre ou du musicien – ne désigne plus alors une manière, un style, mais ce par quoi l'œuvre cesse de s'appartenir, ce dehors qui la pénètre et l'arrache à elle-même, qui la réduit à être trace, non pas d'un geste ou d'un sentiment, mais d'une absence encore[514].

Nous cherchions dans la première partie à déterminer l'impact du choix des mots dans le terme « opéra-choral ». L'analyse des différents *opus* cités nous montre la place essentielle du chœur, non en ce qui concerne le nombre d'interventions dans l'œuvre, mais pour toutes les actions, fonctions et rôles qui lui sont confiés. Le chœur prend en charge une œuvre qui elle-même est pensée entièrement pour lui. Il y a là une manière nouvelle d'envisager la création musicale.

> L'œuvre n'est pas nécessairement objet, comme la statue ou le monument. Ne peut-elle aussi être événement ? Au vrai, l'œuvre a toujours été solidaire de l'événement : si elle s'accomplit comme objet esthétique, c'est dans l'événement de l'exécution, de la représentation, de la lecture, du regard ; sa vérité ne vient au jour que dans l'instant où elle est jouée, où le sensible se recueille dans une conscience. Et c'est bien pourquoi il faut souhaiter et vouloir que l'art sorte des musées et investisse l'ambiance de la vie quotidienne. Mais si, dans l'épiphanie de l'œuvre, l'avènement de l'objet esthétique est événement, peut-on dire que l'événement soit œuvre ? Oui, dans la mesure où cet événement est opération, c'est-à-dire où ce qui advient – le feu d'artifice, la danse, tout ce qui est *happening* – suppose un ouvrier, l'exécutant lui-même, le spectateur qui est acteur, parfois un maître d'œuvre[515].

Mikel Dufrenne met l'accent sur la dimension plurielle de l'œuvre, dans le sens où celle-ci est constituée, dans le cas de l'opéra-choral, de plusieurs arts, où son interprète le chœur est lui-même multiple, mais également où ses différents protagonistes humains sont créateurs, co-créateurs de l'objet artistique.

[514] *Ibid*.
[515] *Ibid*.

TROISIÈME PARTIE : L'OPÉRA-CHORAL, UN GENRE EN ÉVOLUTION CONSTANTE

Notre présentation et notre définition de l'opéra-choral ainsi que notre description des caractéristiques de ce genre inhérentes à son interprète, le chœur, ont été établies en très grande majorité sur la base d'un corpus issu des compositions du concepteur du genre, Thierry Machuel. Cette quasi-exclusivité des exemples pourrait laisser penser que l'opéra-choral n'a pas trouvé d'autres adeptes ni généré de créations identiques chez les contemporains de Thierry Machuel, alors qu'elle est seulement le signe de notre volonté de démontrer la cohérence et la conformité entre l'intention du compositeur et l'énoncé résultant. S'il est vrai que le compositeur en est le révélateur, ce genre opératique peut néanmoins exister également chez d'autres musiciens et avec d'autres langages musicaux.

Notre étude du paysage contemporain des musiques dites pour la scène a montré la diversité des appellations et des genres relatifs (voir en annexe 1), ainsi que la parenté souvent très étroite entre des œuvres d'appellations différentes. Il nous semble donc essentiel d'envisager l'opéra-choral dans un périmètre élargi de la création contemporaine. Selon nos recherches, une seule œuvre, hors le corpus de Thierry Machuel, porterait l'appellation « opéra choral », *Tristia* (2015) de Philippe Hersant :

> J'ai appelé cette œuvre « opéra choral » car je souhaitais qu'elle ait une dimension scénique, même sommaire. Autrement dit, je ne souhaitais pas que le chœur chante immobile, comme s'il s'agissait d'un oratorio. Je souhaitais également que quelques « personnages » émergent — il y a pas mal de solos dans cette œuvre. Il était question au début que cela soit chorégraphié[516].

La dimension scénique et spatiale apparaît clairement dans l'intention de Philippe Hersant. Le compositeur et le commanditaire de l'œuvre Teodor Currentzis ont souhaité un chœur mobile, variant les distributions et les placements. Philippe Hersant, à la suite de Thierry Machuel, a également travaillé pour le Festival de Clairvaux, et nous pouvons imaginer, sans en avoir confirmation, que l'expérience en univers carcéral ait pu avoir, consciemment ou inconsciemment, une quelconque influence sur le compositeur au moment de l'écriture, par une sorte de *lignage* naturel.

> En choisissant ces termes « opéra choral » j'avais songé en effet aux travaux de Thierry Machuel, mais c'est une idée que j'avais en tête depuis longtemps. J'ai pensé aussi au *De la*

[516] Hersant, Philippe, échange avec le compositeur par courrier électronique le 21 mars 2024

> *maison des morts* de Janacek, ou au projet inabouti de Debussy, *Le diable dans le beffroi*. Je voulais en tout cas écrire une œuvre qui, donnée au concert, évite le statisme de l'oratorio[517].

Mais, nous pouvons également formuler l'hypothèse qu'en ce début du XXIe siècle, certains compositeurs se soient trouvés dans un mouvement artistique systémique les ayant naturellement conduits vers le genre de l'opéra-choral ou vers des genres fortement apparentés, comme le déclare Philippe Hersant pour sa part. Ainsi, en 2016, Alexandros Markeas compose *Une autre Odyssée* sur des textes d'Erri de Luca, qu'il nomme lui-même « *Requiem* laïque »[518]. Cette appellation oxymorique n'a, au premier abord, aucun lien avec l'opéra-choral, mais elle n'en est pas moins signifiante d'une œuvre portant un message et faisant référence à un héritage musical tout en se plaçant en discordance avec celui-ci. L'œuvre se revendique comme hommage aux migrants morts en Méditerranée, ce qui justifie son sous-titre *Requiem*, et comme témoignage d'un fait de société contemporain, l'immigration des populations fragilisées par la pauvreté ou la guerre, qui donne le principe de laïcité.

> Alexandros Markeas se situe dans l'héritage de l'école spectrale parisienne, […] celle d'une musique « processuelle », une musique plus attachée au son qu'à la note, allant graduellement d'un état du matériau vers un autre. […] À cette démarche compositionnelle, Alexandros Markeas ajoute une dimension théâtrale, lui permettant d'échapper à une « musique pure ». Il s'intéresse particulièrement à la théâtralité inhérente à la musique, telle qu'elle s'exprime dans les différents aspects de la vie musicale[519].

Outre les œuvres se rapprochant des genres de l'opéra ou de l'oratorio, nous trouvons également dans la musique chorale contemporaine d'autres exemples d'œuvres que nous pouvons très fortement apparenter à l'opéra-choral. Ces œuvres chorales se présentent le plus souvent comme des pièces isolées la plupart du temps et n'ont pas *a priori* vocation à *faire* opéra. Toutefois, la plupart se distinguent par des choix littéraires et poétiques porteurs de messages humanistes ou sociétaux et pour certaines, les compositeurs préconisent des mises

---

[517] Hersant, Philippe, échange avec le compositeur par courrier électronique le 7 mars 2025. Le livret de *De la maison des morts* (1927-28) est écrit à partir des récits de Fiodor Dostoïevski sur son emprisonnement au bagne et *Le diable dans le beffroi* (1902-1912) de Debussy, composé à partir de la nouvelle éponyme d'Edgar Allan-Poe, aborde un sujet plus surnaturel.

[518] Magniez, Juliette, « Entretien avec Alexandros Markeas et Frédéric Bétous » *Une autre Odyssée*, La Main Harmonique, 2016, https://www.lamainharmonique.fr/, consulté le 24 mai 2020

[519] Corlaix, Omer, « À propos d'*Une autre Odyssée* d'Alexandros Markeas », *Editions Billaudot,* https://www.billaudot.com/fr/composer.php?p=Alexandros&n=Markeas, consulté le 9 mai 2022

en espace, des mises en scène, de la gestique, des mouvements corporels et des déplacements qui favorisent la narration dramatique. En cela, ces œuvres se rapprochent d'un genre musical dévolu à la scène.

Notre recherche se concentre sur des œuvres du XXIe siècle, essentiellement à partir de 2006, date des premières déclarations de Thierry Machuel concernant l'opéra-choral. Toutefois, après avoir analysé l'évolution des genres de l'opéra et de la musique chorale au cours des siècles, après avoir étudié la question du théâtre, notamment les théâtres antique et contemporain, après avoir considéré l'évolution des sociétés, principalement la société européenne, depuis le XXe siècle et en particulier après la deuxième guerre mondiale marqueur de la notion de renouveau et de *tabula rasa*, il nous semble important de porter notre attention en amont du XXIe siècle et de l'opéra-choral. En effet, en matière de musique vocale et opératique, le début du XXe siècle a généré des esthétiques novatrices – nous pouvons citer à titre d'exemples *Pelléas et Mélisande* de Debussy, à *Pierrot lunaire* de Schoenberg, ou à l'opéra *Lulu* de Berg – et la période après-guerre voit les expériences théâtrales prendre le pas sur l'opéra – nous avons déjà évoqué le très emblématique *Aventures* de György Ligeti. Luigi Nono que nous avons mentionné à plusieurs reprises, nous est apparu comme un cas particulier et très proche, cinquante ans plus tôt, des marqueurs de l'opéra-choral, dans son désir de témoigner à travers sa musique, dans son engagement en tant qu'artiste, en tant que citoyen et en tant qu'Homme. L'étude plus détaillée de certaines œuvres de Nono nous semble donc incontournable pour poser ce que nous pourrions identifier comme les prémices de l'opéra-choral.

14 Tristia de Philippe Hersant (2015), un « opéra choral »



Figure 35 : Représentation de Tristia, Philippe Hersant – Opéra de Berlin (Octobre 2018)[520]

14.1 Genèse

L'opéra choral[521] *Tristia* a été créé le 22 juin 2016 à Perm (Russie) par l'ensemble MusicÆterna de l'opéra de Perm sous la direction de Teodor Currentzis, commanditaire de l'œuvre. Le chef, qui avait entendu un enregistrement d'*Instants Limites* (2012) de Philippe Hersant, séduit par cette composition, demanda aussitôt au compositeur de compléter celle-ci avec d'autres pièces afin d'obtenir une œuvre plus conséquente – *Tristia* dure une heure et quinze minutes.

Comme son collègue Thierry Machuel avant lui, Philippe Hersant a mis en musique des poèmes de détenus. *Instants limites* (2012), genèse de *Tristia*, résulte de la collaboration du compositeur au Festival « Ombres et Lumières » de Clairvaux. Les recueils *Métamorphoses* (2013) et *Kitoo* (2014) verront le jour les deux années suivantes lors du même Festival.

---

[520] *Tristia* de Philippe Hersant, Site officiel du compositeur, https://philippehersant.fr/fr/medias/articles-de-presse/tristia, consulté le 7 août 2025

[521] Philippe Hersant écrit « opéra choral » sans tiret. Sans vouloir revenir sur les définitions posées en première partie, il est intéressant de noter que le terme tel qu'écrit par Philippe Hersant pose le genre comme un opéra se caractérisant par la présence importante (ou unique ?) du chœur.

Instants limites est écrit pour chœur mixte *a capella* & harmonica, flûte en Sol, basson et violon *ad libitum*[522]. L'*opus* réunit 13 poèmes de 11 auteurs différents – le troisième poème *Voix sans issue* est chanté 3 fois.

N° et titre	**Auteur**	**Effectif**
1 – *Noël au parloir*	Pascal	Chœur mixte de 4 à 8 voix *a capella*
2 – *Entre noir et blanc*	Yassine	6 voix de femmes et harmonica
3 – *Voix sans issue I*	Denis	3 groupes mixtes en voix parlée
4 – *Source de vie*	Djamel	Chœur mixte à 7 voix
5 - *Couleurs*	Adrien	Chœur mixte à 6 voix
6 - *Murs*	François	Chœur mixte à 8 voix
7 – *Voix sans issue II*	Denis	2 groupes en voix parlée et 2 groupes en voix chantée
8 - *Portes*	Franck	Chœur à 8 voix *a capella*
9 – *Ballon prisonnier*	Neimo	Chœur mixte à 8 voix
10 – *Message personnel*	Dumè	3 voix d'hommes et flûte en Sol
11 – *Voix sans issue III*	Denis	4 alti, 4 basses, 2 groupes mixtes en voix parlée, harmonica
12 – *Entre terre et ciel*	Vincent	Chœur mixte et viole
13 - *Quiétude de l'âme*	Takezo budo	Alto et baryton Solos, chœur mixte, Basson

Figure 36 : Pièces d'Instants limites (2012) – Philippe Hersant

L'année suivante, *Métamorphoses* (2013), pour chœur et violoncelle, regroupe 7 poèmes de 7 auteurs différents[523].

N° et titre	**Auteur**	**Effectif**
1 - *Le Temps passe*	Sébastien	Chœur mixte, violoncelle, métronomes
2 - *Métamorphose*	Manu	Chœur mixte, violoncelle
3 - *Du rien à l'homme*	Antonios	16 voix solistes, violoncelle
4 - *Portait d'un misérable*	Ali	Chœur mixte, violoncelle
5 - *Pars sur les flots*	Neimo-Hadi	Chœur mixte à 8 voix, violoncelle
6 - *Je rêve*	Djamel	Ténor solo, chœur mixte, violoncelle
7 - *Acelluciu*	Dumè	8 voix solistes, violoncelle

Figure 37 : Pièces de Métamorphoses (2013) – Philippe Hersant

Enfin, *Kitoo* (2014) pour chœur mixte et basson réunit 7 poèmes d'un auteur unique, un détenu français passionné de culture japonaise, auteur de nombreux *haïkus* et dont le pseudonyme est Takezo :

[522] Le compositeur spécifie sur la page de garde de la partition : « Il est possible d'interpréter *Instants limites* sans les brèves interventions de la flûte alto dans *Message personnel* et du violon dans *Entre terre et ciel*. […] En ce qui concerne *Quiétude de l'âme*, la présence du basson est fortement souhaitée. Si cela n'est pas possible on peut envisager une version a capella en faisant une coupure (de la levée de la mesure 13 jusqu'à la mesure 22). »

[523] Le compositeur spécifie sur la page de garde de la partition : « Tous les chanteurs sont munis d'un métronome et, pour les voix d'hommes, d'une flûte à coulisse. »

> Lors de mes visites à la Centrale de Clairvaux, j'ai été particulièrement frappé par ma rencontre avec l'un des détenus, Takezo – puisque tel est le pseudonyme qu'il s'est choisi. Je ne m'attendais pas à trouver en ces lieux un homme passionné de culture japonaise et qui me parlerait, avec enthousiasme et érudition comme il l'a fait une heure durant, de la vie d'un *samouraï* dont il avait fait son maître à penser. Il s'était initié seul à la langue japonaise et à la calligraphie et avait par ailleurs écrit des *haïkus*, s'essayant même à en traduire quelques-uns en japonais.
>
> « Quiétude de l'âme » (qui conclut *Instants limites*) est celui que j'ai choisi de mettre en musique en 2012. J'avais hésité assez longuement, car plusieurs autres poèmes me plaisaient. J'ai donc décidé de consacrer un cycle entier aux *haïkus* de Takezo en adoptant le même dispositif que pour « Quiétude de l'âme » : chœur mixte et basson solo[524].

N° et Titre	**Effectif**
1 – *Quelques mots*	Soprano et baryton solos, basson
2 - *Fantômes*	Chœur mixte, basson
3 - *Hirondelles*	Chœur mixte, basson
4 - *Regrets*	Chœur mixte, basson
5 - *Rêve*	Chœur mixte, basson
6 - *Oubli*	Baryton solo, basson
7 – *Quiétude de l'âme*	Chœur mixte, basson

Figure 38 : Pièces de Kitoo (2014) – Philippe Hersant

Ces trois recueils de poèmes ont été écrits dans des conditions identiques, par des auteurs ayant des passés différents mais des présents similaires. Ils ne répondent à aucune thématique particulière, à la différence des *opus* composés à Clairvaux par Thierry Machuel, si ce n'est de témoigner de l'univers carcéral. Philippe Hersant relate ainsi son expérience à Clairvaux :

> Une fois la première appréhension passée (car je pense que personne n'a spontanément envie d'être confronté à l'univers carcéral), je dois dire que ces rencontres ont été pour moi d'une incroyable richesse et m'ont amené à me poser des questions qui ne m'étaient jamais venues à l'esprit auparavant[525].

Philippe Hersant va donc, à la demande de Teodor Currentzis, réunir la plupart des pièces de ces trois *opus* et leur adjoindre 14 nouvelles pièces, composées sur des écrits de poètes russes d'époques différentes, tels Mandelstam, Chamalov ou Martinov, et d'autres moins célèbres et

[524] Hersant, Philippe, note sur la page de garde de la partition.

[525] Hersant, Philippe, « *Tristia* », *Catalogue de Philippe Hersant*, Éditions Durand, *https://philippehersant.fr/docs/files/catalogue/Musique%20vocale/Tristia.pdf,* consulté le 12 Avril 2024

simples témoins tout comme les auteurs français, de leur vie en exil, en déportation ou en prison, qu'ils soient prisonniers politiques ou de droit commun.

> Avec ces trois recueils, c'est comme si quelque édifice grandiose avait commencé de s'édifier pierre à pierre, qui, de façon miraculeuse, aurait attendu quelque « prince charmant » pour révéler son architecture sans équivalent[526].

La démarche à Clairvaux répondait à un choix tant professionnel de participer au Festival, que personnel de vivre une expérience inédite auprès des détenus et de leurs écrits. L'idée d'ajouter des poèmes russes correspond à une commande et à un besoin de cohérence thématique de l'œuvre globale. Ainsi, tous les textes russes témoignent de l'enfermement, de la prison, de l'isolement, de l'exil, de la violence carcérale, ce qui les lie étroitement avec les poèmes français :

> Dans cet univers d'enfermement, où les jours, tous identiques, s'étirent interminablement, j'ai pu mesurer combien ces ateliers d'écriture avaient, pour les détenus, une importance capitale. À l'homme privé de la liberté d'aller et venir, il ne reste parfois que les mots, la possibilité d'écrire, d'exprimer son humanité. Ainsi les prisonniers réussissent-ils à ouvrir un espace de liberté entre les murs de leur cellule. Pour cette raison, aucun des textes écrits par ces hommes ne m'a laissé indifférent[527].

En ce sens, cette sélection répond à deux critères de l'opéra-choral : témoigner d'un vécu humain transposé sur une œuvre artistique et porter la poésie contemporaine à la connaissance d'un public élargi.

Philippe Hersant a témoigné de sa difficulté à penser et construire cette nouvelle œuvre, à « trouver le ton juste et tenter d'exprimer, sans pathos, l'intensité des émotions [ressenties], aussi bien en lisant les textes qu'en rencontrant leur auteur »[528].

> L'autre grand défi, pour moi, a été d'imaginer une œuvre de grande forme à partir des miniatures d'*Instants limites*. La durée changeait, bien entendu, la perspective de l'œuvre et j'ai réécrit certaines pièces (parfois de façon substantielle), afin de les intégrer dans cette nouvelle forme beaucoup plus vaste. J'ai cependant voulu préserver le caractère intime du

[526] *Ibid*.
[527] *Ibid*.
[528] *Ibid*.

projet, et n'ai pas souhaité lui donner une dimension orchestrale. Je me suis limité au chœur à une quinzaine d'instruments dont les interventions sont, la plupart du temps, très ponctuelles[529].

Titre	**Auteur**
Le sentier	Chamalov
Toast en l'honneur de la rivière Aran	Chamalov
Instrument	Chamalov
Cierge noir	Mandelstam
Au cœur du siècle	Mandelstam
Le chardonneret	Mandelstam
Je me suis égaré	Mandelstam
La solitude	Martinov
Le prisonnier et la sentinelle	Tanygin
Gentil Zek	S. Chilova
Je me fais vieux	Podrakiniek
Anniversaire de l'arrestation	Nina
Déportation	Folovski
De nouveau dans la prison	Anonyme

Figure 39 : Poèmes russes choisis pour Tristia (2015) – Philippe Hersant

Dans une interview pour les Éditions Durand, le journaliste suppose que le compositeur s'est « appuyé sur une traduction littérale, un mot à mot et non sur la qualité poétique des textes ». Ce à quoi répond Philippe Hersant :

> Je me suis appuyé, bien sûr, sur une traduction littérale des poèmes russes, mais sans négliger leur qualité poétique et musicale, bien au contraire ! Leur rythme a été pour moi une source d'inspiration — paradoxalement bien plus que dans les poèmes français. Il se trouve que la plupart des textes russes que j'ai utilisés sont versifiés et rimés. Les poèmes français ne le sont pas et s'apparentent plus à de la prose[530].

Nous voyons ici, dans la manière d'aborder les textes, une première parenté avec la démarche de Thierry Machuel. Ne parlant pas le russe, ni le corse, Philippe Hersant s'est tout d'abord accroché aux sonorités de chaque langue, à la prosodie et, comme il le souligne, aux rythmes. Ce sont d'ailleurs les rythmes des poèmes qui ont donné leur identité à certaines compositions musicales, telles que « Gentil Zek » avec son rythme de valse, la marche militaire du « Prisonnier et la sentinelle », « Ballon prisonnier » qui est une berceuse, ou « Le Chardonneret » avec son rythme de tarentelle italienne.

[529] *Ibid*.
[530] *Ibid*.

> Par exemple, si j'ai pensé à donner à « Gentil Zek » l'allure d'une petite valse, ce n'est pas seulement à cause du sens du poème (il s'agit d'une très touchante histoire sentimentale), mais aussi parce que le rythme du poème, avec ses très nombreux adjectifs, me faisait songer au rythme de la valse. En tant que Français ne parlant pas le russe, la musicalité de votre langue m'a beaucoup inspiré[531] !

La composition musicale s'attache à respecter la prosodie, les rythmes de la diction et le rythme général du poème, et ce faisant, elle tend à aller au plus près de l'intention du poète, de ses pensées, de ses ressentis. La démarche est assez similaire à celle qu'adopte Thierry Machuel pour travailler les poèmes japonais de *Kemuri* (2006) et qu'il va réitérer dans toutes ses compositions, que celles-ci soient en langue étrangère ou française :

> Je mets en musique les poèmes dans leur langue d'origine, et donc, suis obligé de réunir une équipe de travail et de construire la musique pas à pas, à partir d'une translittération d'une part, et d'une traduction littérale de l'autre, qui ne proviennent que rarement des éditions disponibles dans le commerce. […] Les traductions n'étaient satisfaisantes ni du côté de Verdier, ni de celui d'Arfuyen, puisque je dois connaître les nuances de sens de chaque phonème japonais, ce qui n'est pas possible en en restant à une traduction française, quelle qu'elle soit[532].

Philippe Hersant construit donc une nouvelle organisation (voir figure 32) à partir de ces quatre sources, qu'il va répartir en « cercles », en référence aux cercles de *L'Enfer* de Dante :

> La difficulté, pour moi, était de donner une ligne générale à une succession de poèmes individuels. Les deux œuvres du passé auxquelles je me suis tout particulièrement référé sont *De la maison des morts* de Dostoïevski (et l'opéra de Leoš Janáček qui s'en est inspiré), et plus encore, *L'Enfer* de Dante. Un livre qui a hanté les prisonniers du Goulag, aussi bien Chamalov que Mandelstam, tous deux grands admirateurs de *La Divine Comédie*.
>
> […]
>
> Je précise que le titre de l'œuvre fait référence à deux poètes, l'un moderne, l'autre antique. *Tristia* est en effet le titre que Mandelstam a choisi de donner à un recueil de poèmes paru en 1922, en hommage au recueil homonyme qu'Ovide écrivit lors de son exil à Tomis, sur la Mer Noire[533].

---

[531] *Ibid*.

[532] Correspondance échangée avec Thierry Machuel, courrier électronique du 29 novembre 2015

[533] *Ibid*.

N°	Titre	Recueil	Auteur	Formation
1	*Le Sentier*	Poème russe	Chamalov	Récitant homme et accordéon
2	*La Solitude*	Poème russe	Martinov	Alto solo
3	*Entre noir et blanc*	*Instants limites*	Yassine	6 voix de femmes et harmonica
4	*Source de vie*	*Instants limites*	Djamel	Chœur mixte à 7 voix
5	*Couleurs*	*Instants limites*	Adrien	Chœur mixte à 6 voix
6	*Voix sans issue I*	*Instants limites*	Denis	3 groupes mixtes – voix parlée
7	*Ballon prisonnier*	*Instants limites*	Neimo	Chœur mixte à 8 voix
8	*Message personnel*	*Instants limites*	Dumè	3 voix d'hommes, flûte en Sol
9	*Voix sans issue II*	*Instants limites*	Denis	2 groupes voix parlée et 2 gr. voix chantée
10	*Entre ciel et terre*	*Instants limites*	Vincent	Chœur mixte et viole
11	*Quelques mots*	*Kitoo* (Prière)	Takezo	Soprano et baryton solo, basson
12	*Fantômes*	*Kitoo* (Prière)	Takezo	Chœur mixte, basson
13	*Regrets*	*Kitoo* (Prière)	Takezo	Chœur mixte, basson
14	*Murs*	*Instants limites*	François	Chœur mixte à 8 voix
15	*Cierge noir*	Poème russe	Mandelstam	2 alti solo, chœur mixte, flûte, violon
16	*Le Temps passe*	*Métamorphoses*	Sébastien	Chœur mixte, violoncelle, métronomes
17	*Métamorphose*	*Métamorphoses*	Manu	Chœur mixte, violoncelle
18	*Du rien à l'homme*	*Métamorphoses*	Antonios	16 voix solo, violoncelle
19	*Portait d'un misérable*	*Métamorphoses*	Ali	Chœur mixte, violoncelle
20	*Pars sur les flots*	*Métamorphoses*	Neimo-Hadi	Cœur mixte à 8 voix.
21	*Je rêve*	*Métamorphoses*	Djamel	Ténor solo, chœur mixte, violoncelle
22	*Acelluciu*	*Métamorphoses*	Dumè	8 voix solo, violoncelle
23	*De nouveau dans la p.*	Poème russe	Anonyme	Chœur mixte, caisse Claire, accordéon
24	*Le prisonnier et la sentinelle*	Poème russe	Tanygin	Chœur mixte, petite flûte, cuivres, percussions, contrebasse
25	*Toast en l'honneur de la rivière Aran*	Poème russe	Chamalov	Chœur d'hommes
26	*Gentil Zek*	Poème russe	S. Chilova	Soprano et Alto solos, chœur de femmes, flûte, 2 trompettes, 2 trombones, violon, contrebasse, accordéon
27	*Je me fais vieux*	Poème russe	Podrakiniek	4 barytons solo, d*uduk*
28	*Anniversaire de l'arrestation*	Poème russe	Nina	Chœur mixte, 3 percussions
29	*Instrument*	Poème russe	Chamalov	6 Voix solos, Chœur mixte, percussions, contrebasse, accordéon
30	*Au cœur du siècle*	Poème russe	Mandelstam	Alto et ténor solos, 4 alti, 4 ténors, accordéon
31	*Déportation*	Poème russe	Folovski et Denis	Récitant, Chœur mixte, harmonica
32	*Le chardonneret*	Poème russe	Mandelstam	Contre-Ténor solo, Voix d'hommes, flûte, accordéon, harmonica
33	*Je me suis égaré*	Poème russe	Mandelstam	Chœur mixte, cloches
34	*Quiétude de l'âme*	*Instants limites*	Takezo	Alto et baryton solos, Chœur mixte, basson

Figure 40 : Pièces de Tristia (2015) - Philippe Hersant

Le compositeur note des correspondances fortuites entre certains textes russes et français, et qu'il exploite afin de créer davantage de lien entre les deux univers (France et Sibérie) :

> Ainsi, « Le Chardonneret » de Mandelstam répond à « L'Oiseau » de Dumè, « Déportation » répond à « Voix sans issue » — à tel point que j'ai superposé ces deux textes : russe et français s'entremêlent ici[534].

Un deuxième élément vient assurer un lien tout au long de l'œuvre ; il s'agit d'un motif mélodique énoncé par l'accordéon et repris régulièrement dans certaines pièces. Sans qu'il soit à proprement parler thématique, ce motif crée des réminiscences venant parfaire l'unité de l'ensemble.

> Enfin, il y a un élément unificateur important, et celui-ci est d'ordre musical. Le prologue de *Tristia* fait entendre un texte de Chalamov, lu sur une musique jouée par l'accordéon. Ce morceau musical se présente comme une simple ligne, qui se déroule de façon régulière, monotone, et qui pourrait durer indéfiniment. Du reste, le morceau ne se termine pas vraiment, il se dissout dans le silence. Les premières notes de cette ligne musicale forment un petit motif qui sera présent - de façon évidente ou plus secrète - dans un très grand nombre des morceaux qui vont suivre[535].

Philippe Hersant déclare que cette structure « ne s'apparente guère à une forme existante... À première vue, il s'agit d'une suite de morceaux relativement brefs, de petites formes closes sur elles-mêmes, que l'on pourrait chanter séparément »[536]. En dépit de cette autonomie accordée à chaque pièce, nous notons le souci du compositeur de les organiser par thèmes, afin d'unifier l'ensemble — l'appellation « cercle » répond tout-à-fait à cette organisation. Les cercles de *Tristia* sont thématiques et alternent les quatre recueils sans véritablement les mêler (voir figure 33). Nous approchons de la construction d'un livret à l'image de l'opéra-choral, par la réorganisation des poèmes, par la narration dramatique qui en émane, par la structuration en « cercles » qui pourraient également se nommer « actes » et plus particulièrement par leur division en « scènes ».

---

[534] *Ibid*.

[535] *Ibid*.

[536] Extrait d'une interview donnée par Philippe Hersant lors de la création de *Tristia* à l'Opéra de Perm (Russie) par le Chœur MusicÆterna dirigé par Teodor Currentzis le 22 juin 2016, site officiel du compositeur https://philippehersant.fr/docs/files/catalogue/Musique%20vocale/Tristia.pdf, consulté le 3 mars 2024. L'interview figure en annexe

Cercles	Thématique	Poèmes ou recueil
1er cercle	Tristesse, enfermement, espoirs secrets	2 poèmes russes et 8 pièces d'*Instants limites*
2e cercle	Univers japonais	3 *haïkus* de Takezo
3e cercle	Rêve et évasion, échapper au temps	Une pièce d'*Instants limites*, un poème russe et le recueil *Métamorphoses* dans son intégralité
4e cercle	Musique populaire	9 textes russes
5e cercle	Dramatique, prison	5 textes russes
6e cercle	Rédemption	2 poèmes russes et le dernier poème d'*Instants limites*

Figure 41 : Thématiques des cercles et origine des poèmes de Tristia[537] *(2015) - Philippe Hersant*

Nous notons également une évolution et un cheminement dramatique tout au long des différents cercles.

La tristesse, l'enfermement et la solitude (cercle 1) conduisent à une sorte d'introspection (cercle 2) puis à la rêverie et à l'évasion (cercle 3). Cette atmosphère plus douce aboutit sur une chanson et des musiques populaires qui viennent apporter un peu de lumière, d'évasion, de chaleur et de légèreté (cercle 4). Le retour à la triste réalité est brutal et laisse place à des images douloureuses et dramatiques (cercle 5). Mais il reste au fond de chacun une petite source d'espoir qui passe par la rédemption, peut-être avant la mort. La conclusion philosophique revient à Takeso[538] *qui nous élève au-dessus de toute cette souffrance (cercle 6)*[539].

Figure 42 : Tristia, Philippe Hersant – Résumé du livret

> Ce projet est un des plus beaux qu'on ne m'ait jamais proposé. Je suis heureux que la parole des détenus que j'ai rencontrés à Clairvaux puisse résonner si loin, à des milliers de kilomètres — mêlée à celle de prisonniers russes, que je ne connais que par les magnifiques poésies qu'ils ont écrites.
>
> Je crois que pour tous ces hommes et ces femmes, la poésie a eu un pouvoir salvateur[540].

En traversant *Tristia*, l'auditeur visite ainsi tous les états d'âme de ces prisonniers, leurs pensées, des plus noires aux plus lumineuses, leurs souvenirs, leurs vies, et peut-être leur mort. L'organisation des différentes pièces, indépendantes, démontre toutefois le potentiel narratif et discursif de l'œuvre dans son ensemble. *Tristia* peut ainsi être appréhendée comme un livret duquel des « personnages » émergent comme le souhaite le compositeur. Comme les

[537] Hersant, Philippe, « *Tristia* », *Catalogue de Philippe Hersant, opus* cit.
[538] Voir l'interview en annexe
[539] Notre résumé
[540] Hersant, Philippe, « *Tristia* », *Catalogue de Philippe Hersant*, *opus* cit.

opéras-chorals analysés précédemment, *Tristia* propose une dramaturgie par les poèmes sur lesquels l'œuvre est construite, par la musique qui les « enrobe »[541], par le récit qu'elle construit peu à peu et les figures humaines qui s'en détachent et semblent interagir entre elles.

14.2 Analyse[542]

Les trois *opus* de Clairvaux sont écrits avec une instrumentation légère, limitée pour deux d'entre eux à un seul instrument. L'ajout des pièces commandées par Teodor Currentzis donne une autre dimension à l'œuvre globale et a donc généré l'adjonction d'instruments supplémentaires, adaptés à un nouveau caractère. Bien que *Tristia* s'identifie surtout par son aspect choral, sa dimension instrumentale est indéniable et place cette œuvre légèrement en marge de ce que nous avons analysé précédemment avec l'opéra-choral. Nous faisons donc le choix d'analyser spécifiquement la place et le rôle des instruments avant d'étudier *Tristia* selon les critères spécifiques à l'opéra-choral.

14.2.1 Rôle des instruments

L'instrumentation de *Tristia* est spécifique à chaque cercle et déterminée par la thématique. Les instruments sont utilisés le plus souvent pour leur couleur, leur symbolique, leurs références. Ils ont donc également une portée narrative, comme le souligne Philippe Hersant :

> Ces instruments n'« accompagnent » pas. Ils enrobent, pimentent les textes chantés (un roulement de tambour ou un solo de violoncelle ici ; un piccolo et des cuivres bouchés là, un violon haut perché...). Ils savent aussi consoler : l'association de l'accordéon et des cuivres bouchés bercent les chanteuses de « *Gentil Zek »,* et le « prix de la consolation » revient sans aucun doute au basson, qui chante une mélopée dans tous les poèmes de Takezo, et particulièrement dans le dernier — bouleversante « Quiétude de l'âme » qui vient terminer l'œuvre en envoyant ses auditeurs au Ciel[543].

[541] *Ibid*.

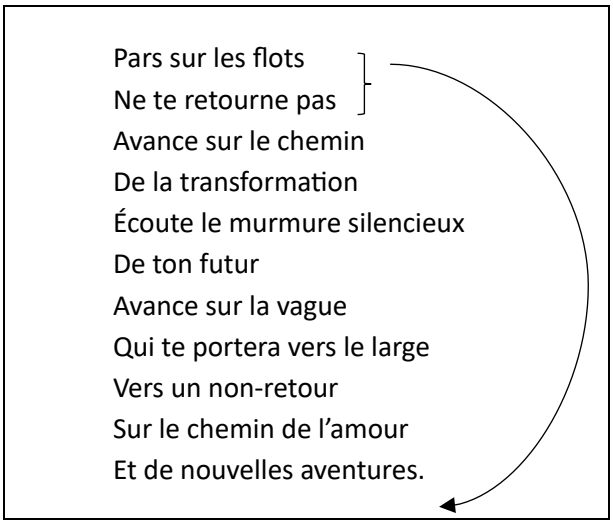
[542] Plusieurs extraits audios sont consultables en annexe 4, n° 13 (la plupart des pièces en vidéos)

[543] *Ibid*.

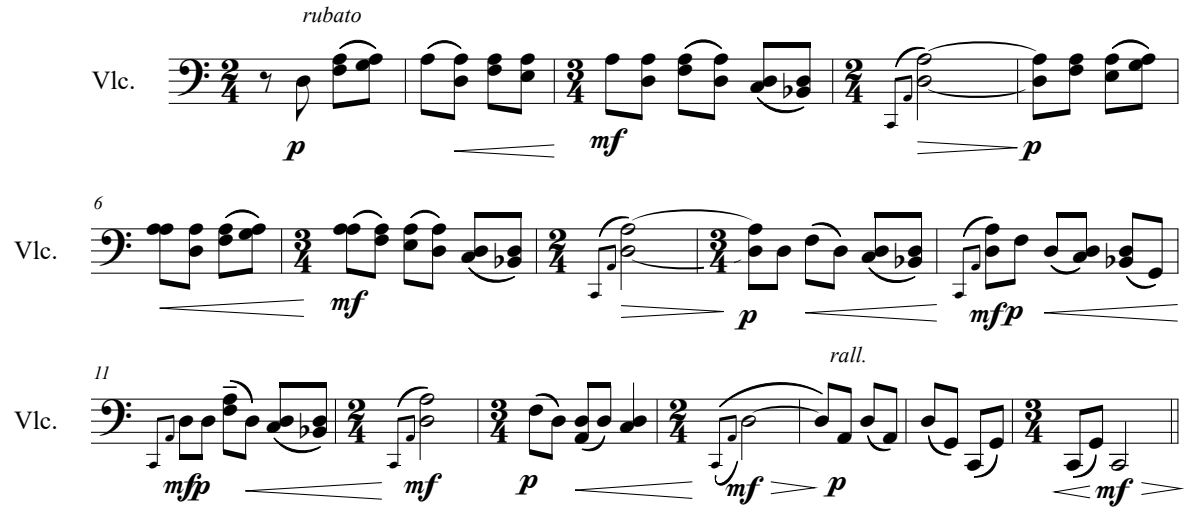
Cercles	Thématiques	Instrumentations	Particularités
1er cercle	Tristesse et désolation	Voix *a capella*, sauf pour les pièces n°3 avec Harmonica et n° 8 avec Flûte piccolo en sol	L'harmonica donne un caractère très nostalgique et rappelle les sonorités du *bayan*, accordéon traditionnel russe
2e cercle	*Haïkus* japonais	Voix et Basson	Le basson rappelle les instruments à vent japonais, le *hichikiri* ou le *nokan*, utilisés dans le théâtre traditionnel *gagaku*
3e cercle	Rêve et évasion	Voix, Alto, Flûte, Violon, Violoncelle, Métronomes	Ce cercle est le plus varié instrumentalement bien que le violoncelle soit omniprésent
4e cercle	Musique populaire	Voix, Accordéon, Cuivres (Trompettes et Trombones), Caisse claire, Percussions, Flûte, Contrebasse	Cercle très différent des autres. Tous ces instruments sont caractéristiques de la danse (accordéon), de la fête (cuivres, violon, accordéon), de l'armée (cuivres, caisse-claire, percussions)
5e cercle	Dramatique	Voix, *Duduk*, Percussions, Contrebasse, Accordéon, Harmonica	Ce cercle est traité différemment au niveau des voix qui chantent en soli et tutti ou parlent. La présence du *duduk*, instrument traditionnel caucasien, apporte un caractère nostalgique
6e cercle	Rédemption	Voix, Flûte, Accordéon, Harmonica, Basson et Cloches	Les cloches et le basson apportent une couleur légèrement mystique

Figure 43 : Instrumentation de Tristia (2015) – Philippe Hersant

La pièce n° 19 « Pars sur les flots » est écrite pour voix de femmes, violon et violoncelle. Le texte est une métaphore de la vie nouvelle qui peut se profiler si le détenu ne se retourne pas sur son passé. Le parcours métrique est symboliquement un peu chaotique du fait des divers changements de mesures, et la rythmique générale est constituée de motifs courts le plus souvent en levée, ce qui a pour effet de donner un élan dynamique très symbolique.



Les interventions du violon ponctuent le texte par des notes pôles tenues ou des fins de phrases émises en écho. Le compositeur clôt la pièce par la répétition des deux premiers vers « Pars sur les flots, ne te retourne pas ». Cette conclusion, bien que construite sur l'accord de tonique Fa#, reste comme suspendue sur la dominante Do#. Le silence qui suit est propice à maintes interprétations : silence, inconnu, oubli, mystère…



Exemple 41 : Tristia, Philippe Hersant – « Pars sur les flots » - Violoncelle

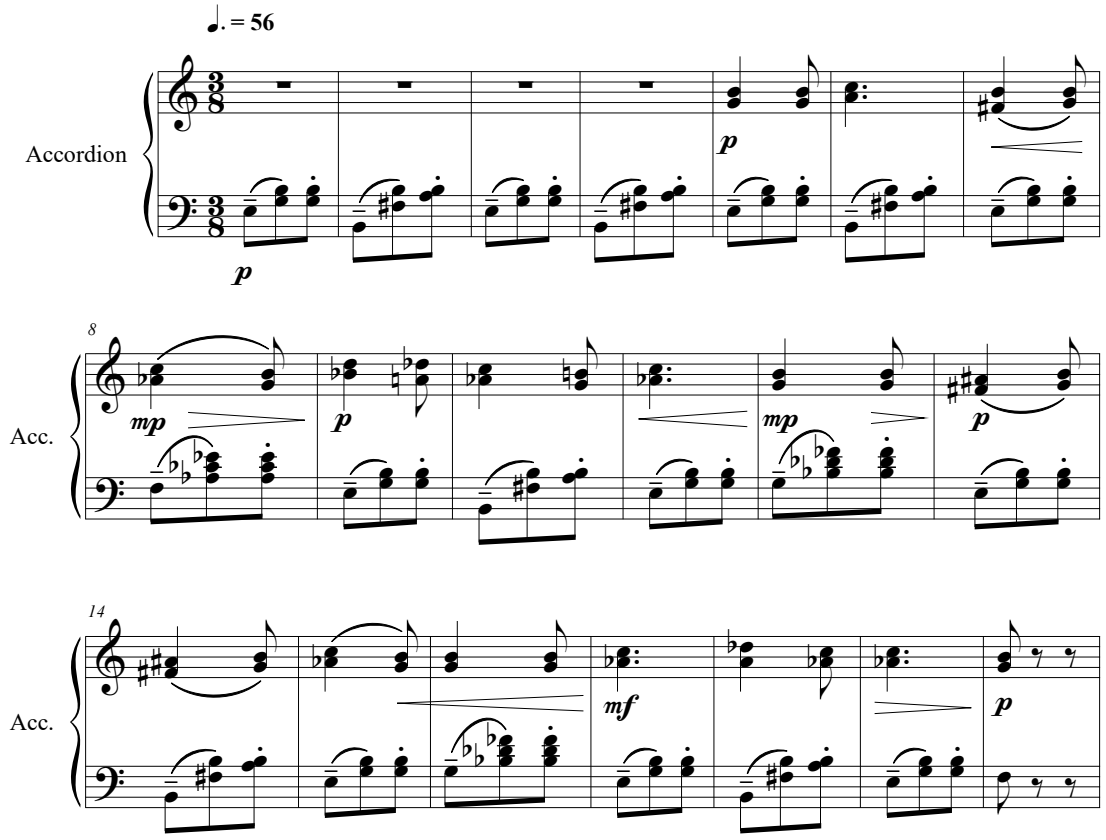
Le violoncelle n'intervient qu'à la fin, solo et après le poème (voir exemple musical n° 41). Alors que le thème vocal est en Fa# mineur, le violoncelle, après ce silence, reprend ce thème en Ré mineur dans un registre plus grave (une à deux octaves), établissant ainsi une rupture tout en gardant une certaine cohésion avec ce qui précède. De plus, bien que les alternances de mesures soient conformes à celles du thème vocal, toutes les levées sont atténuées par une écriture continue en croches, ce qui, ajouté au *rubato,* a pour conséquence de créer une atmosphère faite de nervosité et de détente, une sorte de réponse à ce qui précède, qui est peut-être ce que Philippe Hersant appelle « enrober » ou « pimenter » le texte.

Dans le cercle suivant et dans une tout autre ambiance, « Gentil Zek »[544] conte une histoire d'amour qui n'a pas résisté au temps ni à la prison.

[544] *Zek* est l'abréviation d'un nom russe désignant un prisonnier du *Goulag* à partir de 1930

Gentil Zek, je vous aimais
Comme vous étiez.
Lorsque je vous ai croisé,
Quelque peu démuni,
Mon cœur se serra
À la vue de votre corps
Affamé
…

La pièce est écrite pour Soprano et Alto *soli*, chœur de femmes, accordéon, trompettes, trombones, flûte, violon et contrebasse. Le compositeur, nous l'avons évoqué précédemment, a expliqué avoir été influencé par la rythmique du texte pour choisir un 3/4. L'accordéon, instrument populaire russe, soutient l'ensemble de la pièce par une écriture harmonico-rythmique à la main gauche :



Exemple 42 : Tristia, Philippe Hersant – « Gentil Zek », accordéon

La main droite double les deux solistes à la même octave, ce qui crée un timbre particulier, lui-même exacerbé par les *glissandi* des voix. Tout est fait pour accentuer l'aspect grotesque et

ironique de la situation. Dans l'intermède instrumental qui suit, les cuivres bouchés et la flûte s'intègrent à ce tableau à la fois par leur timbre, par les *glissandi* et également par les mordants de la flûte.

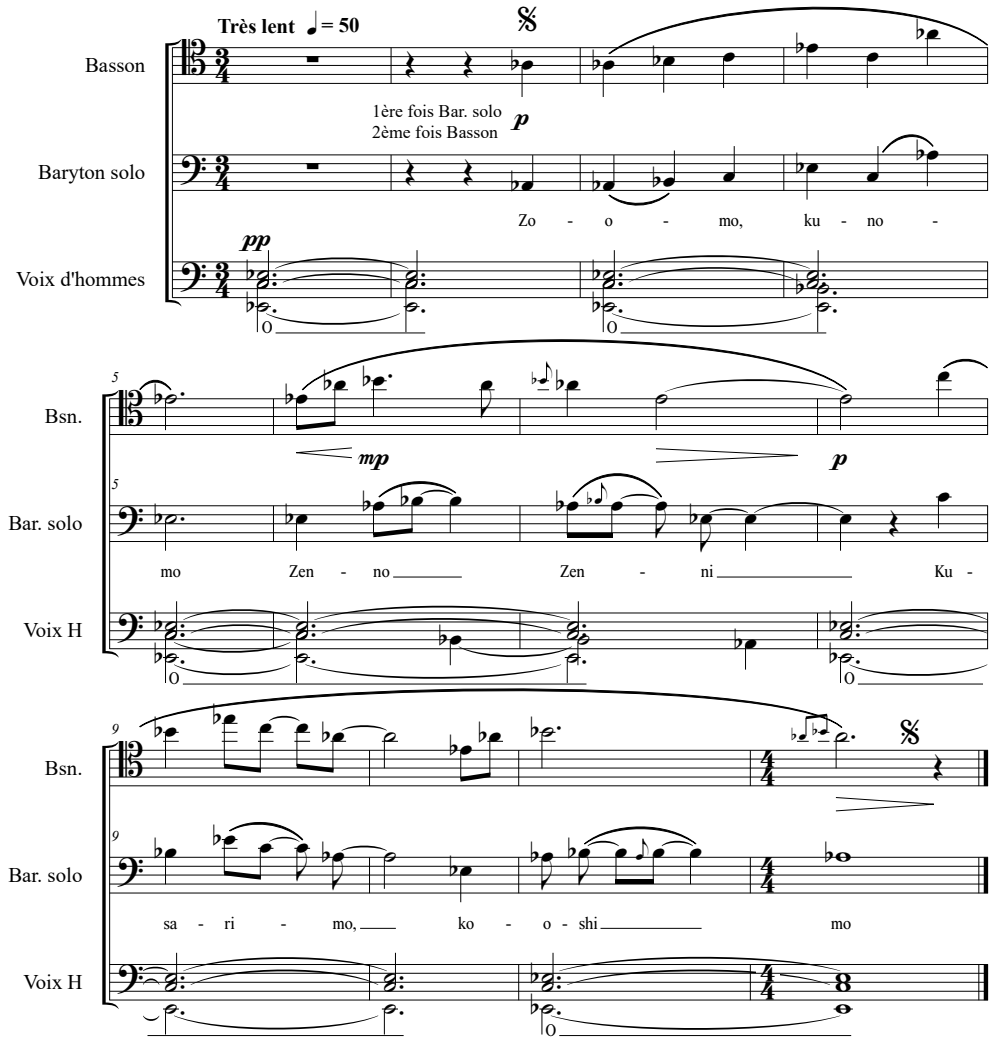
Enfin, la dernière pièce de *Tristia*, « Quiétude de l'âme » est écrite pour chœur mixte, baryton et alto *soli* et basson. Elle conclut l'œuvre par une méditation en japonais emplie de sérénité.

Zooo mo, kunoo mo *Zen no Zen ni* *Kusari mo, kooshi mo*	Ni haine, ni peine, Le Zen au Zen, Ni barreaux, ni chaînes

Composée sur quatre notes Lab, Sib, Do, Mib, son langage musical est très sobre et épuré, à l'image des caractéristiques du *haïku* traditionnel japonais[545]. Le chœur développe des nappes de longues notes tenues essentiellement sur l'accord de 6/4 de Lab Majeur et, de manière transitoire, l'accord de dominante. Tous les paramètres musicaux convergent pour créer une ambiance hors du temps : les longues tenues et le tempo lent abolissent la perception de la métrique, l'harmonie quasi permanente de 6/4 et la mélodie qui se déploie en douzième sur une nuance intégralement *pp* laissent l'auditeur toujours suspendu.

Le basson intervient à deux reprises, une première fois soliste sur des nappes du chœur, une deuxième fois en alternance avec les voix solistes (baryton, puis baryton et alto à l'octave). Pour chacune des deux interventions il reprend le thème mais avec une rythmique davantage linéaire qui gomme les vocalises dévolues aux solistes, et de ce fait renforce la plénitude du moment (voir exemple 46). Le timbre particulier du basson — dans cette pièce la sonorité est assez particulière et proche du *nokan* japonais — et sa tessiture égale à celle des voix (Lab 3-Mib 5) donnent à ses interventions une dimension à la fois humaine et légèrement mystique.

[545] Le *haïku* traditionnel japonais se caractérise par cinq règles : brièveté, simplicité, référence au temps, deux idées, une césure.



Exemple 43 : Tristia, Philippe Hersant – « Quiétude de l'âme »

Si les premiers *opus* de Thierry Machuel précédant l'opéra-choral sont écrits pour un chœur *a capella*, dans la *Trilogie de la détention* le compositeur adjoint quelques instruments : alto, piano, cymbalum, saxophones soprano, alto et baryton, deux accordéons. Ceux-ci n'apparaissent jamais tous en même temps – nous en trouvons exceptionnellement quatre – et ils sont utilisés essentiellement pour leur couleur caractéristique propice à sublimer une atmosphère. Les instruments dans *Tristia* ont la même fonction, comme l'a déclaré Philippe Hersant (voir citation 528) — ce qui révèle une nouvelle proximité entre les deux démarches. Le chœur et les poèmes demeurent au centre de l'œuvre.

14.2.2 Analyse musicale selon les critères de l'opéra-choral

Nous faisons le choix d'analyser l'œuvre, non à partir des différents paradigmes musicaux, poétiques et scéniques, mais selon les critères de l'opéra-choral définis précédemment. En effet, nous avons étudié dans la première partie la question de l'appellation d'une œuvre et constaté que celle-ci peut avoir une importance essentielle pour le contenu esthétique. S'agissant d'une composition musicale ayant vu le jour dans des conditions très similaires à celles des œuvres de son prédécesseur, la filiation de *Tristia* avec l'opéra-choral nous semble une hypothèse plausible, qu'une analyse *comparée* pourra confirmer ou infirmer.

14.2.2.1 Musique et poésie

Conformément à ce que revendique l'opéra-choral, la poésie prend une place essentielle dans *Tristia*, comparable à celle de la musique. Si nous ne pouvons nier que les poèmes exercent une *influence* sur la musique qu'ils génèrent, dans le cas de *Tristia*, il semble évident qu'ils aient été choisis pour leur adhésion au projet global. Les poèmes russes, notamment, viennent s'ajouter à des pièces existantes et sont donc sélectionnés pour leur potentiel à intégrer l'œuvre. L'exemple du « Sentier » qui débute *Tristia* est révélateur de l'importance accordée aux poèmes :

> La poésie est un des moyens qui permettent aux prisonniers de lutter contre la tentative de dépossession que peut induire l'univers carcéral. C'est pourquoi j'ai tenu à faire entendre, dans le prologue, un magnifique texte de Chalamov. L'écrivain, alors détenu à la *Kolyma*, raconte qu'il avait tracé un sentier dans la taïga et que, lorsqu'il arpentait ce sentier, des poésies lui venaient spontanément à l'esprit. Ce sentier était à lui seul, c'était son espace personnel. Mais un jour, il a découvert sur le sentier des traces des pas qui n'étaient pas les siennes. Un autre homme que lui avait foulé ce sentier. Celui-ci perdit alors pour Chalamov toute sa magie et toute sa poésie. « Le sentier avait été irrémédiablement gâté »[546].

Ce texte, long (voir le texte en annexe 3.), est accompagné par l'accordéon, instrument typique russe, symbole de la nostalgie, de la tristesse, comme de la joie. L'accordéon entame un motif de quelques notes qui semblent tourner sur elles-mêmes dans une rythmique de noires discontinue évoquant la marche sur le sentier. Ce motif, simple, sera repris à plusieurs reprises

[546] Hersant, Philippe, « *Tristia* », *Catalogue de Philippe Hersant*, *opus* cit.

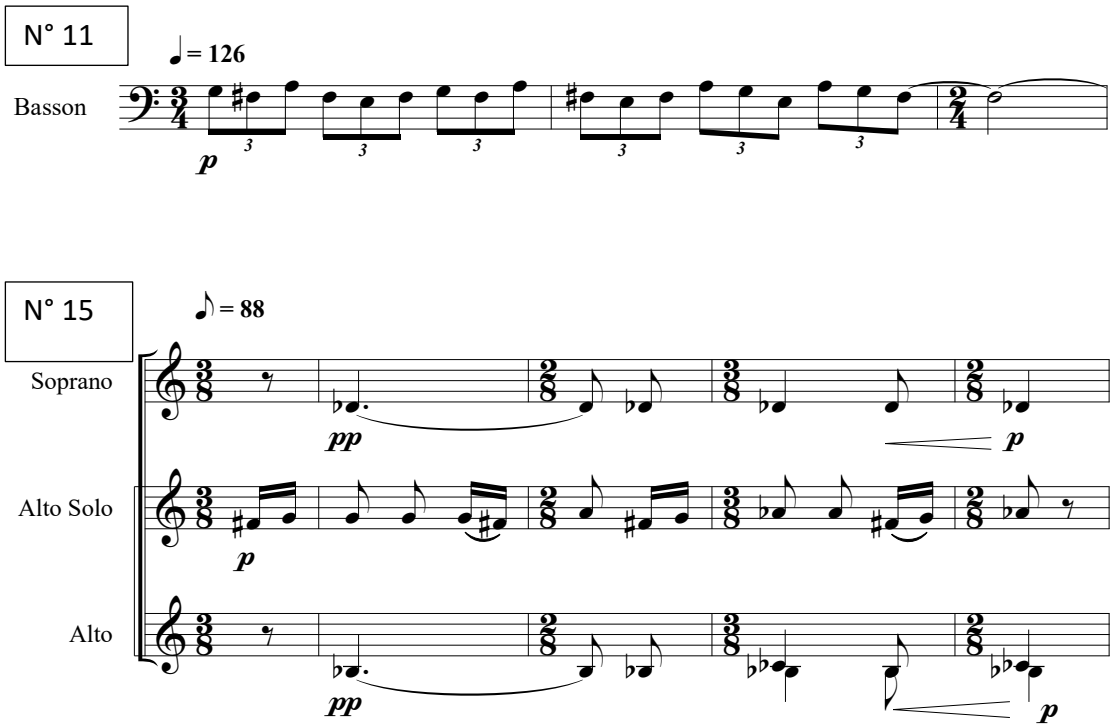
dans plusieurs pièces avec également vocation à contribuer à l'unification de l'œuvre, à créer un lien invisible mais présent entre les différentes pièces :

> Par exemple, il apparaît à l'extrême grave, joué par la contrebasse, dans « Instrument » ou bien à l'extrême aigu, par le violon, dans « Au cœur du siècle ». La présence obsédante de ce petit motif fait que l'on peut considérer tous les morceaux de *Tristia* comme étant les anneaux d'une même chaîne[547].

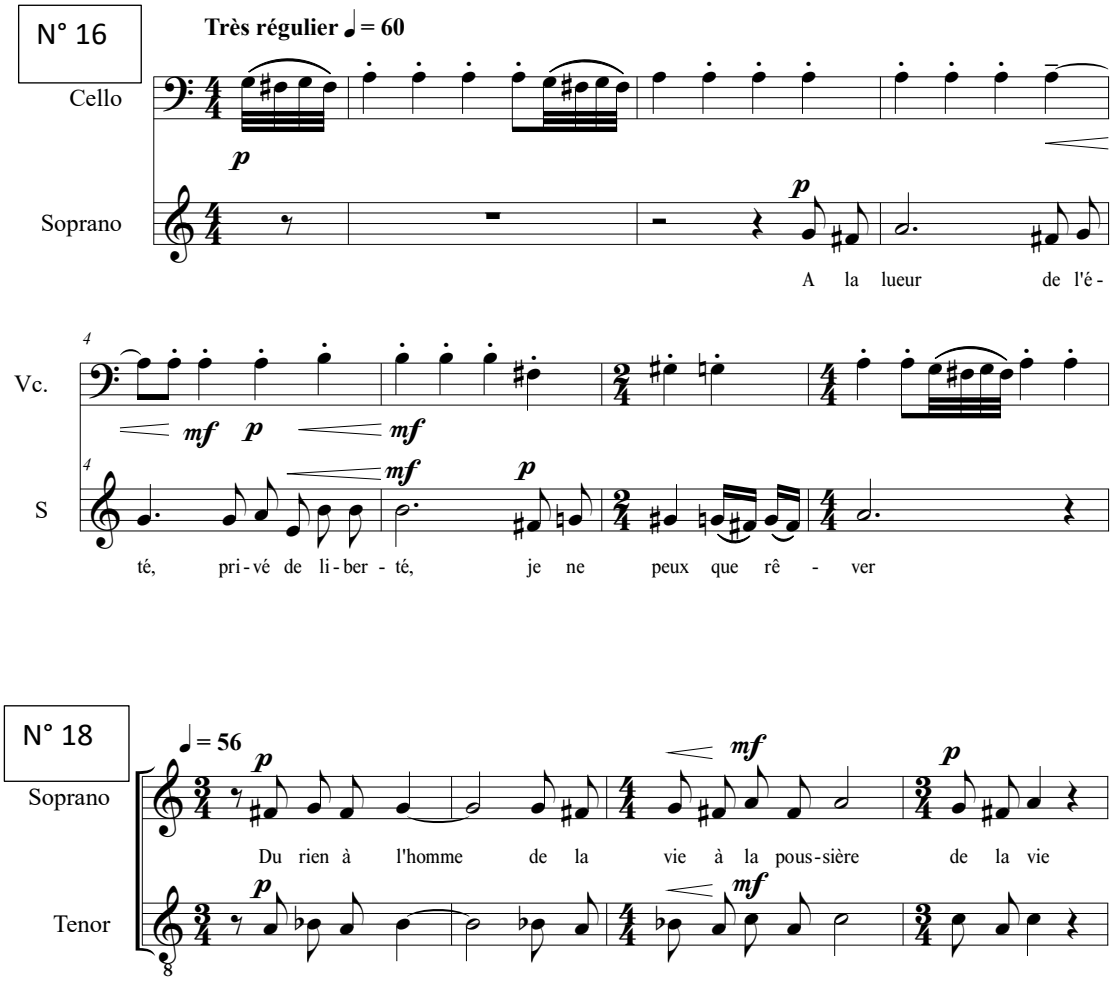
Outre les deux exemples donnés par Philippe Hersant, nous retrouvons le motif dans :

- le n° 11 « Quelques mots », motif tournant en chromatismes au basson ;
- le n° 15 « Cierge noir », chanté par les femmes ;
- le n° 16 « Le temps qui passe », attribué aux voix du début ;
- le n° 18 « Du rien à l'homme », apparaît à la voix intermédiaire de Soprano 2.

Ainsi distillé du n° 1 au n° 30, ce motif traverse la totalité de l'œuvre et sert de fil conducteur, symbole du sentier de Chamalov qui relie le sort de tous les détenus, quels que soient leur pays, leur condition ou les raisons de leur incarcération.



[547] *Ibid*.



Exemple 44 : Tristia, Philippe Hersant – 4 reprises du motif de l'accordéon (voir exemple 45)

L'élément musical associé au poème sert d'élément unificateur. Nous avons observé ce même procédé dans les *Nocturnes de Clairvaux* avec la série dodécaphonique qui parcourt l'ensemble de l'*opus*. Cet élément motivique n'est pas associé à un personnage, comme le *leitmotiv* l'est dans l'opéra chez Wagner ou dans *Wozzeck* de Berg, mais il constitue un des liens qui assurent l'unité et la cohésion du livret, établissant ainsi une différence essentielle avec un simple recueil de pièces chorales.

Les musiques, tout comme les textes, sont « très diverses et très contrastées »[548]. Bien que le compositeur ait repris la plupart des pièces des trois *opus* composés à Clairvaux, mais en même temps réorganisé l'ensemble avec les textes russes, nous pouvons imaginer une sorte de *réévaluation* des premières pièces pour adhérer aux suivantes (ce que confirme la lecture

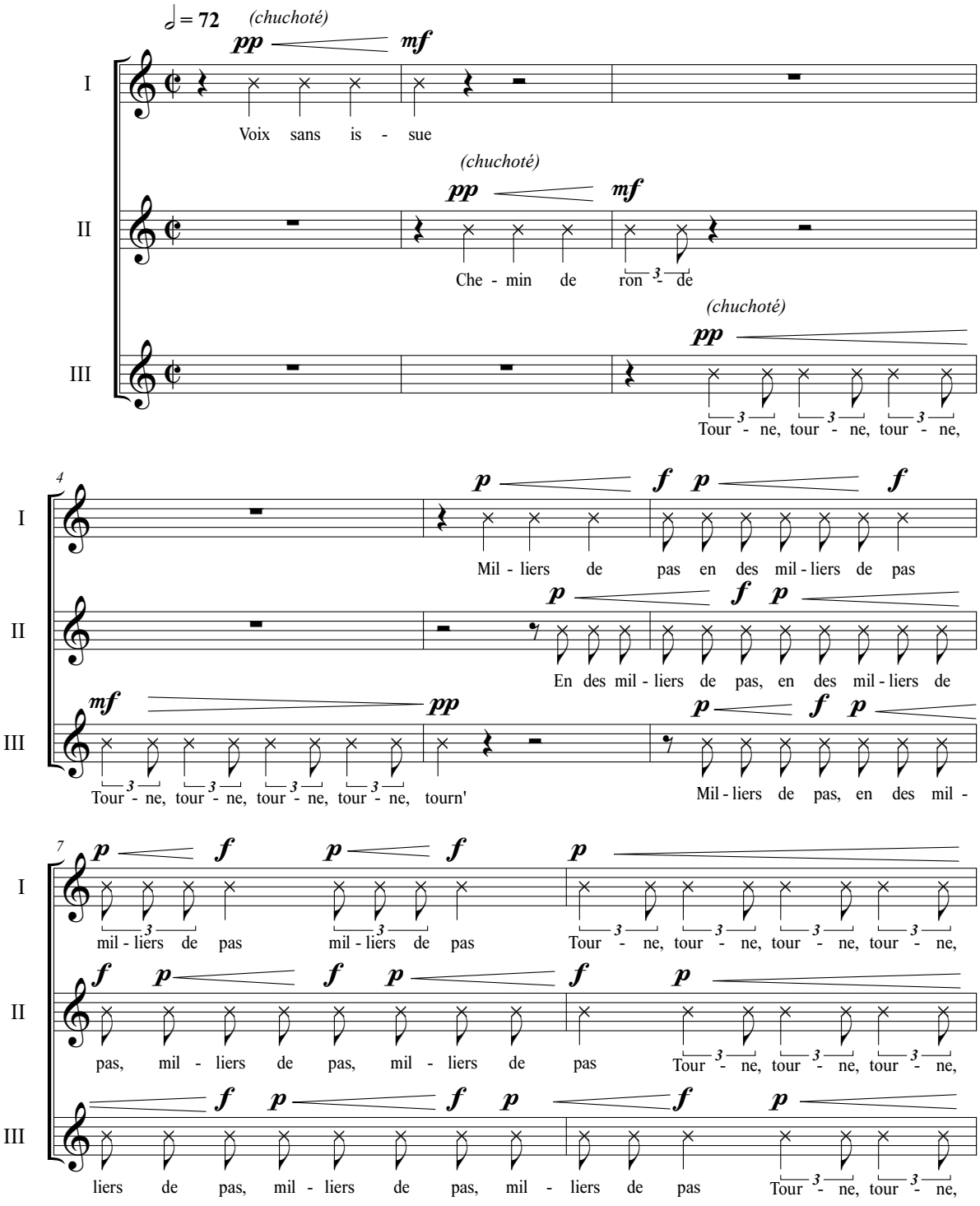
[548] *Ibid*.

des partitions d'origine comparée à celle de *Tristia*) ou bien le processus inverse. Les pièces originelles d'*Instants limites*, *Métamorphoses* et *Kitoo* sont en effet réutilisées avec parfois quelques modifications et les pièces russes semblent pour leur part bénéficier d'une identité propre en phase avec leur origine, leurs auteurs et leur culture. Toutefois, la structuration de l'ensemble veille à préserver une certaine cohérence, par les thématiques et les enchaînements entre les cercles.

Le traitement de certains poèmes se fait par le biais de la voix parlée, médium de la poésie comme de la musique : le n° 1 « Le Sentier », les deux versions de « Voix sans issue » des n° 6 et n° 9, le n° 19 « Portait d'un misérable » et le n° 31 « Déportation ». Dans chacune de ces pièces, le traitement musical est différent :

- voix parlée solo avec accordéon dans « Le Sentier »,
- voix parlées seules en trois groupes mixtes pour « Voix sans issue I »,
- voix parlées et chantées en quatre groupes mixtes dans « Voix sans issue II »,
- Voix parlées alternées avec voix chantées dans « Portait d'un misérable »*,*
- Reprise des voix parlées de « Voix sans issue I » superposées à une voix solo récitante, dans « Déportation ».

Dans « Voix sans issue I », le parlé-chuchoté participe à l'atmosphère générale. Les rythmes sont associés à la symbolique des paroles : noires pour les mots « voix sans issue », barcaroles pour « tourne » et les croches régulières pour « en des milliers de pas ». La superposition et le tuilage des diverses lignes créent une oppression renforcée par les soufflets *crescendo.* Le procédé n'est pas sans rappeler celui de « Ces âmes » dans les *Nocturnes de Clairvaux*. Le même sentiment d'urgence parcourt les deux pièces, accentué par l'écriture en imitation, la « prolifération » du texte, la nuance crescendo. Dans les deux cas, l'interprétation, bien que favorisant l'intelligibilité des paroles, finit par ne mettre en évidence que certains mots, et l'écriture vocale étant uniquement parlée demeure très musicale et poétique.



Exemple 45 : Tristia, Philippe Hersant – « Voix sans issue »

Quand elles ne sont pas récitantes, les voix parlées sont soumises à un véritable traitement musical : nuances, organisation en phrases, accents, rythmes figuralistes, ainsi qu'à un traitement expressif : voix chuchotées, parlées.

Les voix chantées privilégient l'intelligibilité et l'expression du texte. Tous les paradigmes se référant à la voix convergent vers la mise en valeur de celui-ci et de son sens.
Ainsi, une grande majorité des pièces sont écrites verticalement, soit à la manière d'un choral comme le n° 33 « Je me suis égaré », ou par alternance des voix d'hommes et de femmes comme le n° 23 « De nouveau dans la prison », ou encore par une technique responsoriale tel le n° 25 « Toast en l'honneur de la rivière Aran ». La verticalité favorise l'intelligibilité des textes, et les quelques *aménagements* sont le fait d'une intention d'expression sémiotique. Ainsi, dans le n° 33, le choral intimiste du début aux voix d'hommes va se déployer à l'ensemble du chœur mixte, et être interrompu à deux reprises par une section plus rapide dans laquelle les pupitres alternent en une sorte d'imitation. L'effet de dialogue entre les différentes parties et d'imitation associé au tempo dynamise le discours tout en préservant l'intelligibilité.

À l'inverse, le n° 2 « La Solitude », est dédié à une voix d'alto soliste *a capella* – notons la symbolique par rapport au titre. Celle-ci répète quatre fois une phrase mélodique sensiblement identique, ce qui a pour effet d'intensifier l'unité de la pensée : solitude, dépérissement, mort, privation de liberté. L'intelligibilité du texte va de soi (voix soliste *a capella*), mais la symbolique que celui-ci porte est traduite par le traitement musical simple : phrase ascendante et descendante qui, si elle laisse entrevoir une lueur éteint celle-ci très vite, même motif mélodique réitéré qui montre l'aspect inéluctable du sort de l'auteur.

Les éléments du langage musical participent à la transmission du poème, à son intelligibilité, comme nous l'avons observé dans l'opéra-choral. Ici encore, bien que la démarche et l'esthétique soient différentes de celles analysées précédemment, nous notons ce même souci de ne jamais dénaturer le texte et son sens.

14.2.2.2 Le chœur au centre de l'œuvre

À la question « Pourquoi avoir choisi un chœur pour l'interprétation de cette œuvre ? » posée au compositeur, ce dernier répond en mettant en avant la diversité qu'offre l'ensemble vocal :

> L'utilisation d'un chœur d'une cinquantaine de chanteurs me permettait une grande variété. Une suite de monologues aurait vite été lassante. Mais toutes les pièces ne sont pas chorales, loin de là. « Le Chardonneret » est chanté par une voix seule, « Quelques mots » est confié à deux voix solistes, « Sous haute surveillance » [« Message personnel »] à trois voix d'hommes, etc... Il y a beaucoup de solos et d'expressions individuelles tout au long de l'œuvre et les pièces

en *tutti* ne sont pas si nombreuses. Il ne s'agit donc nullement d'un chœur d'oratorio monolithique : j'ai essayé, bien au contraire, d'adopter un effectif vocal et instrumental différent pour chacune des pièces afin, justement, de bien les individualiser[549].

Potentiel instrumental du chœur

C'est donc le potentiel *instrumental* du chœur que Philippe Hersant travaille et qui lui permet de varier les dispositifs, les densités, les tessitures et les timbres. Le tableau général de *Tristia* (voir figure 44) montre bien la diversité des effectifs qui parcourent l'œuvre, et nous pouvons citer à titre d'exemple :

- la voix soliste du n°1 « Le Sentier »,
- le duo du n° 11 « Quelques mots »,
- l'ensemble à voix égales de femmes du n° 3 « Entre noir et blanc »,
- l'ensemble à voix égales d'hommes dans le n° 8 « Message personnel »,
- le chœur mixte de quatre à seize voix, ou chœur avec soliste comme dans le n° 21 « Je rêve ».

« Le Sentier », composé sur un poème de Chamalov est confié à une voix parlée soliste de basse accompagnée de l'accordéon. Le compositeur ne donne pas de repères rythmiques et il s'agit réellement de déclamer le poème. Un peu à la manière de l'« Ouverture II » des *Nocturnes de Clairvaux*, ce poème installe le décor géographique, temporel et psychologique de l'œuvre, comme le ferait un orchestre dans un opéra conventionnel. La basse soliste prend le rôle d'un récitant qui donne les repères narratifs. Avec cette entame de l'œuvre, le compositeur privilégie l'aspect dramatique et théâtral, voire opératique par toutes les références qu'elle induit : narration, récit(atif), poésie, musique, décor.

CERCLE 1 (10) Tristesse, espoir, enfermement	**CERCLE 2 (3) Takezo**	**CERCLE 3 (9) Rêve, évasion, échapper au tps**	**CERCLE 4 (4) Musique populaire**	**CERCLE 5 (5) Dramatique**	**CERCLE 6 (3) Rédemption et rêve bouddhiste**
1 Le sentier Chamalov Vx Hommes, Acc.	11 Quelques mots Sop. et Bar. solos, Bas.	14 Murs François Ch. Mixte 8 Voix	23 De nouveau Anonyme Ch. Mixte, Caisse Claire et Accordéon	27 Je me fais vieux Podrakiniek 4 Bar. solos et *duduk*	32 Le chardonneret Mandelstam Contre Tenor solo, Voix Hommes, Flûte, Acc., Harmo.
2 La solitude Martinov	12 Fantômes	15 Cierge noir Mandelstam	24 Le prisonnier et la sent. Tanygin	28 Anniversaire de l'arrestation	33 Je me suis égaré Mandelstam

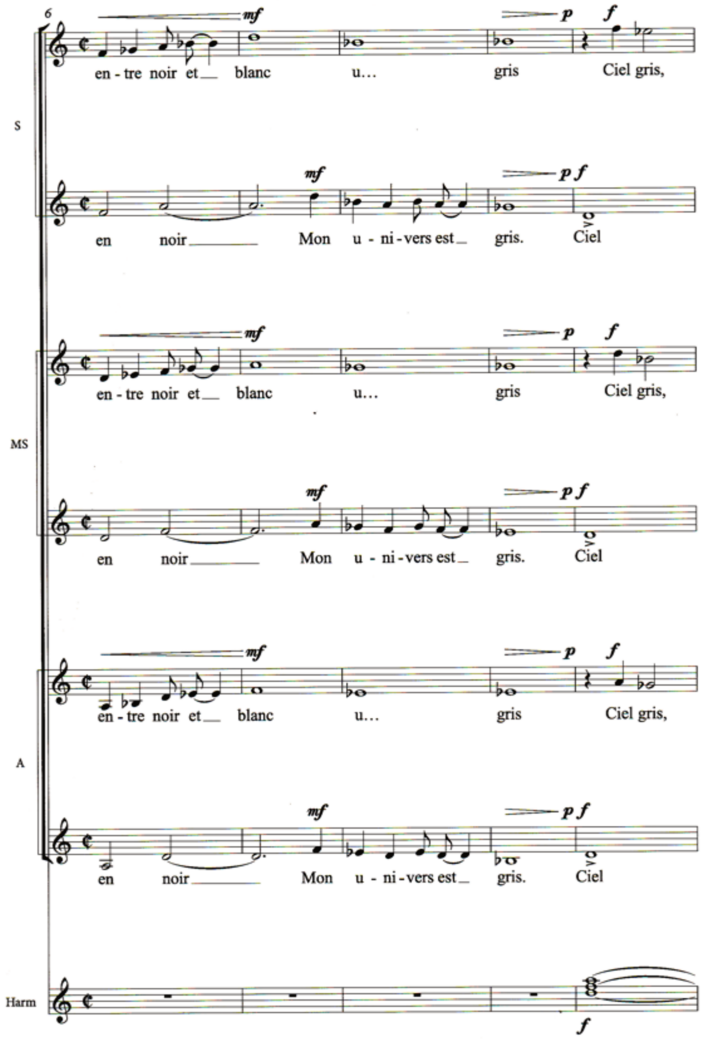
[549] *Ibid*.

Alto solo	Ch. Mixte, Basson	2 Alt solos + Ch. Mixte, Fl., Violon	Ch. Mixte, pte Fl., Cuiv., perc., Cb	Nina Ch. Mixte, 3 percu.	Ch. Mixte et Cloches
3 Entre noir et blanc Yassine 6 Vx Femmes, Harmonica	13 Regrets Ch. Mixte, Basson	16 Le temps passe Sébastien Ch. Mixte, Cello, Métronomes	25 Toast en l'honneur Chamalov Ch. Hommes	29 Instrument Chamalov 6 Vx solos, Ch. Mixte, percu., Cb et Acc.	34 Quiétude de l'âme Takezo budo Alt. et Bar. solos, Ch. Mixte et Basson
4 Source de vie Djamel Ch. Mixte à 7 Vx		17 Métamorphoses Manu Ch. Mixte + cello	26 Gentil Zek S. Chilova Sop. et Alt. solos, Ch. Femmes, Fl., 2 trp., 2 trb., Viol., Cb, Acc.	30 Au cœur du siècle Mandelstam Alt. et Ten. Solos, 4 Alti, 4 Ten., Violon et Accordéon	
5 Couleurs Adrien Ch. Mixte 6 Vx		18 Du rien à l'homme Antonios 16 Vx solos + Cello		31 Déportation Folovski et Denis Récitant, Ch. Mixte, Harmonica	
6 Voix sans issue I Denis 3 gr. mixtes parlé		19 Portrait d'un misérable Ali Ch. Mixte + Cello			
7 Ballon prisonnier Neimo Ch. Mixte 8 Vx		20 Pars sur les flots			
8 Message personnel Dumè 3 Vx Hommes, Flûte en Sol		21 Je rêve Djamel Ten. solo, ch. Mixte + Cello			
9 Voix sans issue II Denis 2 gr. parlé + 2 gr. chanté		22 Acellucciu Dumè 8 Vx solos + cello			
10 Entre terre et ciel Vincent Ch. Mixte, Viole					

Instants limites 2012 ; *Métamorphoses* 2013 ; *Kitoo* 2014 ; Poèmes russes *Tristia* 2015

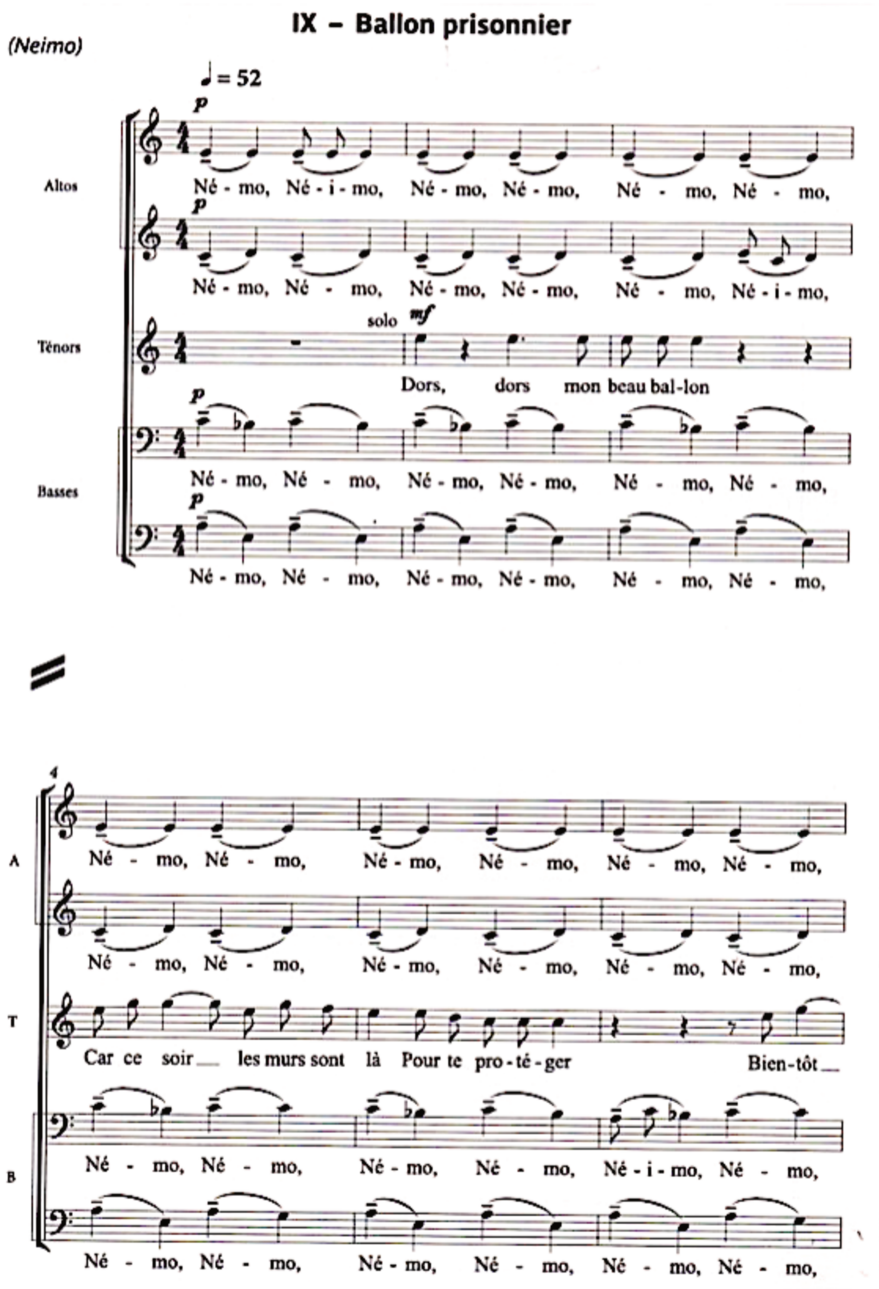
Figure 44 : Tristia, Philippe Hersant

« Entre noir et blanc » est écrit pour voix de femmes. Le chœur est divisé en deux groupes de trois voix qui se répondent. L'ensemble, en Ré mineur, balance néanmoins et superpose deux accords : Ré mineur et Mib mineur, accord de rapport napolitain avec le précédent. Cette superposition créée par des broderies a pour effet de déstabiliser quelque peu l'ensemble. Rappelons que le texte dit : « Je ne suis pas tout noir, je ne suis pas tout blanc. Mais entre noir et blanc mon univers est gris. » L'ambivalence de la personnalité de l'auteur qui transparaît dans le poème est également présente dans la partition musicale. Les voix sont traitées simultanément comme soutien harmonique par des accords en valeurs longues, et comme solistes d'un *duo* dans lequel les deux protagonistes échangent. Deux fonctions sont donc assurées, sans qu'elles soient attribuées particulièrement à un groupe ou un autre : fonction de soliste-acteur et fonction de soutien instrumental.



Exemple 46 : Tristia, Philippe Hersant – « Entre noir et blanc »

Le texte du n° 7 « Ballon prisonnier » est confié à un, deux puis quatre pupitres. Cette mélodie au caractère enfantin est accompagnée par les autres pupitres divisés et qui assurent la rythmique simple ainsi que l'harmonie. Outre l'aspect symbolique du rythme calqué sur celui de la chanson « Dodo, l'enfant do » ♩ ♩ ♫♩ et bien qu'il répète inlassablement un mot porteur de sens — Nemo est le nom de l'auteur du texte — l'ensemble remplit véritablement ici le rôle d'un accompagnement instrumental.



Exemple 47 : Tristia, Philippe Hersant – « Ballon prisonnier »

Sortir le chœur des lieux et rôles habituels - Spatialisation et mouvement

Nous observons que le chœur n'est pas utilisé en un bloc quasi-monolithique comme il peut l'être habituellement. Il n'est pas appréhendé seulement comme « ensemble vocal » mais comme un groupe modulable en termes d'effectifs, de densités, de timbres, de configurations et de placements, et en cela, s'inscrit dans la démarche propre à l'opéra-choral. Nous avons pu observer les diverses formations, du solo au grand chœur, ainsi que les différentes interactions entre ces dernières, comme le souligne la critique lors de la création européenne :

> […] Au lieu du « concert de chœur » habituel, par nature figé, un *spectacle* pour chœur – sans décors ni costumes – s'est épanoui devant tous les spectateurs de cette tournée de 2018. On ne sait qu'admirer le plus : la beauté du son de ce groupe, sa cohésion, le sentiment qu'il donne de n'être qu'un seul corps aux multiples nuances qui nous irradient ; la splendeur des voix solistes, et l'écoute de ceux qui ne chantent pas[550]…

Le journaliste parle bien de « spectacle » pour chœur, en opposition avec le récital habituel des ensembles vocaux[551]. Il insiste ainsi sur les dimensions scénique, théâtrale peut-être, données conjointement par le compositeur et le chef d'orchestre et de chœur, ce que confirme Philippe Hersant :

> Il était question au début que cela soit chorégraphié. Finalement, Teodor Currentzis a opté pour une forme beaucoup plus originale, une sorte de mise en espace, avec beaucoup de déplacements, de jeux de lumière, etc… Je n'ai malheureusement qu'une vidéo de la création à Perm, dans une salle assez petite qui ne permettait pas beaucoup de mouvements. Mais lorsque l'œuvre a été reprise à Berlin, Hambourg, Baden Baden et autres, cette dimension scénique était beaucoup plus aboutie et affirmée. On peut imaginer aller plus loin encore (décors, costumes)[552].

En proposant lui-même les divers placements et configurations des chanteurs le chef de chœur prend part à la construction de l'œuvre.

[550] Goldet, Stéphane, entretien avec Philippe Hersant, « *Tristia* de Philippe Hersant sous la direction de Teodor Currentzis à Hambourg – Un opéra pour chœur – Compte-rendu », *ConcertClassic.com, opus* cit.

[551] Les vidéos sont visibles en annexe 4 n° 13

[552] Hersant, Philippe, échange avec le compositeur par courrier électronique le 21 mars 2024

> [C'est] sans parler du côté surprenant de cette *mise en mouvement* (plutôt que mise en scène) de cette musique, indéfiniment réinventée et prise en charge par les musiciens sous la direction inspirée de Currentzis[553].

Ainsi, dans la vidéo de la création qu'évoque Philippe Hersant, nous mesurons la part scénique en termes de spatialisation du chœur et parfois des instrumentistes, de mouvements, de gestuelles, d'éclairages et d'ambiances.

> La musique et le son participent à la mise en scène. […]
> La spatialisation casse le rapport frontal : le spectateur peut être au centre de l'action et se sentir de fait davantage concerné voire impliqué dans l'action[554].

Le chœur multiplie les configurations, avec une constante : l'instrument soliste est toujours placé au centre, comme faisant partie intégrante de l'ensemble vocal. Visuellement et acoustiquement, ce dispositif accentue l'impression d'unité et de cohésion. La spatialisation de *Tristia* à Perm – nous n'avons pas de sources concernant les concerts de Berlin, Hambourg et Baden Baden – répond à l'exiguïté des lieux et favorise des dispositifs en accord avec la partition musicale. Le chœur principal est généralement placé frontalement en fond de scène, et les solistes, le petit chœur, les instrumentistes solistes, sont placés au premier plan au centre, au plus près du chef. Quelques dispositifs créent des effets sonores particuliers, comme dans les n° 26 « Gentil Zek » et n° 28 « Anniversaire de l'arrestation », dans lesquels les cuivres sont placés parmi le public, en haut de salle.

L'aspect visuel n'est pas ignoré. Dans le n° 13 « Regrets », les chanteurs se lèvent les uns après les autres, du soliste au grand chœur, au fur et à mesure de leur entrée en répétant inlassablement les vers du *haïku* « Destin brisé / Chairs brûlées / Que de regrets, que de regrets ». Cette scénographie, associée aux cinq réitérations du poème, à la densité et à la nuance qui enflent, induit une grande intensité émotionnelle et musicale[555].

Le n° 19 « Portrait d'un misérable » est structuré en quatre sections thématiques pour lesquelles le compositeur écrit quatre traitement musicaux différents :

---

[553] Goldet, Stéphane, entretien avec Philippe Hersant, « *Tristia* de Philippe Hersant sous la direction de Teodor Currentzis à Hambourg – Un opéra pour chœur – Compte-rendu », *ConcertClassic.com, opus* cit.
[554] Class, Olivier, « Opéra et représentations technologiques : la mise en scène du son », dans Auzolle, Cécile (Dir.), *La Création lyrique en France, xxe-xxie siècles, Contexte, livrets, marges*, *opus* cit.
[555] Voir vidéo sur le lien https://youtu.be/_VlSWGk-z64?si=VEwlUjs0Wc2tGMQs

1) désespoir et mort : texte parlé[556] en se déplaçant ;

2) rédemption : texte chanté comme un grand choral ;

3) volupté de la poésie : texte parlé comme au début et en même temps que :

4) amour et libération : voix de femmes dans le grave et *quasi-parlando.*

Les divers dispositifs, tant en termes de déplacement et de placement qu'en termes d'écriture musicale, favorisent la cohésion avec le texte et son sens. Ainsi, pour établir la transition entre le cercle 3 dévolu au rêve et à l'évasion et le cercle 4 qui nous replonge dans la violence de l'univers carcéral, plus précisément entre les pièces « Acelucciu » et « De nouveau dans la prison », le chef d'orchestre n'hésite pas à demander un déplacement des chanteurs qui semble complètement anarchique et désorganisé, et surtout très bruyant, nourri par des discussions animées et intenses, accompagnées de la caisse claire qui donne le caractère rigide de ce qui va suivre :

> De nouveau je suis dans la prison**.**
> Le soleil ne brille plus pour moi,
> Sur les châlits, putain, sur les châlits.

La scénographie, aussi minime soit-elle – nous avons vu qu'en fonction des lieux du concert elle pouvait être plus ou moins conséquente – est une des préoccupations du compositeur, nous l'avons dit, mais également du chef commanditaire de l'œuvre, qui n'hésite pas à prendre part à celle-ci et à s'investir lui-même, tant musicalement que physiquement ou symboliquement :

> Le chef est désormais ici, là, partout, tantôt face à ses choristes, tantôt au milieu d'eux ; lui-même initiateur et partie prenante d'une chorégraphie qu'il remodèle sans cesse pour être adaptée à chaque salle où *Tristia* est représenté. Pièce après pièce, mais parfois dans une même pièce, des groupes de chanteurs et d'instrumentistes se forment, se déforment – côté scène comme parfois côté spectateurs ; on va, on vient, on monte et descend, tourne dans un sens puis dans l'autre, on est sur la scène et dans le public, on entre et sort de scène sans que jamais aucun de ces mouvements ne vienne parasiter l'écoute. Incroyable efficacité de la

[556] Note sur la partition : « Le texte est lu de façon indépendante par les voix de femmes. La 1e soprano commence par le premier vers, la 2e par le 3e, etc. Répéter en boucle l'ensemble du texte jusqu'à la fin de la mesure 168 où tous s'arrêteront brusquement. La première syllabe de chaque vers est accentuée, parlée dans le médium de la voix. Aller ensuite en diminuant vers le grave de la voix et le chuchotement. Le débit est rapide et régulier.

> musique gestuelle, toujours aérienne et tour à tour féline ou violente, de Currentzis, à la fois démonstrative, chorégraphique et parfois fort économe (deux doigts suffisent pour un *decrescendo*) ; il semble maintenant faire corps tout à la fois avec la partition et avec ses musiciens. Et du coup, il exprime *physiquement* toute la puissance contenue de l'œuvre de Hersant[557].

Chacun sur le plateau, des chanteurs, instrumentistes jusqu'au chef d'orchestre, prend part à l'œuvre, à sa scénographie et à sa dramaturgie.

Aspect communautaire du chœur et implication du public

Tous les déplacements, gestuelles et configurations tendent à conférer au chœur un rôle bien au-delà de l'instrumental, voire du théâtral. Si tous ces éléments participent à la dramatisation de l'œuvre, ils induisent également une autre notion, celle d'identification des publics aux chanteurs.

Bien que sur l'ensemble de *Tristia*, la plupart des configurations soient le plus souvent liées à la distribution de chaque pièce, nous trouvons dans certaines des effets d'identification pour lesquels le chœur peut se concevoir comme une communauté humaine. Philippe Hersant n'en parle pas *a priori*, mais les situations vécues avec les opéra-chorals de Thierry Machuel nous donnent un élément de comparaison fiable. Nous citerons les exemples du n° 25 « Toast en l'honneur de la rivière Aran » et du n° 28 « Anniversaire de l'arrestation ».

Dans le n° 25, seuls les hommes chantent. Ils sont disposés perpendiculairement au public en deux groupes se faisant face, avec un soliste au fond et face aux spectateurs. Cette disposition simpliste, représente une réunion d'individus qui trinquent. Le soliste lance le premier *toast a capella* auquel répond le groupe, également *a capella*. Le fait qu'il n'y ait pas d'instrument dans cette pièce rend la scène plus proche de la réalité d'une situation vécue. Le dispositif va se répéter ainsi plusieurs fois avec une amplification par le nombre, l'intensité et le contrepoint plus nourri. Le chœur va ensuite se tourner vers le public, en une sorte d'invitation à le rejoindre. Nous devons noter que les femmes sont sorties de l'espace scénique, accentuant le caractère masculin de la situation. Bien sûr, cette interprétation est très

[557] Goldet, Stéphane, entretien avec Philippe Hersant, « *Tristia* de Philippe Hersant sous la direction de Teodor Currentzis à Hambourg – Un opéra pour chœur – Compte-rendu », *ConcertClassic.com, opus* cit.

subjective mais, à ce moment l'implication des chanteurs est telle qu'elle ne peut pas laisser les spectateurs indifférents[558].

Le n° 28 est porteur d'une grande symbolique. Il débute par le motif mélodique du n° 13 « Regrets » (Destins brisés / Chairs brûlées… / Que de regrets), sorte de réminiscence jouée aux cuivres encore installés en hauteur parmi le public. Un récitant dit le texte en voix parlée, bientôt rejoint par d'autres voix d'hommes, de plus en plus nombreuses, puis celles de femmes. L'ensemble évolue en une nuance *crescendo* ainsi qu'une intensité de la diction qui passe de la voix quasi-murmurée aux cris. Nous devons noter que la mise en scène ne traduit pas les mots qui parlent de solitude, de chagrin, de prison, de mort, mais exprime plutôt une sorte de révolte sous-jacente et qui se répand peu à peu. Le *climax* de cette prolifération est atteint lorsque certains spectateurs, qui jusqu'ici assistaient au concert, se lèvent et depuis leur place se joignent à la déclamation revendicatrice et dénonciatrice du chœur. Cet effet surprend, interpelle et, bien qu'étant scénarisé et préalablement préparé, d'une certaine manière inclut le public à l'œuvre. L'effet produit sur les autres spectateurs est certainement très fort, et ce passage ne peut laisser indifférent face à l'action artistique comme au message véhiculé. « Le public n'est pas face à des chanteurs qui exécutent une partition, mais qui la vivent »[559], déclare Philippe Hersant, et nous pouvons avancer qu'il vit également l'œuvre. Cette dimension d'immersion des spectateurs dans l'œuvre rejoint l'intention initiale de l'opéra-choral : la réception du public et l'interaction avec lui participent à la co-construction de l'œuvre[560].

D'autres effets viennent ajouter à la dramaturgie, tels les éclairages. Certaines pièces sont chantées dans l'obscurité, afin de jouer sur leur symbolique :
Le n° 27 « Je me fais vieux » entame le cinquième cercle au caractère dramatique intense. Cette pièce est destinée à un *duduk* et 4 barytons *soli*. Le *duduk*, instrument traditionnel du Caucase, avec son timbre plein de mélancolie, introduit chacune des trois phases du poème et conclut la pièce.

[558] Voir la vidéo sur le lien suivant, minutage à 5'54'', https://youtu.be/VX2t5r7Wrjs?si=VrHgudEF7VIf8q60
[559] Hersant, Philippe, « *Tristia* », *Catalogue de Philippe Hersant*, *opus* cit.
[560] voir la vidéo sur le lien https://youtu.be/_VlSWGk-z64?si=VEwlUjs0Wc2tGMQs

Je me fais vieux
Je n'attends rien.
Je ne me souviens que de mon lit de planches
La nuit dans mon délire.
Me voici jeune de nouveau,
Forces décuplées.
Cellules, zones, prisons
Jamais ces années ne s'effaceront.
Je me fais vieux
Et au jugement dernier,
C'est mon lit de planches
Qui m'attend quelque part.

La scène est plongée dans le noir total, le *duduk* est invisible aux yeux du public, ce qui rend ses interventions encore plus mystérieuses, voire mystiques. Les quatre solistes portent chacun une bougie dont la faible lueur laisse à peine deviner leur visage. L'ambiance est recueillie, à l'image d'une prière ou d'une veillée mortuaire, et les quatre bougies vont s'éteindre à la fin, une à une et jusqu'au noir total, symbolisant la mort qui approche lentement jusqu'au dernier soupir[561].

L'ultime pièce, le n° 34 « Quiétude de l'âme », sera également chantée dans le noir, seule une légère lueur éclairant les deux solistes. Cette pièce, invitant à la méditation et à la rédemption, clôt l'œuvre qui se termine dans le noir complet sur les chanteurs, les instrumentistes et le chef.

Cette simple mise en scène minimaliste suffit, avec l'éclairage, à exprimer les textes, leur sens premier mais également leur sens profond et intime, et incite le public à une écoute plus intense et à une meilleure adhésion aux poèmes.

14.2.2.3 Témoigner du monde

Cette implication des publics se situe dans la démarche de témoignage qui soutient l'opéra-choral. Nous l'avons observé précédemment avec le corpus littéraire, les choix de textes et

[561] *Tristia* de Philippe Hersant, Teodor Currentzis et le Chœur MusicAeterna, Philharmonie de Perm (Russie), Festival Diaghilev, 22 juin 2016, https://www.youtube.com/watch?v=hIp30IkFxek, consulté le 24 mars 2025

poèmes sont primordiaux et supposent de la part du musicien un engagement qui va au-delà de la seule sélection des textes, et touche à chaque étape de la création artistique.

S'engager

Concernant *Tristia* ainsi que toutes les œuvres écrites à Clairvaux par Philippe Hersant ou Thierry Machuel, il nous semble évident que la démarche n'est pas anodine. Composer à Clairvaux est en soi déjà un acte qui relève d'un engagement ainsi que d'une réflexion plus large, qu'elle soit artistique, humaniste ou sociétale. La démarche de la Directrice du Festival de Clairvaux va dans ce sens puisqu'elle a souhaité lier les deux univers, prison et Abbaye, qui de fait partageaient une proximité géographique posant déjà question. « Anne-Marie Sallé a vite senti qu'il n'y aurait pas de sens à donner des concerts dans l'abbaye tout en ignorant l'univers carcéral tout proche »[562]. La créatrice du Festival de Clairvaux a exprimé ainsi sa démarche :

> Payer sa faute, oui, mais quel sens donner à la peine pour qu'elle puisse déboucher sur la perspective du rachat, d'une autre vie possible, une fois que la dette aura été acquittée[563] ?

Philippe Hersant vient apporter un début de réponse : « […] Je crois que pour tous ces hommes et ces femmes, la poésie a eu un pouvoir salvateur »[564].

Cet engagement de l'institution implique qu'il y ait également un engagement de la part des artistes. Ainsi, Philippe Hersant a exprimé ses doutes et ses craintes face à cette nouvelle expérience qui bousculait les normes et les canons de ses compositions habituelles :

> Le défi pour moi, lorsque j'ai mis ces textes en musique, a été de trouver le ton juste, de tenter d'exprimer, sans pathos, l'intensité des émotions que j'ai pu ressentir, aussi bien en lisant les textes qu'en rencontrant leur auteur[565].

Bien qu'il soit très attentif à exprimer au mieux les textes et les émotions des auteurs, Philippe Hersant ne manifeste pas ouvertement une intention de témoigner auprès des publics. Bien sûr cela ne remet aucunement en cause son travail et son engagement auprès des détenus de Clairvaux.

---

[562] Hersant, Philippe, « *Tristia* », *Catalogue de Philippe Hersant*, *opus* cit.

[563] Sallé, Anne-Marie, dans Hersant, Philippe, « *Tristia* », *Catalogue de Philippe Hersant*, Éditions Durand, *https://philippehersant.fr/docs/files/catalogue/Musique%20vocale/Tristia.pdf,* consulté le 12 Avril 2024

[564] Hersant, Philippe, « *Tristia* », *Catalogue de Philippe Hersant*, *opus* cit.

[565] *Ibid*.

Ainsi, nous l'avons dit, la réponse à la demande de Teodor Currentzis d'ajouter des pièces à *Instants limites* a été une réponse littéraire et historique, avant d'être musicale. Naturellement et logiquement le compositeur a ajouté les deux *opus* suivants composés à Clairvaux, et l'élection des poèmes russes s'inscrit certes dans une volonté de concrétiser cette collaboration artistique franco-russe, mais également de donner une ligne générale unifiée et porteuse de sens pour témoigner.

> […] J'espère à mon tour avoir su transformer en musique tous ces mots, ces images et ces rythmes et avoir rendu justice à la bouleversante humanité qui émane de ces textes[566].

Anne Marie Sallé exprime sa conviction que l'œuvre doit poursuivre d'autres buts que le seul plaisir artistique, dont celui de témoigner auprès des publics :

> Nous autres intervenants avons donc à assumer un double rôle de témoin et de passeur, par le biais de l'œuvre artistique qui n'est plus alors seulement un objet d'art pur mais devient un témoignage de ce monde au secret, ce qui lui assigne une dimension d'engagement[567]**.**

Une esthétique liée aux messages

Nous avons préalablement analysé les correspondances entre le langage musical de Thierry Machuel et son intention éthique de départ. Cette démarche est une des plus marquantes de ses compositions d'opéras-chorals. Néanmoins, le compositeur ne le présente pas comme une condition incontournable. Dans la partition de Philippe Hersant, quelques éléments s'inscrivent dans cette démarche, bien que cela soit moins flagrant.

Sans vouloir céder aux clichés, nous notons toutefois que sur les 34 numéros, 22 sont écrits en tonalité mineure ou modale, avec une grande proportion de la tonalité de Fa# mineur et d'une polarité sur Fa# (8 numéros au total), que le compositeur semble privilégier pour exprimer la nostalgie et la résignation. Nous notons deux exemples figuralistes de pièces écrites en Majeur, le n° 7 « Ballon prisonnier », et le n° 25 « Toast en l'honneur de la rivière Aran ».

Le n° 7 fait une référence ironique et mélancolique au jeu de balle « le ballon prisonnier ». Éloge de la simplicité et de l'enfance, la mélodie confiée à un ténor solo est écrite en Do Majeur

[566] *Ibid*.

[567] Sallé, Anne-Marie, dans Hersant, Philippe, « *Tristia* », *Catalogue de Philippe Hersant*, *opus* cit.

sur un ambitus de quinte Do-Sol et à la tessiture des voix d'enfants (Do3-Sol3). Cette candeur est soutenue par les voix d'accompagnement qui proposent cette rythmique simple évoquée plus haut reprenant le rythme de la chanson enfantine « Dodo, l'enfant do » (voir exemple musical n° 50).

Le compositeur aurait pu s'en tenir à cette référence à l'enfance et au jeu. Mais le poème est là pour nous rappeler que tout se déroule dans la prison et qu'au-delà du jeu collectif il y a également une situation personnelle plus triste et difficile, l'enfermement et la monotonie. Le texte révèle cette ambivalence :

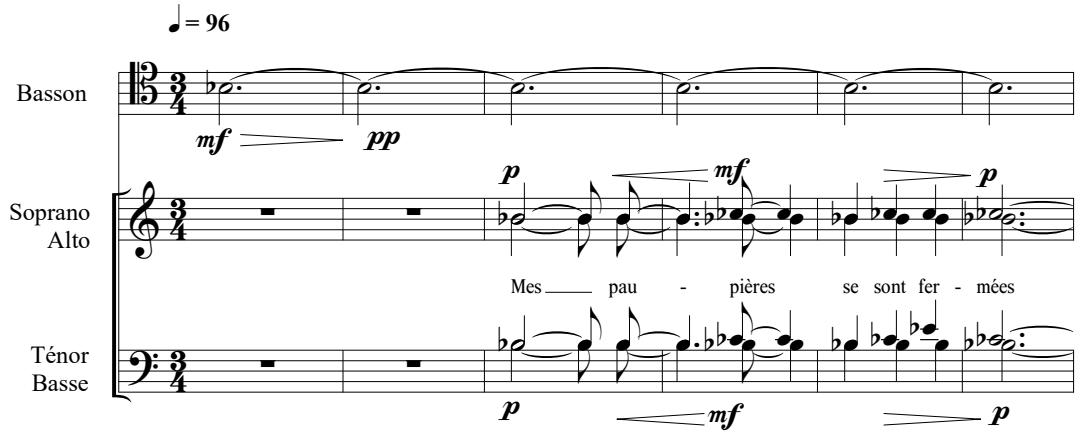
> Dors, dors mon beau ballon
> Car ce soir **les murs** sont là
> Pour te protéger
> Bientôt viendra l'été
> Qui nous verra **tous encore là**
> Pour la balle au **prisonnier**.
>
> Printemps, été, automne, hiver,
> Tout est **monotone**
> Et pourtant différent.
>
> Dors mon beau ballon
> Car il est tard,
> **Les murs sont là** pour veiller sur ton sommeil.

L'harmonisation du chœur assume cette face moins candide du poème. Elle alterne l'accord de La mineur avec un accord de quinte diminuée et septième mineure qui vient subtilement distiller un léger trouble dans cet univers enfantin (voir exemple musical n° 50).

Nous avons noté dans le chapitre consacré à l'utilisation des instruments que ceux-ci sont choisis le plus souvent pour leur fonction symbolique. Ainsi, le basson solo est caractérisé par son timbre par moments proche de la voix humaine – c'est le cas dans les n° 12 « Fantômes », n° 13 « Regrets », et n° 35 « Quiétude de l'âme », dans lesquels il reprend les thèmes de la voix à la même tessiture. Le timbre de cet instrument, nous l'avons souligné, est également proche de l'instrument japonais le *nokan* adapté aux *haïkus* ainsi qu'à l'échelle pentatonique pour le n° 12.

Mes paupières se sont fermées
Du passé les fantômes viennent me hanter
Jusqu'à l'effroi me glacer.

Ici, le compositeur écrit une mélodie oscillant principalement sur deux notes Sib et Dob. La rythmique est déconnectée de la métrique à 4/4 par les syncopes et les notes tenues. La superposition du chœur et du basson à tessiture égale à celle des hommes crée une dissonance Sib-Dob. Tout ici converge vers une expression symbolique de l'état d'esprit du poème.



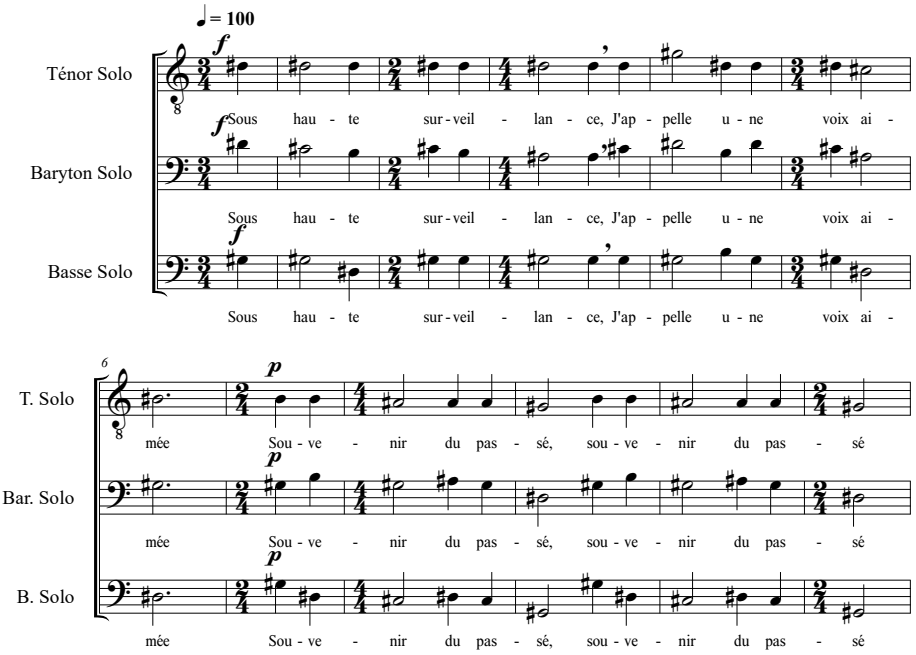
Exemple 48 : Tristia, Philippe Hersant – « Fantômes »

Les cuivres des n° 26 « Gentil Zek » et n° 28 « Anniversaire de l'arrestation », utilisés avec la sourdine et spatialisés – rappelons qu'ils sont placés en hauteur parmi les spectateurs, face à la scène – soulignent à la fois le caractère militaire de la situation ainsi que le côté grotesque pour « Gentil Zek ». Bien sûr, dans le même ordre d'idée, l'emploi de la caisse claire est réservé aux pièces n° 22 « Acelluciu » et n° 23 « De nouveau dans la prison », et celui des timbales au n° 28 « Anniversaire de l'arrestation ».

Une autre dimension à prendre en compte est celle concernant l'utilisation du chœur. Elle se rapporte plus particulièrement aux effectifs vocaux ainsi qu'aux modes d'émission du son. Les effectifs vocaux sont très variés, allant du solo au grand chœur. Deux pièces sont dédiées à une voix soliste, les n° 1 « Le Sentier » et n° 2 « La Solitude » que nous avons analysés précédemment. Le caractère très personnel et intimiste des poèmes justifie cette sobriété de

l'effectif vocal et instrumental. Il en est de même pour le n° 11 « Quelques mots » interprété par deux solistes, soprano et baryton, et un basson.

Dans « Message personnel », la composition musicale différencie les divers intervenants et actions. La pièce est écrite pour trois voix d'hommes solistes et une flûte *piccolo* en sol. L'écriture est totalement verticale et syllabique, et différencie la voix de l'auteur de celle de la personne aimée.



Exemple 49 : Tristia, Philippe Hersant – « Message personnel »

La première phrase est traitée dans une nuance *forte* et avec beaucoup de raideur, signifiant ici la « haute surveillance » et le carcan que celle-ci inflige à l'auteur.

> Grâce ou à cause de cela, toute sensiblerie est exclue de ce trio à l'écriture strictement verticale, à l'image de la « haute surveillance ». D'où les voix un peu raides que je leur ai demandé d'adopter[568].

Tout ce qui a trait à la « voix aimée » est chanté *piano* et avec beaucoup plus de souplesse et de phrasé : nous pouvons noter le balancement induit par le rythme deux noires-blanche,

[568] Goldet, Stéphane, entretien avec Philippe Hersant, « *Tristia* de Philippe Hersant sous la direction de Teodor Currentzis à Hambourg – Un opéra pour chœur – Compte-rendu », *ConcertClassic.com, opus* cit.

proche de la berceuse. L'écriture n'est pas à proprement parler figuraliste, mais davantage symbolique.

14.2.2.4 Réveiller un héritage

Bien que l'écriture musicale soit très proche à de nombreux aspects de l'écriture pour chœur conventionnelle, certaines appropriations de ses caractéristiques sont plus personnelles, même si elles ne révolutionnent pas le genre.

De nouvelles fonctions pour le chœur

Comme nous l'avons analysé précédemment, certaines pièces de *Tristia* confèrent au chœur de nouvelles fonctions. Outre celle d'instrument, le chœur endosse des fonctions plus spécifiques de l'opéra : soliste, récitant, témoin ou commentateur.

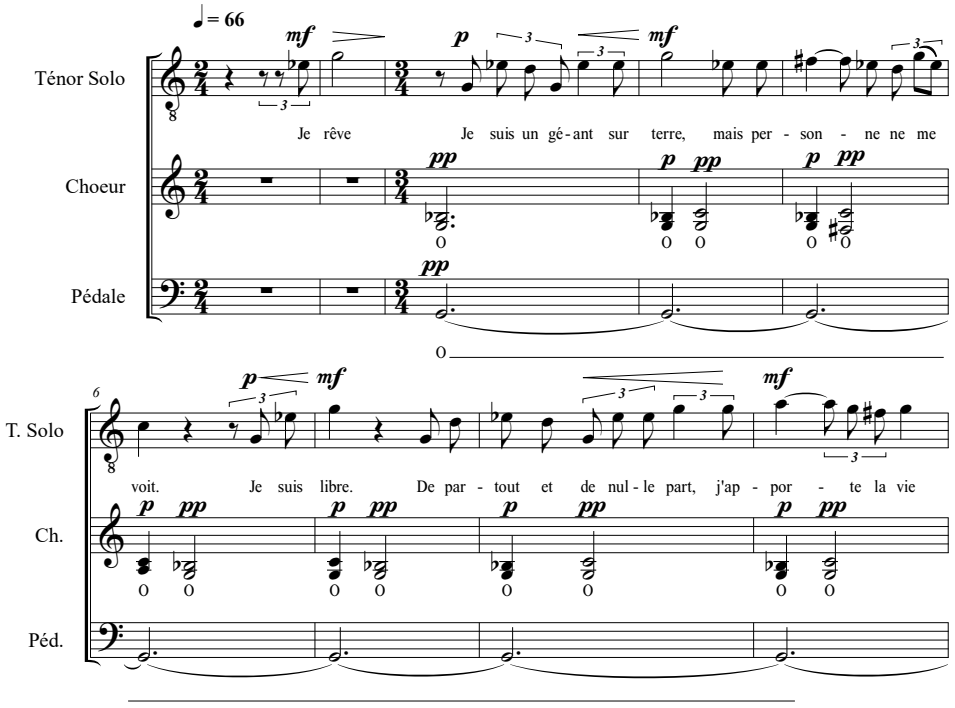
Dans « Message personnel », analysé précédemment, les deux entités décrites représentent la parole de l'auteur à la première personne du singulier : « J'appelle une voix aimée », et la symbolisation de cette personne aimée : « souvenir du passé ». Si dans la première intervention le chœur prend la place de soliste, la deuxième intervention peut être interprétée comme une didascalie, un commentaire ou un témoignage. La différence de traitement musical des deux parties crée également cette différence de fonctions.

Les deux pièces de « Voix sans issue » ont pour leur part une fonction de commentaire en quelque sorte. Le compositeur les place respectivement après « Couleurs » et « Message personnel », qui tous deux insufflent une légère lueur d'optimisme dans l'œuvre. Comme un observateur extérieur, « Voix sans issue », semble répondre par un message plus réaliste aux deux messages précédents :

> Voix sans issue,
> Chemin de ronde,
> Tourne, tourne, tourne
> En des milliers de pas
> Qui ne mènent nulle part.

« Je rêve » est composé pour chœur mixte à 16 voix et violoncelle. Dans cette pièce encore nous trouvons plusieurs fonctions dévolues au chœur dans l'opéra-choral (voir exemple musical n° 50). Les pupitres de voix graves, principalement les basses, les barytons et les *alti*, ont pour fonction de stabiliser l'harmonie par des pédales de tonique Sol et de dominante Ré.

Nous pouvons voir dans ces pédales l'aspect figé et immuable de la prison. À l'inverse, les voix intermédiaires d'*alti* et de *mezzo-soprani* complètent l'harmonie par des tenues sur le rythme instable de noire-blanche qui laisse l'auditeur en perpétuel balancement. Enfin, les voix de ténor soliste et de *soprani* alternent deux phrases, deux facettes de l'auteur, l'une nerveuse et volontaire (ténor) et l'autre plus lumineuse et tendre (*soprani*). Les deux interventions prennent le rôle de solistes représentant chacun un des visages d'une seule personne.



Exemple 50 : Tristia, Philippe Hersant – « Je rêve »

Dans « Quiétude de l'âme » le baryton solo joue le rôle de récitant. Il est soutenu par les napes du chœur qui, outre son rôle instrumental, revêt à ce moment également la fonction de témoin et de commentateur de la scène.

Comme nous l'avons analysé dans l'opéra-choral, cette diversité des effectifs et des configurations confère au chœur plusieurs fonctions, selon qu'il soit réduit à un soliste ou bien à l'inverse constitué de tous les chanteurs, et selon que le compositeur lui attribue le texte ou des onomatopées.

Un nouveau genre à la marge de l'opéra et de la musique pour chœur

Tenant compte de nos observations en ce qui concerne le traitement littéraire, la place et les fonctions du chœur, la dimension scénique et dramatique et les choix esthétiques, il nous apparaît que *Tristia*, bien que différente à plusieurs aspects, se rapproche du concept d'opéra-choral. Malgré l'appellation « opéra choral » donnée par Philippe Hersant lui-même, le musicologue Stéphane Goldet qualifie cette œuvre d'« opéra pour chœur », mettant en avant son caractère dramatique et scénique qui pose cet *opus* au-delà d'un recueil de pièces chorales :

> Si l'on adhère à la définition de l'opéra donnée par Dominique Jameux (« c'est un fait de texte et de musique mêlés, dont le but est que ni ses interprètes, ni son public ne sortent dans le même état qu'ils y étaient entrés »), oui *Tristia* […], qui aurait pu n'être qu'un assemblage de chœurs chantés dans différents langues et « accompagnés » de quelques instruments, est un authentique « opéra pour chœur ». Cette œuvre magnifique nous harponne dès sa première note, nous laisse éblouis, courbatus et ne nous lâche plus[569].

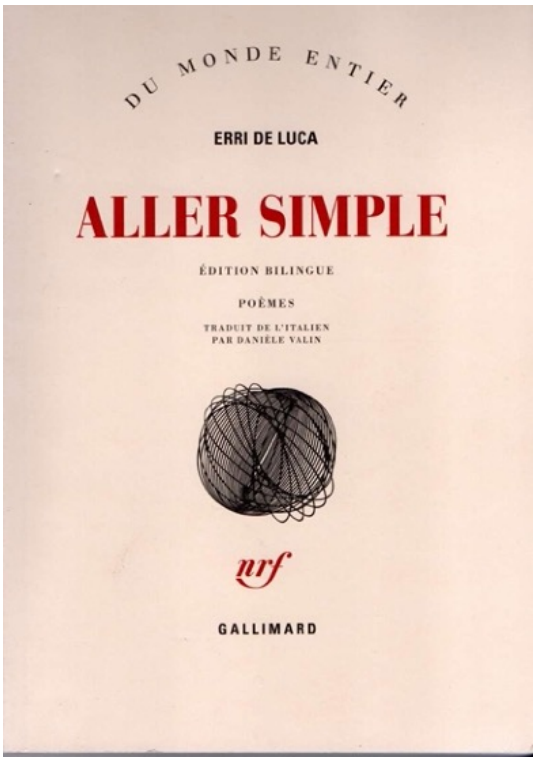
L'auteur met en avant les deux caractères inhérents à l'opéra-choral, l'omniprésence du chœur et l'aspect dramatique et scénique. La dimension musicale rejoint la dimension humaine de l'interprétation et de la réception qui, toutes les deux, sont pensées pour ne laisser personne indemne.

[569] *Ibid*.

15 Œuvres apparentées à l'opéra-choral

La grande diversité de propositions dans les musiques scéniques du XXIe siècle démontre que nombre d'entre elles se rejoignent sur différents critères, tels que leur effectif, leur durée, leur thématique ou leur esthétique. Ainsi, nous avons souhaité intégrer à notre corpus certaines pièces ne se nommant pas « opéra-choral » mais que nous pensons pouvoir apparenter à ce genre.

15.1 Une autre Odyssée (2016) d'Alexandros Markeas, un « Requiem laïque »



Nota di geografia

Le coste del Mediterraneo si dividono in due,
di partenza e di arrivo, però senza pareggio:
più spiagge e più notti d'imbarco, di quelle di sbarco,
toccano Italia meno vite, di quante salirono a bordo.
A sparigliare il conto la sventura, e noi, parte di essa.
Eppure Italia è una parola aperta, piena d'aria.

Note de géographie

Les côtes de la Méditerranée se divisent en deux,
de départ et d'arrivée, mais sans parité :
plages et nuits de montées à bord, plus que de descentes,
moins de vies touchent Italie, plus embarquèrent.
Pour déséquilibre l'infortune, et nous une partie d'elle.
Et pourtant Italie est un mot ouvert, plein d'air.

Figure 45 : Solo andata, Erri de Luca – Page de garde

15.1.1 Genèse

Une autre Odyssée, créée en 2016 à l'Arsenal de Metz, est le fruit d'une collaboration entre le compositeur Alexandros Markeas et Frédéric Bétous directeur artistique de l'ensemble vocal La Main Harmonique et commanditaire de la pièce[570]. La collaboration entre les deux artistes n'est pas nouvelle, bien que La Main Harmonique soit à l'origine davantage orientée vers la musique ancienne. De précédents projets avaient réuni musique ancienne et compositions contemporaines d'Alexandros Markeas. *Une autre Odyssée* est composée pour 6 voix, 2 violes de gambe et saxophones, ainsi qu'un dispositif audio et vidéo.

L'œuvre réunit les textes du poète italien Erri de Luca assemblés dans le recueil *Solo Andata* et des textes italiens et latins de Pétrarque (1304-1374), Torquato Tasso (Le Tasse, 1544-1595), Ottavio Rinuccini (1562-1621), Pierre Gouin (XVIe siècle), ou des textes issus des liturgies grecque et byzantine.
De même, sur le plan musical le compositeur va alterner les madrigaux du XVIe siècle avec ses propres compositions du XXIe. Les madrigaux de Claudio Monteverdi, Carlo Gesualdo et Tomas Luis de Victoria, ainsi qu'un chant byzantin côtoient les créations contemporaines.

> Nourri lui-même de la *Mare Nostrum* et bercé par sa longue civilisation, le compositeur offre à toutes les victimes de ce voyage sans retour une poignante *anti-Odyssée* où il mêle sa propre création à de somptueux madrigaux de la Renaissance […][571].

Une autre Odyssée est un hommage « à tous les migrants morts en Méditerranée depuis des siècles »[572] et Alexandros Markeas la nomme lui-même « *Requiem* laïque ». Inspirée à la fois par la mythologie grecque et par l'actualité, l'œuvre trouve un écho « dans le poème épique *Aller simple* d'Erri De Luca, décrivant l'odyssée des migrants africains vers l'Europe. […] « Ainsi, la Méditerranée sonne musicalement et résonne pour nous raconter une histoire qui se répète »[573]. Alexandros Markeas souhaite mettre l'accent sur la réalité « trompeuse » de la

[570] Ensemble La Main Harmonique, https://www.lamainharmonique.fr/, consulté le 1 avril 2025
[571] Huc de Vaubert, Alain, « Le Requiem d'Alexandros Markeas pour les migrants morts en Méditerranée, le 28 mai 2017 », *Resmusica*, https://www.resmusica.com/2017/05/28/le-requiem-dalexandros-markeas-pour-les-migrants-morts-en-mediterranee/, consulté le 20 mai 2020
[572] Markeas, Alexandros, dans Magniez, Juliette, « Entretiens avec Alexandros Markeas, et Frédéric Bétous », *Une autre Odyssée*, *opus* cit.
[573] Huc de Vaubert, Alain, « Le Requiem d'Alexandros Markeas pour les migrants morts en Méditerranée, le 28 mai 2017 », *Resmusica*, *opus* cit.

Méditerranée, à la fois symbole de douceur, de chaleur, de bien-être et lieu de tant de naufrages et de morts.

> La musique est au cœur du dispositif mais les liens synesthésiques entre son, image et texte nous aident à appuyer cette contradiction trompeuse : la mer Méditerranée, si belle et accueillante nous raconte une histoire, notre histoire tragique[574].

Alliant les musiques traditionnelles du bassin méditerranéen, les musiques de la Renaissance et les créations avec le thème central de la mort, le compositeur construit son œuvre :

> La mort a toujours inspiré aux musiciens des œuvres qui cherchent à exprimer la douleur et la disparition. Nous nous appuyons sur cette tradition musicale savante et populaire pour voir comment nous pouvons chanter pour les disparus, comment les sonorités actuelles peuvent se mélanger avec des mélodies anciennes pour exprimer cette souffrance[575].

À travers ces diverses références musicales et leur cohabitation, le compositeur souhaite également créer un son particulier, une couleur qui soit liée à la fois à l'histoire et à la géographie du bassin méditerranéen dans son ensemble, interface entre l'Orient et l'Occident :

Traditions musicales médiévales byzantines, séfarades et ottomanes sont au cœur de la démarche musicale et de la couleur vocale plus spécifiquement. Nous cherchons à retrouver et à revisiter ce son ancien, le son d'une époque où Orient et Occident n'étaient pas encore scindés musicalement. Nous souhaitons créer un lieu qui réunit le temps et l'espace méditerranéen, immobiles mais mouvants intérieurement[576].

Le dispositif scénique est très sobre, se limitant à la représentation d'une barque sur laquelle les chanteurs se déplacent parfois, et un rideau derrière lequel le saxophoniste joue parfois. Une bande-son et un écran vidéo complètent l'ensemble. Bien qu'assez sommaire en termes de théâtralisation, l'œuvre a vocation d'éveiller les consciences de tous, artistes et spectateurs, « créer les circonstances favorables pour nous retrouver tous, public et musiciens, pour "voir et entendre" cette actualité dramatique, et non pas y réfléchir[577]. »

---

[574] Markeas, Alexandros, dans Magniez, Juliette, « Entretiens avec Alexandros Markeas, et Frédéric Bétous », *Une autre Odyssée*, *opus* cit.

[575] *Ibid*.

[576] *Ibid*.

[577] Bétous, Frédéric, dans Magniez, Juliette, « Entretiens avec Alexandros Markeas, et Frédéric Bétous », *Une autre Odyssée*, *opus* cit.

15.1.2 Analyse[578]

Une autre Odyssée est structurée musicalement par une alternance régulière de textes et de musiques anciens et contemporains organisés selon cinq thématiques : départ, voyage, mort, arrivée, dispersion.

N° - Titre	Compositeur	Auteur
1 – *Hor ch'el ciel e la terra*	Monteverdi	Pétrarque
2 – *La mer*	Markeas	Erri De Luca
3 – Deux voix (*le Sud*)	Markeas	Erri De Luca
4 – *Miroloï Hanome*	Markeas	Markeas, inspiré de textes traditionnels grecs
5 – *Ecco mormorar l'onde*	Monteverdi	Le Tasse
6 – *Sfogava con le stelle*	Monteverdi	Rinuccini
7 – *Nuit de patience*	Markeas	Erri De Luca
8 – *Moro lasso*	Gesualdo	Anonyme
9 - *Lune*	Markeas	Erri De Luca
10 – *Ô mort*	Markeas	Markeas, d'après Pétrarque (Ô mort)
11 – *Italia/Hanome*	Markeas	Erri De Luca et textes d'A. Markeas inspirés de la traditiongrecque
12 - *Bambini*	Markeas	Erri De Luca
13 – *Tristis est anima mea*	Gesualdo	*2e Repons* pour le Jeudi Saint
14 - *Cendres*	Markeas	Erri De Luca
15 - *Innombrables*	Markeas	Erri De Luca
16 – *O vos omnes*	De Victoria	*Responsorium Tenebre* (office du 2e nocturne du Samedi Saint

Figure 46 : Une autre Odyssée (2016) – Organisation générale des pièces

Pièces de la Renaissance – Pièces originales – Pièces traditionnelles

L'ensemble des textes, auxquels s'ajoutent d'autres textes parlés issus de *Solo Andata* d'Erri de Luca, (re)constitue une histoire vécue de son commencement, la guerre et ses conséquences dont l'exil ou la mort, jusqu'à son épilogue, l'arrivée en Italie, le rejet, la désillusion et la mort.

> Interprétés dans leurs formes originelles, les madrigaux des compositeurs en question n'ont pas été choisis au hasard […]. Leur référence à la mort ou à la mort de l'âme les rendent idéaux afin de véhiculer tout au long de ce voyage sonore cette idée de la mort qui accompagne les réfugiés du début jusqu'à la fin. Par ailleurs, selon le compositeur, ces œuvres sonnent comme

[578] Une captation intégrale de la création à Metz en mars 2016 est consultable en annexe 4, n° 13 *Une autre Odyssée*

des prières et elles pourraient s'associer facilement avec la narration des textes de Luca qui utilise souvent la forme de la prière[579].

Alexandros Markeas a opéré une sélection parmi les textes d'Erri de Luca, et s'est également autorisé à ne pas les utiliser dans l'ordre initial ainsi qu'à effectuer des coupes et des répétitions.

15.1.2.1 Textes anciens et textes contemporains

L'insertion des écrits anciens vient toujours en résonance avec le texte qui précède ou qui suit, et constitue un lien qui renforce davantage le sens général.

1-*Le récit débute par la description d'une guerre intérieure qui, dans le calme de la nuit, exprime, face à la guerre, toute la colère et le deuil mêlés (Hor ch'el ciel e la terra). Il se poursuit par la description du pillage d'un village et les violences infligées par les soldats à ses habitants. Après la découverte du carnage, l'heure est à la désolation, aux pleurs. La résolution de quitter l'Afrique pour un ailleurs constitue l'épilogue de cette première partie (Coro, texte lu).*
Les migrants entament dès lors un long voyage à pied. Ils traversent le désert en colonne, inlassablement pas à pas, l'un derrière l'autre. À un moment de cette longue traversée, les marcheurs aperçoivent la mer au loin (La mer I – Sei voci). La mer signifie une promesse, l'embarquement sur le bateau un soulagement. Mais nous ressentons déjà la menace que peut représenter cet élément, cette « girouette », cette « eau sauvage », ce « précipice » (Altre sei voci, texte lu).
Deux voyageurs racontent alors leur périple depuis l'Équateur qui marque la « moitié du monde » jusqu'à la mer (Deux voix – Le sud).
2- *La traversée en bateau est rapidement un désenchantement ; les voyageurs sentent la mort qui approche et certains, honteux et perdus, lâchent prise (Miroloï Hanome, texte d'A. Markeas inspiré de textes traditionnels grecs). Seule l'aube apporte un rare et court moment de calme, de douceur et de beauté (Ecco mormorar l'onde), avant que de nouveau la chaleur ne les dévore tous. Le vent et le soleil sont les « pères de la sécheresse ». Le sel, qui était si rare en Afrique, et précieux, devient ici un véritable fléau qui les dessèche à petit feu (Récit de quelqu'un, texte lu). La promiscuité ajoute à ce mal-être (Nuit du jour quatrième, texte lu). La nuit, plus douce, est propice à l'expression de sentiments, bien que ceux-ci soient ambigus : l'amour et la souffrance se mêlent (Sfogava con le stelle).*
3- *La cohabitation avec les marins n'est pas non plus aisée ; ces derniers se tiennent à l'écart des migrants et les maltraitent, allant parfois jusqu'à tuer (texte lu). La mort n'épargne pas longtemps les voyageurs, surtout pas les enfants qui meurent dans les bras de leur mère, puis sont remis à la mer (Nuit de patience). Ironiquement, cette traversée qui pourrait leur (re)donner la vie, va peut-être les tuer (Moro lasso). Tous sont égaux devant la mort, la faim, la soif et la maladie (Lune), et certains ont encore un sursaut de résistance face à ce destin tragique (texte lu). L'heure est ensuite au deuil,*

[579] Soulélé, Andriana, « Du monde actuel au mythe grec. L'usage de la voix dans les œuvres d'Alexandros Markeas », Communication lors du Congrès *Échanges musicaux entre la France et la Grèce à l'aube du XXIe siècle, 1980-2010*, IReMUs, Société hellénique de musicologie - équipe RelMus/FG, May 2018, Paris, France, p. 117

aux larmes et au recueillement, avec un grand questionnement exprimé par cette phrase « rien ne fait sens » (Ô mort, texte d'Alexandros Markeas).
***4-** L'arrivée en Italie ne sera pas davantage clémente. Elle est synonyme de désillusion, de désenchantement, de lâcher-prise, de honte (Italia Hanome, texte d'Erri de Luca et texte d'Alexandros Markeas inspiré de textes traditionnels grecs). Seuls les enfants rescapés restent vivants, jouent, courent, crient, donnant ainsi un regain de vie à leurs parents. « C'est le fruit qui protège l'arbre » (Bambini). Pourtant, la mort reste présente (Tristis est anima mea, texte en latin sur la Passion du Christ), et la menace du renvoi au pays laisse planer à la fois de l'amertume face à ce « Nord indigne » et de la résilience.*
***5-** Les immigrés ne sont que des « aller-simple » (Cendres). Mais ils représentent également une nouvelle force de vie et d'avenir pour les pays qui les accueillent. Comme le Christ, ils ont souffert, sont morts et ressusciteront (Innombrables). Une dernière prière exprime toute la douleur des hommes face à la mort (O vos omnes, texte en latin sur le Samedi Saint).*

Figure 47 : Résumé[580] de la trame narrative d'Une autre Odyssée (2016) – Alexandros Markeas

Nous pouvons mesurer à travers ce résumé la cohérence de l'ensemble. Alexandros Markeas parle lui-même de « livret », confirmant ainsi son intention de créer un tout cohérent à partir de ces différentes sources.

> La pièce trouve son inspiration première et ses articulations à partir du texte poétique : *Solo Andata* (*Aller Simple*) d'Erri de Luca, poème épique qui décrit l'odyssée des migrants africains vers l'Europe.
>
> Les textes issus de madrigaux de la Renaissance complètent ce **livret** qui forme ainsi **un cycle de madrigaux**[581].

La référence au style opératique n'est pourtant pas clairement établie puisque le compositeur évoque dans le même temps un livret et un cycle de madrigaux. Si, par voie de comparaison, nous pouvons déceler un lien évident avec la démarche d'écriture du livret dans l'opéra-choral, la déclaration précédente nous laisse dans le doute quant à l'appréhension de l'œuvre par Alexandros Markeas comme un genre opératique.

[580] Notre résumé

[581] Magniez, Juliette, Entretiens avec Alexandros Markeas, et Frédéric Bétous, *Une autre Odyssée*, *opus* cit.

15.1.2.2 Organisation des textes

La cohérence du « livret »[582] est renforcée par les associations particulières de certaines pièces, par les résonances que celles-ci peuvent entretenir entre elles grâce à des champs lexicaux très proches (voir textes en annexe 3).

N° et Titre	Auteur	Compositeur	Effectif	Thématique
1 – *Hor ch'el Ciel e la Terra*	Pétrarque (1304-1374) *Canzioneri* – Sonnet 164 (2 premiers quatrains).	Monteverdi Livre VIII des *Madrigali guerrieri e amorosi* (1638)	6 voix *a capella*	La guerre et la souffrance
Coro	Erri De Luca *Solo Andate* p. 41		Parlé	La guerre et ses violences, la migration
2 – *La Mer (Six voix)*	Erri De Luca *Solo Andate* (*Sei Voci*) p. 13	Markeas	6 voix + 2 violes + saxophone basse	La mer
Altre sei voci	Erri De Luca *Solo Andate* p. 15		Parlé	La mer, soulagement et menace
3 – *Deux Voix (Le Sud)*	Erri De Luca *Solo Andate (Due Voci)* p. 17	Markeas	6 voix + 2 violes + saxophone soprano	Description physique du migrant
4 – *Miroloï Hanome*	Texte de Markeas d'après des textes traditionnels[583]	Markeas	6 voix + 2 violes + saxophone soprano + bande-son (percussions)	Le lâcher-prise, la mort à venir
5 – *Ecco mormorar l'onde*	Torquato Tasso (1544-1595)	Monteverdi Livre II des *Madrigali* (n° 13)	5 voix *a capella*	L'aube sur la mer
Récit de quelqu'un	Erri De Luca *Solo Andate*		Parlé	Le vent, la mer, le sel
Nuit du jour quatrième	Erri De Luca *Solo Andate* p. 37		Parlé	Entassés, la nuit dans le bateau
6 – *Sfogava con le stelle*	Ottavio Rinuccini (1562-1621)	Monteverdi Livre IV des *Madrigali* (n° 4)	5 voix *a capella*	Le ciel nocturne propice à l'amour et à l'expression de la douleur
Aller simple	Erri De Luca *Solo Andate* p. 21		Parlé	Cohabitation avec les marins
7 – *Nuit de Patience*	Erri De Luca *Solo Andate* p. *23*	Markeas	6 voix + 2 violes + saxophone soprano	Mort d'un enfant dans les bras de sa mère
8 – *Moro lasso* (n° 17) (1611)	Auteur anonyme	Gesualdo (1560-1613) *6e Livre de Madrigaux*	5 voix *a capella*	La mort
9 – *Lune (Récit de quelqu'un)*	Erri De Luca *Solo Andate – Récit de quelqu'un* p. 43	Markeas	5 voix + 2 violes + saxophone soprano + cithare + bande-son	La faim, la soif, la mort
Aller simple	Erri de Luca p. 45		Parlé	La mort, la résistance
10 – *Ô Mort*	Texte de Markeas	Markeas	6 voix + 2 violes + saxophone soprano	Rien ne fait sens
11 – *Italia Hanome*	Erri De Luca *Solo Andate* p. 51 + Markeas d'après	Markeas	6 voix + 2 violes + saxophone basse	L'arrivée en Italie

[582] Nous utilisons ici délibérément le terme « livret », compte-tenu de la cohérence de l'ensemble et de la narration qui en émane.

[583] « Pour ce qui concerne *Hanome* je me suis inspiré de différents textes traditionnels pour écrire un texte d'après le rythme. » Courrier électronique d'Alexandros Markeas reçu le 2 juin 2020

	des textes traditionnels			
12 – *Bambini*	Erri De Luca *Solo Andate* p. 55	Markeas	6 voix + 2 violes + Saxophone Soprano	Les enfants : « c'est le fruit qui protège l'arbre »
13 – *Tristis est anima mea*	*2e Repons* pour le Jeudi Saint (uniquement le *Responsorium*,)	Gesualdo di Venosa (1560-1613) –	6 voix *a capella*	Mort du Christ
Aller simple	Erri de Luca p. 45		Parlé	Le renvoi
14 – *Cendres*	Erri De Luca *Solo Andate* p. 59	Markeas	2 voix (baryton et basse) + 2 violes + saxophone soprano	Nous sommes des aller-simple
15 – *Innombrables*	Erri De Luca *Solo Andate* p. 61	Markeas	6 voix + 2 violes + saxophone soprano	Les immigrés
Christos anesti	Texte biblique grec[584]	Traditionnel	Chœur a capella	Le Christ est ressuscité
16 – *O vos omnes*	*Responsorium Tenebre* (office du 2e nocturne du Samedi Saint)	Tomas Luis de Victoria (1548-1611) *1e Livre de Motets* (1572)	4 voix *a capella*	La douleur face à la mort du Christ

Figure 48 : Enchaînement et corrélations des textes d'Une autre Odyssée (2016) – Alexandros Markeas

Le premier texte, « *Hor ch'el ciel e la terra* » de Pétrarque, fait en quelque sorte office d'ouverture. Comme dans une ouverture d'opéra, il installe le décor paysager (nuit, fauves, mer, vent) et situationnel (une nuit de veille, guerre) ainsi que l'atmosphère générale (peine, douleur, colère, deuil). Alors que plus de six siècles le séparent des écrits d'Erri de Luca, il semble tout à fait poser la description à la fois matérielle et psychologique du livret, et installe ainsi l'œuvre dans un premier caractère opératique.

Maintenant que **le vent se tait, et le ciel et la terre**,
Que le sommeil retient **les oiseaux et les fauves**,
Que la nuit mène alentour son char étoilé,
Tandis que dans son lit dort (se gît) sans vagues **la mer** ;

Je veille, pense, brûle, pleure ; et qui me tue (me défait)
Est toujours devant moi, pour ma suave peine :
La guerre est mon état, emplie d'ire et de deuil,
Et je n'ai quelque paix si je pense à elle.

Les éléments terre, mer, vent, ciel, étoiles, calme du sommeil sont présents dans le sonnet de Pétrarque. Les animaux de l'Afrique et du voyage en mer y sont également représentés par « les oiseaux et les fauves ». Le poème de Pétrarque caractérise sept cents ans plus tôt tout ce que les migrants vont vivre au cours de leur voyage. Après ce décor naturel, le poème dépeint

[584] « Pour ce qui concerne Innombrables, à la fin il s'agit d'un chant byzantin que les orthodoxes chantent au moment de la célébration de la résurrection : *Christos Anesti*. », courrier électronique d'Alexandros Markeas du 2 juin 2020

aussi l'état psychologique et physique du témoin qui oscille entre insomnie, désespoir, colère et larmes. Le poème de Pétrarque montre bien l'ambiguïté entre le calme de la nuit et des éléments, et la violence de la guerre qui génère la mort et la colère. C'est cette ambiguïté qu'Erri de Luca va également exploiter dans ses textes.

L'enchaînement avec le premier texte d'Erri de Luca, *Coro*, lu par un homme en voix *off*, s'effectue naturellement, en tuilage, et forme une sorte de *zoom* sur les pensées de l'auteur précédent. La voix *off*, sans visage ni matérialisation sur la scène, renforce cet effet de pénétration au fond des pensées de la personne qui s'exprime. Les horreurs vécues sont détaillées, le point de départ est nommé, l'Afrique, et la décision de migrer est évoquée.

Ces deux textes enchaînés, tels un prologue, font état de la situation de départ, et le récit peut enfin commencer. Nous retrouvons ici le procédé d'ouverture analysé précédemment dans les *Nocturnes de Clairvaux* puis dans *Tristia* et propre aux compositions opératiques.

Dans la troisième pièce « Deux voix – Le sud » et la quatrième « Miroloï Hanome », le texte d'Erri de Luca s'enchaîne avec un écrit d'Alexandros Markeas qui s'inspire de textes traditionnels grecs. Le voyage à pied a commencé, depuis l'Équateur jusqu'à la mer. Les deux écrits dessinent le portrait détaillé du marcheur. Le premier utilise le « nous », alors que le deuxième utilise le « je ». Toutefois, nous entendons dans l'un et l'autre une description universelle. Le « nous » pourrait être un « je » et inversement, la parole individuelle pourrait tout à fait concerner un collectif. Le premier texte fait une description physique, matérielle et géographique, pour terminer sur une référence spirituelle au « Seigneur du monde ». Le passage au texte de Markeas, « *Miroloï Hanome* », confirme cette réflexion philosophique sur la vie et la mort, et révèle la souffrance et la honte générées à la fois par la vie passée et par le voyage. Après la description factuelle de l'état physique, nous passons à l'état psychologique. Cet enchaînement donne le sentiment qu'une seule et même personne s'exprime, en son nom propre et au nom de tous ses compagnons d'infortune.

Apportant un nouvel éclairage, « *Ecco mormorar l'onde* » de Tasse et « Récit de quelqu'un » d'Erri de Luca s'harmonisent autour de l'évocation du vent et de l'aube. Comme nous le verrons souvent au cours du récit, une certaine ambiguïté est suggérée. Dans « *Ecco mormorar l'onde* », le vent, brise légère, et l'aurore sont synonymes de calme, de douceur et de protection. À l'inverse, dans le texte suivant, après un court répit, le vent qui pourrait apporter de la douceur ne transporte que le sel qui va brûler les corps. Ces deux textes représentent les

deux faces du voyage, à la fois libérateur et assassin, comme les jours et les nuits qui se suivent, alternant souffrance et répit.

L'enchaînement suivant évoque de même les différents aspects de la nuit dans le bateau. Le texte « Nuit de jour quatrième », lu, évoque à la fois la promiscuité, la maladie et le répit accordé par le crépuscule. Pour prolonger cette description factuelle, le texte de Rinuccini évoque quatre siècles avant, dans « *Sfogava con le stelle* »*,* des sentiments partagés dans lesquels, sous « le ciel nocturne », amour et souffrance se mêlent. L'expression « un enfer d'amour », par son caractère oxymorique et paradoxal est très révélatrice de cette ambivalence.

Un peu plus loin, trois textes évoquent le double visage de ce « qui pourrait me donner la vie et me tue ». Dans « Nuit de patience »*,* le poète décrit la mer qui doit conduire les migrants vers leur destinée et leur permettre d'accéder à une vie meilleure. Mais la mer n'est pas seulement ce vecteur de liberté et de vie, elle est également meurtrière et se transforme souvent en tombeau. Nous l'entendons à travers ces vers « Un enfant meurt dans les bras de sa mère » et « la mer enveloppe dans un rouleau d'écume la feuille tombée de l'arbre des hommes ». À cinq siècles de distance, « *Moro lasso* », texte de Pierre Gouin, dépeint cette ironie en résonnance. « O toi qui me fait tant de mal / toi qui pourrait me donner la vie / Hélas, et qui me tue ! ». Bien que le texte originel évoque certainement un amour malheureux, il s'inscrit complètement dans la continuité des mots qui précèdent. Le voyage et la mer, qui devraient conduire les hommes vers la liberté et leur redonner la vie, vont certainement les tuer avant qu'ils n'aient atteint leur but. « Lune » qui vient ensuite, constitue une sorte de constat, froid, de cette situation. Tous les migrants connaissent le même sort, ils sont égaux face à la mort qui les guette. Le texte de Markeas « Ô mort » vient, comme un point d'orgue, donner enfin la pensée ultime et absolue : « Rien ne fait sens ».

Pour démarrer la troisième section qui relate l'arrivée en Italie, terre promise, Alexandros Markeas enchaîne deux textes qui démontrent à leur tour toute l'ironie de la situation. La désillusion de l'arrivée est décrite dans « *Italia* », et est renforcée par le sentiment de désespoir, de honte et d'abandon dans « *Hanome* », reprise du numéro 4. Comme précédemment dans « Deux voix – Le Sud » et « *Miroloï Hanome* », le compositeur fait se succéder la description matérielle de l'arrivée sur le continent européen et l'état psychologique des migrants. Emplis de honte, ils préfèreraient la mort à toute cette inhumanité du *Nord*.

Le récit se poursuit dans cette voie de l'ambiguïté et du contraste par l'évocation des enfants (sur)vivants. Inconscients de ce qui s'opère à l'arrivée en Italie, les enfants jouent, rient, explorent, toujours actifs et pleins de vie. D'une certaine manière, ce sont les enfants qui (re)donnent vie à leurs parents et à ce monde qui les entoure. « C'est le fruit qui protège l'arbre ». Cette ultime phrase de « *Bambini* » annonce et met en résonnance le second *repons* de l'office des Ténèbres du Jeudi Saint de « *Tristis est anima mea* », dans lequel il est question du « Fils de l'Homme », mort « pour vous ».

Pour conclure le récit, Alexandros Markeas couple *Innombrables* avec un chant byzantin célébrant la résurrection, « *Chritos Anesti* ». La similitude de certains passages est flagrante. Tandis que *Innombrables* est un plaidoyer pour l'acceptation de l'immigration et la richesse de la diversité qu'elle apporte, « *Christos Anesti* » évoque, en comparaison, la résurrection et la vie éternelle : « Le Christ a ressuscité du royaume des morts / en écrasant la mort avec la mort / et en offrant la vie éternelle ». Tous les migrants morts en chemin ressuscitent à travers leurs frères arrivés en Italie, leurs enfants et la vie qu'ils apportent. Erri de Luca conclut par ces vers : « L'un de nous a dit au nom de tous : "D'accord, je meurs, mais dans trois jours je ressuscite et je reviens". » D'une certaine manière il compare le voyage et l'arrivée des migrants à la résurrection du Christ. De fait, l'épilogue est marqué par le dernier texte de « *O vos omnes* » qui évoque la souffrance du Christ sur la croix.

> Pour ce qui concerne Innombrables, à la fin il s'agit d'un chant byzantin que les orthodoxes chantent au moment de la célébration de la résurrection ***: Christos Anesti.***
> En fait Erri de Luca s'inspire toujours des textes bibliques pour décrire les phénomènes actuels. Il compare le mouvement de migrants à une éternelle résurrection.
> Ce que j'ai trouvé intéressant était de créer une interpolation entre ce chant et *O Vos Omnes* de Vittoria qui termine le cycle[585].

Nous assistons donc à un véritable récit dramatique qui dépeint à la fois les lieux, les temps, les personnages, les situations matérielles et psychologiques à travers une narration chronologique cohérente et évolutive. Le lien avec l'écriture du livret semble encore se renforcer.

[585] Markeas, Alexandros, correspondance échangée avec le compositeur, mail du 2 juin 2020

15.1.2.3 Une place et une fonction privilégiées pour le texte

Outre les 16 pièces musicales répertoriées précédemment (voir tableau figure 39), le compositeur insère des textes supplémentaires issus de *Solo Andata*, qui s'intègrent aux thématiques ainsi qu'aux champs lexicaux. Ces poèmes sont lus sur scène, ou en voix *off*, ou bien encore apparaissent pour tout ou partie sur l'écran. Ils ne sont pas spécialement destinés à établir des transitions éventuelles entre les parties chantées, mais ils font partie intégrante de l'œuvre et de la narration. De plus, dans certaines pièces originales chantées, des sections sont parfois parlées, chuchotées, déclamées ou criées. Les pièces anciennes sont toutes chantées dans leur langue d'origine, italien ou latin, alors que les pièces originales, écrites en italien par Erri de Luca, sont interprétées dans cette langue ou en français, et parfois même dans les deux langues en même temps. Les textes voués à être parlés le sont tous en français (voir figure 40). Qu'elle soit chantée ou parlée, Alexandros Markeas accorde une importance très spéciale à la voix, comme le souligne Andriana Soulélé :

> Indissociablement liée avec le texte, la voix a un rôle central dans *Une autre Odyssée*, comme d'ailleurs avec la majorité des œuvres de Markeas. […] il s'agit plutôt d'une union singulière : « Les mots ne sonnent que quand ils sont chantés. C'est quelque chose que je vis intensément quand je lis certains poèmes. Sans le chant, les mots ne résonnent pas »[586].

Il nous semble que les choix de langues répondent à plusieurs intentions du compositeur : l'intelligibilité, l'identité et la mixité.

Intelligibilité

Les textes parlés sont lus en français, ce qui favorise leur compréhension. Dans le tableau ci-après (voir figure 49), nous notons 30 actions de textes parlés et chantés. Sur ces 30 actions, 19 le sont en langue française (soit les 2/3). Si nous faisons abstraction des textes anciens restitués dans leurs langues respectives d'origine, il ne reste que 6 textes des pièces originales en italien. Nous pouvons souligner, si ce n'est une intention affirmée du compositeur, un résultat qui va vers une bonne compréhension des poèmes. Les voix *off*, toujours en français,

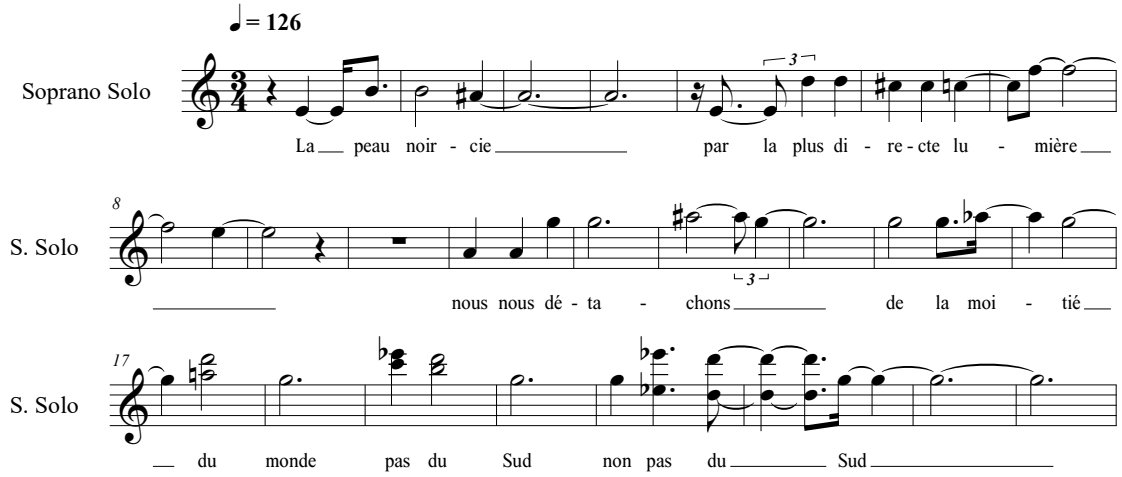
[586] Soulélé, Andriana, « De la recherche d'Ithaque à la mort en mer Méditerranée : *Une autre Odyssée* (2016) d'Alexandros Markeas », dans Auzolle, Cécile, Réra, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne*, *opus* cit.

jouent également un rôle important pour cette compréhension qui a trait à la fois aux mots mais également à la psychologie des « personnages » et des situations.

> Enfin, la voix *off* est utilisée par le compositeur pour donner l'illusion de faire entendre la pensée ; sans être projetée mais plutôt adressée, elle permet de créer une polyphonie d'éléments en association avec l'image et le chant[587].

Enfin, les textes portés par l'écran sont également écrits en français ou parfois en italien, et comme les voix *off* ou sur scène, apportent une dimension particulière aux poèmes, aux mots, et donc aux messages, notamment par leur effet de *zoom*. Leur rareté à l'écran les rend paradoxalement plus importants et renforce leur empreinte sur les spectateurs.

Le troisième chœur « Deux voix - Le Sud » est chanté et parlé, en italien et en français. Au début de la pièce, le chœur à deux voix est chanté en italien. Il est suivi par un solo de soprano chanté en français. Ce solo a les caractéristiques du récitatif par son écriture rythmique suivant la prosodie et ponctuée de longues tenues, mais également celles de l'air par sa virtuosité vocale.



Exemple 51 : Une autre Odyssée, Alexandros Markeas – « Deux voix – le Sud », soprano solo

L'intelligibilité est préservée par la sobriété de l'ensemble – seules les deux violes accompagnent. Plus loin, le baryton entame un texte en voix parlée et en français et la mezzo-soprano le rejoint, déclamant le texte en italien et dans le mode *parlando*. Il semble que cette

[587] *Ibid*.

double utilisation du texte ait vocation à la fois à permettre la compréhension littérale du poème ainsi qu'à en traduire toute la portée symbolique du chemin à parcourir jusqu'à la « terre promise ».

Identité

Les langues sont également porteuses d'une identité, que celle-ci soit géographique, culturelle, sociologique ou religieuse. Ainsi, tous les récits, nous l'avons vu, sont dits en français, alors que les chœurs sont chantés dans diverses langues.

N°	Genre	Action	Langue	Émetteur	Écran
1	Ancien	Chanté	Italien	Chœur	
Texte		Parlé	Français	Voix *off* homme	
2	Original	Chanté	Italien	Chœur	
Texte		Parlé	Français	Soprano	Texte du n° 3
3	Original	Chanté - Parlé	Italien -Français	Chœur	
4	Original	Chanté	Grec	Chœur	
Texte		Parlé	Français	Baryton	VOYAGE
5	Ancien	Chanté	Italien	Chœur	
Texte		Parlé	Français	Voix *off* femme	
Texte		Parlé	Français	Baryton	
6	Ancien	Chanté	Italien	Chœur	
Texte		Parlé	Français	Mezzo-soprano	MORT
7	Original	Chanté	Français	Chœur	
8	Ancien	Chanté	Italien	Chœur	
9	Original	Chanté	Français	Chœur	
Texte		Parlé	Français	Soprano	
10	Original	Chanté	Français	Chœur	ITALIA
11	Original	Parlé Chanté	Français Italien Grec	Chœur	BAMBINI et Texte français
12	Original	Chanté *Parlando*	Italien Français et italien	Chœur	Texte français
13	Ancien	Chanté	Latin	Chœur	CENDRES DISPERSÉES
Texte		Parlé	Français	Baryton	
14	Original	Chanté	Français	Chœur	
15	Original	Chanté puis parlé Chanté	Français Byzantin	Chœur Baryton et Ténor	
16	Ancien	Chanté	Latin	Chœur	

Figure 49 : Répartitions des langues, modes vocaux et émetteurs dans Une autre Odyssée (2916) – Alexandros Markeas

Ainsi, les deux premiers chœurs sont chantés en italien. Ils décrivent la situation qui a précédé le départ, ainsi que l'état psychologique, ce qui explique l'unité choisie de la langue.

La pièce n° 4 « *Miroloï Hanome* » est chantée en grec et évoque les lamentations traditionnelles grecques sur le destin :

> La vie une amertume
> la mort une délivrance
> la perte un soulagement

La deuxième section est davantage reliée à la situation vécue :

> Je me perds (*hanome*)
> dans ce monde je me perds
> dans la mer je me noie (*pnighome*)
> dans les flammes je brûle (*keghome*)
>
> Cache-moi, (*krypseme*)
> pour que ma mère ne me voie pas
> pour qu'elle ne voie pas ma misère
>
> Mes ennemis se réjouissent (*heronte*)
> je me perds et je m'éteins
> parce que ma vie n'est que douleur

Le texte est choisi pour son sens direct, mais également pour sa langue d'origine, le grec. Il fait ainsi référence aux odyssées passées, qu'elles appartiennent à la mythologie ou à la réalité, propres au bassin méditerranéen dans son ensemble, et que nous pouvons rapporter aux drames actuels touchant les migrants en Méditerranée :

> Depuis la nuit des temps la Méditerranée fut une route et un carrefour des migrations, avec un très lourd tribut de naufrages et de victimes. Il n'est que de se souvenir de la mythologie grecque et ses innombrables invocations à la clémence des flots et de leurs divinités[588].

La pièce n° 11 « *Italia* » est assez révélatrice d'une identité italienne, forgée de clichés par l'imaginaire collectif. La langue élue est donc l'italien, en un débit rapide et en une émission de voix parlée-chantée rappelant les discussions populaires.

[588] Huc de Vaubert, Alain, « Le Requiem d'Alexandros Markéas pour les migrants morts en Méditerranée », *Res Musica* du 28 mai 2017, *opus* cit.

Enfin, les pièces en latin issues de la liturgie catholique ont une portée spirituelle forte, outre les liens de cohérence qu'elles entretiennent avec les pièces précédentes ou suivantes. « *Tristis est anima mea* » prolonge « *Bambini* » dans un constat tragique :

Bambini	**Tristis est anima mea**
Ce sont eux qui nous défendent, c'est le fruit qui protège l'arbre.	Mon âme est triste jusqu'à la mort ; Restez ici et veillez avec moi. Alors vous verrez la foule qui viendra me prendre. Vous prendrez la fuite, Et j'irai me faire immoler pour vous.

Figure 50 : Textes de « Bambini » et « Tristis est anima mea »

La portée spirituelle des deux textes nous invite à la réflexion et à l'humilité.

> Erri de Luca, homme très marqué à gauche, est un fervent lecteur de la Bible et un croyant passionné par le récit des religions. Il essaie de les comprendre, de les interpréter ces récits religieux et pas seulement ceux générés par la Méditerranée chrétienne. Si bien que la spiritualité est partout présente, elle rejaillit à chaque instant[589].

De même, la pièce n° 14 « *Cendres* » suit « *Tristis est anima mea* » avec une concordance spirituelle évocatrice.

Tristis est anima mea	***Cendres***
Voici, l'heure approche, et le Fils de l'Homme sera remis entre les mains des pécheurs. Vous prendrez la fuite, Et j'irai me faire immoler pour vous.	Notre terre engloutie n'existe pas sous nos pieds, Notre patrie est un bateau, une coquille ouverte. Vous pouvez repousser, non pas ramener, le départ n'est que cendre dispersée, nous sommes des allers simples.

Figure 51 : Textes de « Tristis est anima mea » et « Cendres »

Mixité

Alexandros Markeas souligne ce lien spirituel entre les textes d'Erri de Luca et les textes liturgiques :

> Ainsi dans son texte, Erri de Luca établit-il un lien entre le voyage sans retour des migrants et la Bible… En effet les migrants répondent à ceux qui veulent les renvoyer chez eux, que c'est

[589] Kafka, Yves, *Entretien avec Alexandros Markeas pour le spectacle Une autre Odyssée*, Théâtre des quatre saisons de Gradignan, mercredi 30 novembre 2016

> peine perdue parce qu'ils ne sont que poussières, et que, dispersées, les poussières reviennent sept jours plus tard. J'ai été touché par ce récit de la mort et de la résurrection qui s'ensuit. Tout n'est qu'un éternel recommencement, tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière [Genèse][590].

Une autre Odyssée hommage aux migrants morts en Méditerranée se termine d'ailleurs par *Innombrables*, porteur d'espoir et d'avenir, puis deux évocations de la mort du Christ qui résonnent tristement.

> Fervent lecteur de la Bible et passionné par les divers récits religieux, Luca établit très souvent des liens entre l'actualité et les religions ; en l'occurrence, entre le voyage sans retour des migrants et la Bible (Kafka). Dans son poème « Chœurs »[591], la phrase du migrant qui parle au nom de tous - « D'accord je meurs, mais dans trois jours, je ressuscite et je reviens » - est bien représentative[592].

La psalmodie byzantine du n° 15 enchaîne sur le thème de la résurrection, puis avec « *O vos omnes* » qui se recentre sur la douleur (voir figure 52). Nous pouvons mesurer à travers ces trois textes enchaînés, à la fois la diversité et l'unité des sources, des langues et des époques. Le texte d'Erri de Luca évoque l'ambivalence de l'immigration porteuse de tant de morts et de tant d'espoirs d'une vie future. Le dernier verset fait une référence directe avec la mort du Christ que « *Christos anesti* », hymne byzantin va entériner. Le dernier texte, issu de la liturgie, peut néanmoins se rapporter indifféremment aux hommes ou au Christ. Les trois sources font également référence à trois temps différents, l'Antiquité, la Renaissance et le XXIe siècle, qui toutes trois connaissent en Méditerranée les migrations, la douleur, la mort, l'espoir.

Cet enchaînement des textes et la résonance que ceux-ci trouvent les uns dans les autres, soulignent le caractère intemporel de l'histoire de la migration et de la Méditerranée.

> Dans cette Méditerranée intemporelle, où l'on entend aussi de la poésie traditionnelle grecque et africaine, les plaintes d'hier et d'aujourd'hui s'unissent en un chant funèbre universel […][593].

---

[590] *Ibid*.

[591] Nous précisons : *Chœurs* est le texte d'*Innombrables*

[592] Soulélé, Andriana, « De la Recherche d'Ithaque à la mort en Méditerranée : Une autre Odyssée (2016) d'Alexandros Markeas », dans Auzolle, Cécile, Réra, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne, opus* cit.

[593] Huc de Vaubert, Alain, « Le Requiem d'Alexandros Markéas pour les migrants morts en Méditerranée », *Res*

Innombrables	***Christo anesti***	***O vos omnes***
[…] De toute distance **nous arriverons, à millions de pas** ceux qui vont à pied ne peuvent être arrêtés. De nos flancs **naît votre nouveau monde,** elle est nôtre la rupture des eaux, la montée du lait. […] **Nous sommes les pieds en marche** pour vous rejoindre, nous soutiendrons votre corps, tous frais de nos forces. Nous déblaierons la neige, nous lisserons les prés, nous battrons les tapis nous sommes les pieds et nous connaissons le sol pas à pas. L'un de nous a dit au nom de tous : **« D'accord, je meurs, mais dans trois jours je ressuscite et je reviens.** »	*Christos anesti* *ek nekron,* *thanato thanaton patisas,* *ke tis en tis mnimasin zoin xarisamenos* (Le Christ a **ressuscité** du royaume des morts En écrasant la mort avec la mort et en **offrant la vie éternelle**[594].)	Ô vous **tous qui passez**, Regardez, et voyez, S'il est douleur pareille À la douleur de mon cœur. Regardez, peuples de toutes nations, Et voyez ma douleur, S'il est douleur pareille À la douleur de mon cœur.

Figure 52 : Textes de « Innombrables », « Christo anesti » et « O vos omnes »

La mixité est inhérente au bassin méditerranéen en termes de continents, de populations, de langues, de géographie, de cultures et de religions. Mais l'histoire au cours des siècles relie tout le bassin à la mer Méditerranée.

Musica du 28 mai 2017, *opus* cit.

[594] Traduction du compositeur, courrier électronique du mois de mai 2020

> Comment le réel peut forcer l'imaginaire, comment l'imaginaire peut devenir réel : le passage d'un mode de langage à un autre est pour Alexandros Markeas une façon de briser les frontières et de rappeler que la notion de processus ne peut se limiter à un seul mode[595].

En mixant les époques, les langues, les textes, le compositeur souligne paradoxalement une unité inhérente à l'histoire du bassin méditerranéen.

15.1.2.4 Résonance entre les musiques anciennes et les musiques originales

L'effectif d'*Une autre Odyssée* est assez restreint : 6 chanteurs, 2 violes et 1 saxophoniste jouant plusieurs tessitures. Comme dans les œuvres analysées précédemment, les interventions instrumentales sont spécifiques et toujours porteuses de symboles, voire de narration. Selon Andriana Soulélé, spécialiste des musiques grecques, « les violes de gambe [sont utilisées] pour leur sonorité faible, comparée à celle des violons, qui […] rappelle la simplicité des instruments traditionnels avec archet, comme la lyre crétoise »[596]. Alexandros Markeas évoque « le son des bateaux avant le départ » que le saxophone basse rappelle[597].
Le compositeur exprime également son désir de créer une œuvre intemporelle et cosmopolite, par la réunion des musiques traditionnelles, anciennes et contemporaines de diverses origines et langues :

> Notre but était de créer une musique de toutes époques et de tous pays, nous voulions faire pleurer la Méditerranée dès l'Antiquité jusqu'à nos jours. Créer un espace unifié de temps et de lieux autour de la Méditerranée. Jouer sur la plainte, sur les chants funèbres qui à la Renaissance sont plus proches de la musique religieuse, sans oublier les musiques traditionnelles où la plainte est souvent liée à celle des veuves qui pleurent leur mari disparu en mer, et encore jouer sur les musiques composées ici et maintenant. Toutes ces musiques alliées les unes aux autres créent un espace unique où les mêmes sensations, les mêmes sentiments circulent autour des mêmes plaintes[598].

---

[595] Corlaix, Omer, *À propos d'Une autre Odyssée d'Alexandros Markeas*, *opus* cit.
[596] Soulele, Andriana, « De la recherche d'Ithaque à la mort en mer Méditerranée : *Une autre Odyssée* (2016) d'Alexandros Markeas », dans Auzolle, Cécile, Réra, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne*, *opus* cit.
[597] Markeas, Alexandros, cité par Soulele, Andriana, « De la recherche d'Ithaque à la mort en mer Méditerranée : *Une autre Odyssée* (2016) d'Alexandros Markeas », dans Auzolle, Cécile, Réra, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne*, *opus* cit.
[598] Kafka, Yves, *Entretien avec Alexandros Markeas pour le spectacle Une autre Odyssée*, *opus* cit.

La voix a une importance de premier plan par sa capacité à porter un texte, à explorer diverses langues, divers modes d'émission (murmurer, parler, crier, chanter), diverses expressions par son timbre et les émotions qu'elle transporte, par sa corporéité également.

> Contrairement aux instruments, la voix a la capacité de changer considérablement son timbre. Elle peut devenir une voix cassée, brisée… Elle peut passer du chant à la parole et au chuchotement, elle peut avoir un timbre grave ou strident. L'énergie qu'elle donne au corps, en passant d'un timbre à l'autre, c'est quelque chose de très significatif. À mon avis, c'est le seul moyen pour obtenir une telle expressivité[599].

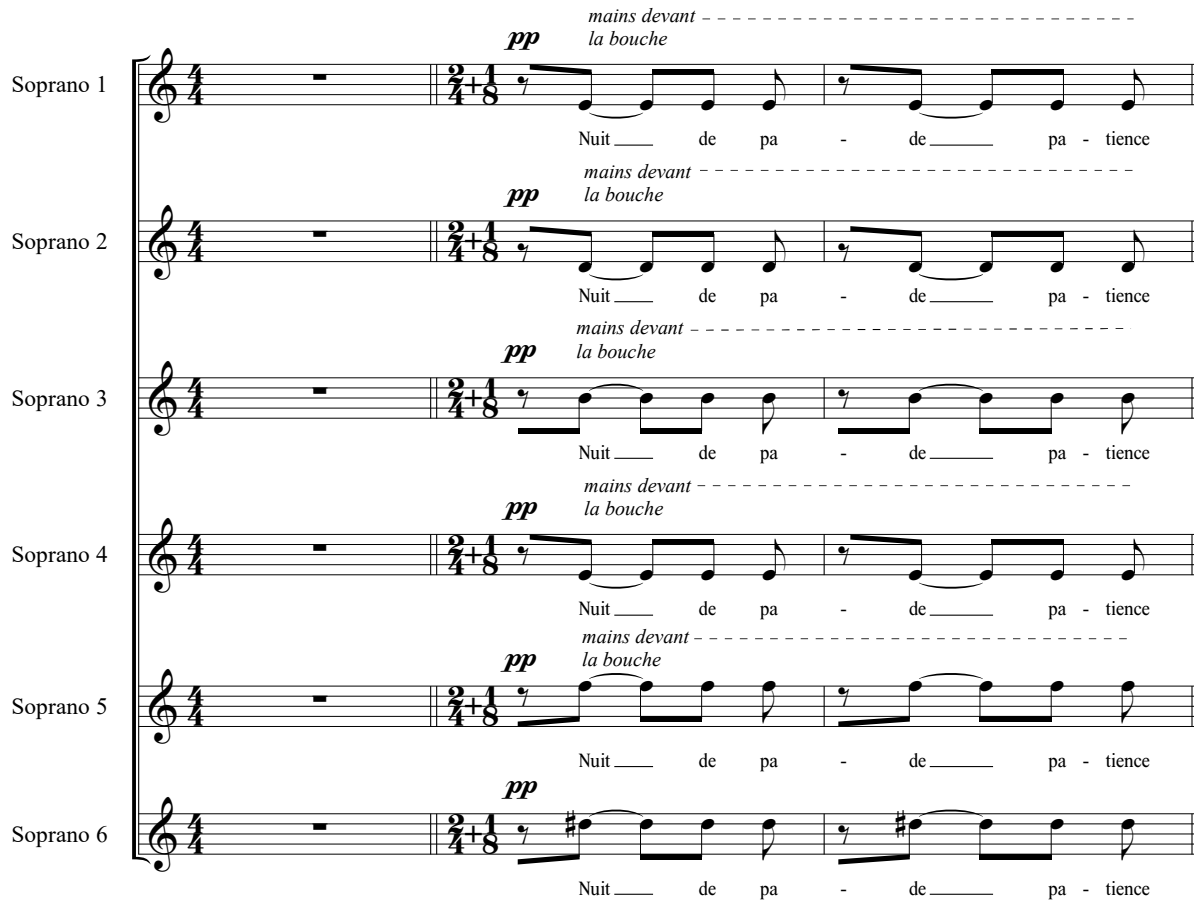
Nous avons pu observer la cohésion et la cohérence des textes. Nous pouvons nous questionner quant à une certaine unité des pièces musicales, compte-tenu des quelques quatre cents ans qui séparent les œuvres anciennes et contemporaines. Certes, la présence des textes intercalés entre certaines pièces musicales offre un sas permettant aux auditeurs de pénétrer plus facilement dans les divers univers. Dans d'autres cas, le déplacement des chanteurs dans le silence ou accompagné d'un léger bruitage (bande-son ou saxophone) suffit à nous plonger dans un nouvel univers.

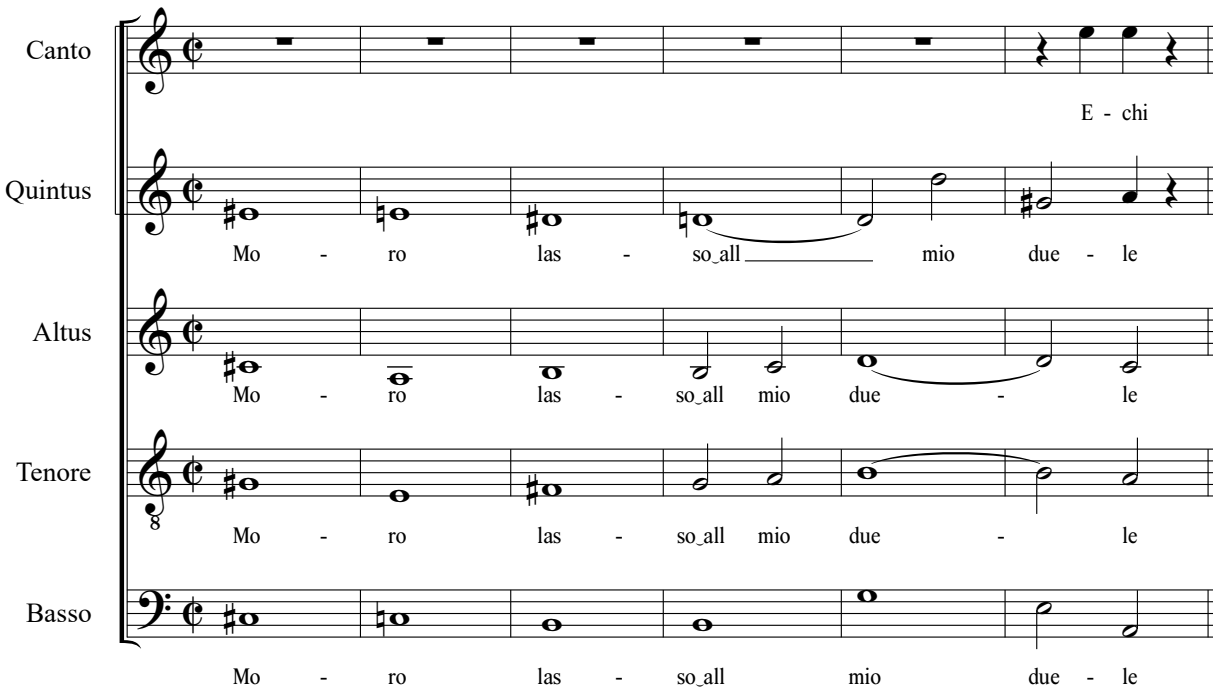
Les pièces [7 – 8 – 9], [12 – 13] et [15 – 16] s'enchaînent sans transition.
« Nuit de patience », « *Moro lasso* » et « Lune » sont dédiés à la mort qui rode, vient prendre les enfants, et la souffrance due à l'amour qui peut donner ou ôter la vie. L'enchaînement des trois pièces maintient l'auditeur dans un état particulier annoncé préalablement par l'écran sur lequel est inscrit le mot « MORT ». Bien que d'époques et de langages très éloignés, ces trois pièces offrent certaines similitudes qui évitent aux auditeurs de plonger brutalement et sans transition dans des univers qui seraient trop opposés. Ainsi, dans « Nuit de patience » et « *Moro lasso* » la continuité du discours et de la pensée sont assurés par les techniques d'écriture chorale qui alternent verticalité et écriture en imitation (voir exemple musical n° 52).

La verticalité de « Nuit de patience » est couplée au statisme mélodico-harmonique ainsi qu'aux textes tournées vers la longueur, l'immobilité, l'immensité : « nuit de patience », « à l'aube l'horizon coule », « la mer enveloppe dans un rouleau d'écume ». Celle de « *Moro*

[599] Markeas, Alexandros, cité par Soulele, Andriana, « De la recherche d'Ithaque à la mort en mer Méditerranée : *Une autre Odyssée* (2016) d'Alexandros Markeas », dans Auzolle, Cécile, Réra, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne*, *opus* cit.

lasso » se décline en deux modes : « je meurs, hélas dans ma douleur » est traité en valeurs longues et chromatiques qui expriment la douleur et le sort inéluctable du poète ; « et qui ne veut pas me donner la vie », plus dynamique rythmiquement, exprime davantage la colère et la révolte. Dans les deux cas, les textes exprimés par la verticalité sont plus intimes ou factuels.



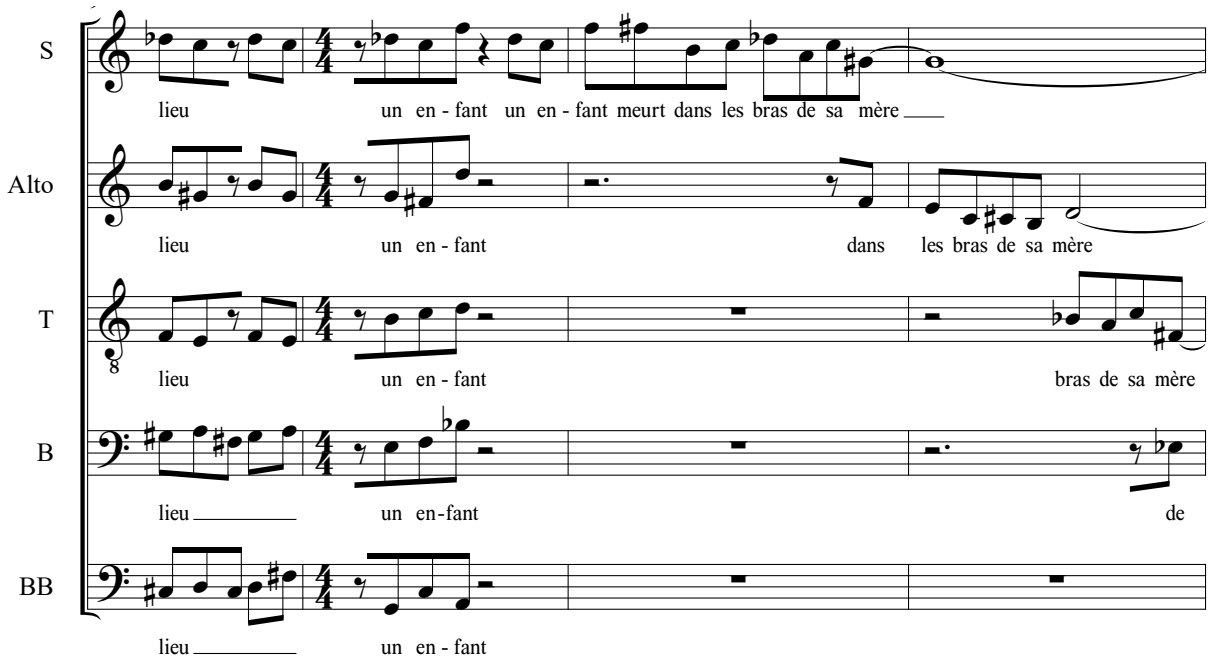


Exemple 52 : écriture verticale dans « Nuit de patience » et « Moro lasso »

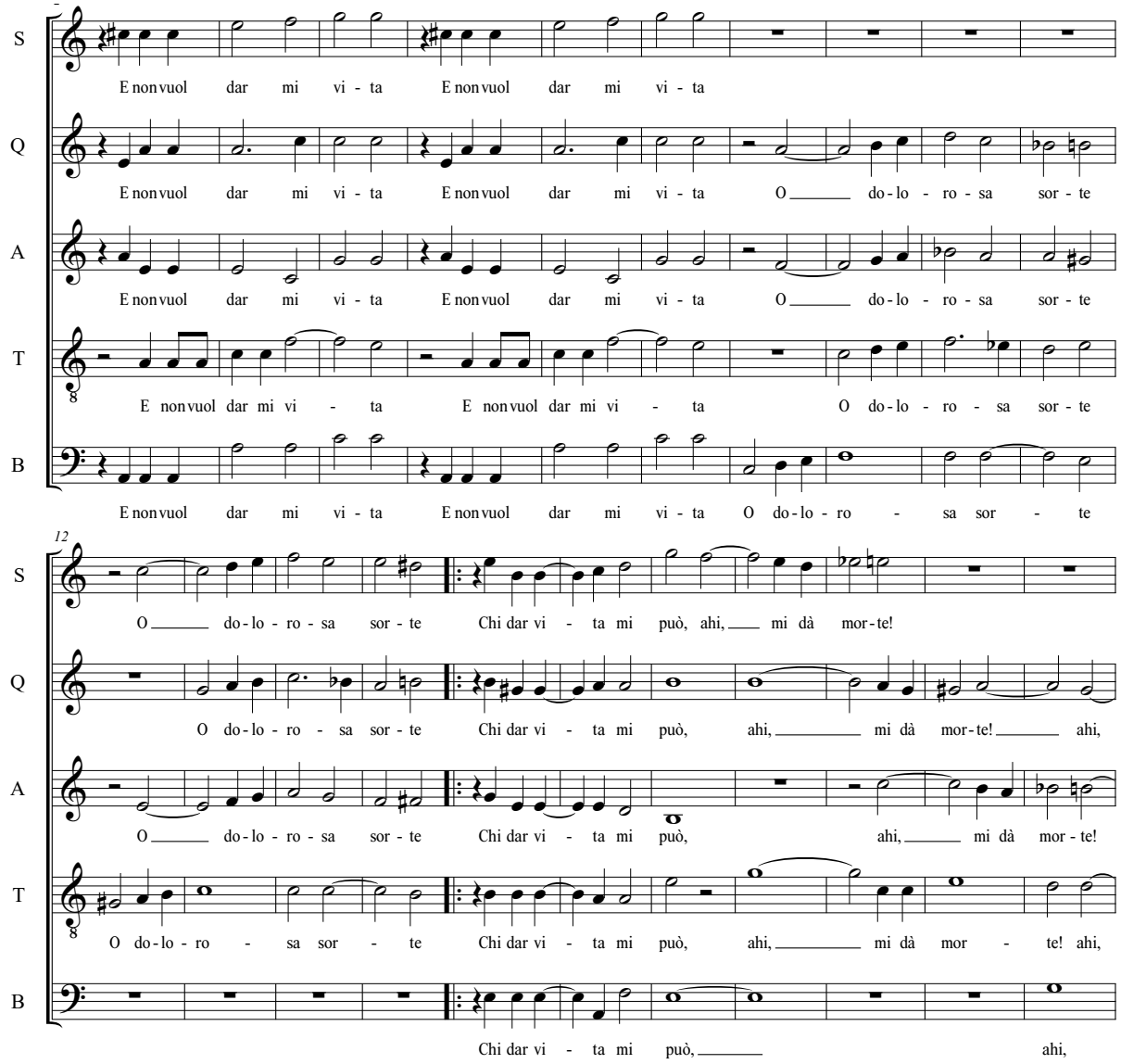
L'écriture en imitation (voir exemples musicaux n° 53 et 53 bis) est liée à des textes davantage propices à l'agitation et à la pensée collective.

« Un enfant meurt dans les bras de sa mère » (« Nuit de patience ») se répand en 5 entrées successives de la soprano jusqu'à la basse, symboliques de la propagation du triste phénomène.

« Qui me tue et ne veut pas me donner la vie » et « O toi qui me fait tant de mal et pourrait me donner la vie » (« *Moro lasso* ») foisonnent d'entrées traduisant ainsi encore la révolte et la supplication.

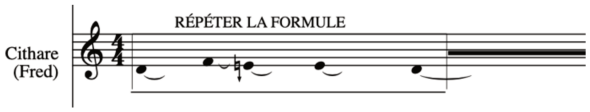


Exemple 53 : Écriture en imitation dans « Nuit de patience » et « Moro lasso »



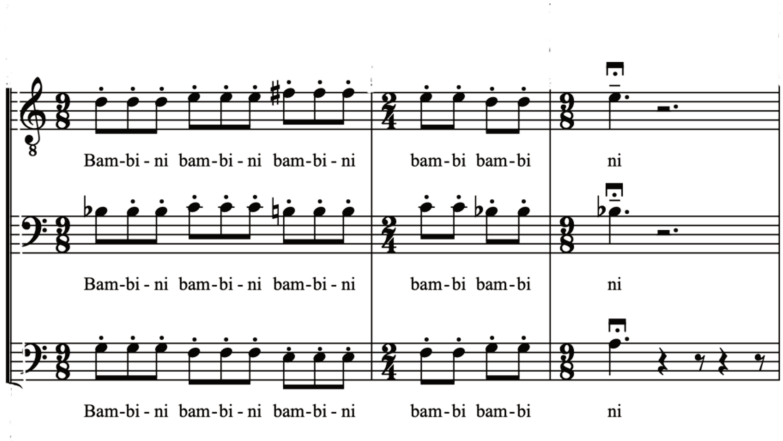
Exemple 53 bis : Écriture en imitation dans « Nuit de patience » et « Moro lasso »

L'enchaînement avec la pièce n° 9 « Lune », est réalisé par l'ostinato de la cithare en même temps que le chœur se déplace. Toutefois, une certaine continuité est assurée par le mode de Ré plagal, dont le La est commun avec la finale de « *Moro lasso* » qui précède. Cette pièce, inspirée des musiques traditionnelles byzantine et grecque, s'inscrit naturellement dans la continuité des deux précédentes.



Exemple 54 : Transition vers « Lune » : ostinato de la cithare

Les pièces n° 12 « *Bambini* » et n° 13 « *Tristis est anima mea* » sont diamétralement opposées en termes de thématiques, de style et d'époque, d'ambiance. Elles sont toutefois enchaînées dans une temporalité volontairement troublante. Nous avons déjà évoqué les textes de ces deux pièces. L'écriture musicale de « *Bambini* » utilise divers marqueurs propres à évoquer l'enfance.

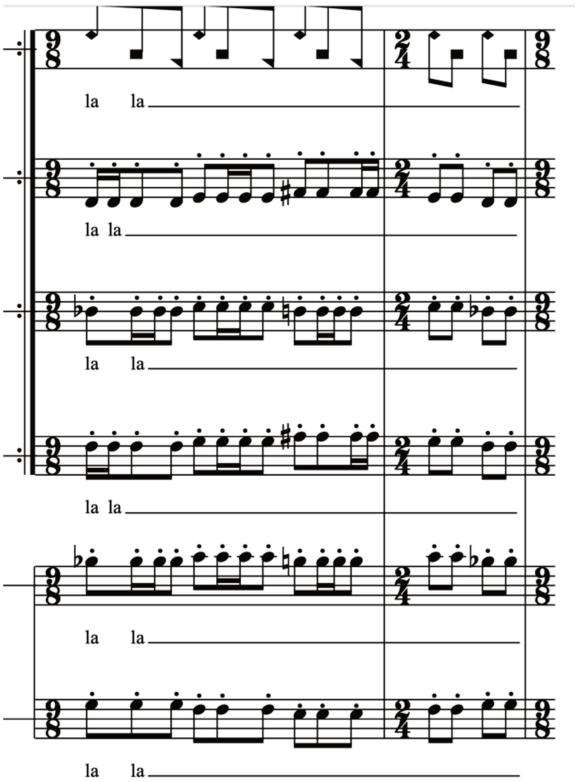


Exemple 55 : Une autre Odyssée, Alexandros Markeas – Thème de « Bambini »

Ce motif évoque les rondes enfantines par sa courbe mélodique ondulatoire, et les jeux de course, tel « 1-2-3 Soleil ! »[600] par son rythme effréné suivi du silence. Les violes entament ensuite une sorte de danse caractérisée par son rythme sautillant et espiègle qui sera repris par les voix sur des « lalalala » évocateurs de l'enfance (voir exemple musical n° 56).

Une fois le jeu terminé, le retour au calme se fait par la reprise du motif mélodique dans un tempo lent : « ce sont eux qui nous défendent, c'est le fruit qui protège l'arbre ». L'intervalle de triton (Si – Fa) qui enchaîne sur « *Tristis est anima mea* » est dramatiquement symbolique de mort. Ici, la liaison entre les deux mondes est réalisée par l'imaginaire créé autour de l'enfance. Le retour au calme permet la transition vers la triste réalité de la mort.

[600] Ce jeu alterne des moments de course et des arrêts brutaux.



Exemple 56 : Une autre Odyssée, Alexandros Markeas – « Bambini »

Enfin, le passage du n° 15 « Innombrables » au n° 16 « *O vos omnes* », nous l'avons évoqué précédemment à propos du texte, est réalisé par diverses transitions qui conduisent le plus naturellement de l'un à l'autre. Le foisonnement ininterrompu et dense d'*Innombrables* se délite peu à peu jusqu'au seul pupitre de mezzo-soprano et va aboutir sur un *cluster* soutenant le texte parlé, qui apporte le calme à travers un constat résumé dans les derniers mots : « D'accord je meurs, mais dans trois jours je ressuscite et je reviens ». La psalmodie byzantine arrive en une sorte d'écho et par le biais du mode de La sur Ré enchaîne, sans aucune interruption, avec « *O vos* omnes » par un effet de tuilage.

15.1.2.5 Aspects scéniques : mise en espace, bande son, vidéo, instruments

Nous l'avons observé, divers moyens musicaux favorisent les enchaînements et participent à l'unité de l'ensemble. Les dimensions scénique — bien que réduite — et visuelle ont également de l'importance pour consolider la cohérence et la cohésion de l'ensemble poético-musical. Plusieurs dispositifs entrent en ligne de compte : le décor, la mise en espace et les mouvements, la vidéo, la bande-son.

Le décor et les costumes sont réduits à leur plus simple expression, mais ont d'autant plus d'impact du fait de leur sobriété et de leur quasi-dénuement rappelant ceux des migrants. La scène se limite à une proue de bateau autour et dans laquelle les chanteurs vont évoluer. Un écran est placé en fond du plateau, et un miroir vient amplifier l'impression visuelle de l'écran et de la scène. Un rideau permet de laisser deviner parfois le saxophoniste en arrière-plan. Il n'y a pas à proprement parler de costume, si ce n'est un foulard sur la tête des femmes. À propos de la vidéo, Alexandros Markeas décrit son utilité vis à vis du public mais également des interprètes :

> Ensuite, la volonté d'immerger l'ensemble des musiciens et les chanteurs dans un univers où ils cessent d'avoir ce type de frontalité trop directe avec le public pour faire partie d'un récit produit par l'imagination de chacun ; imaginaire stimulé par un décor figurant la proue d'un bateau[601].

Nous ne regardons pas un chœur figé et frontal sur la scène, mais un ensemble qui évolue, bouge, interchange les placements, jouant dans et hors de la barque. La mise en scène joue sur le « noir » du plateau ou de certains intervenants, mettant ainsi en valeur d'autres moments ou situations, comme les voix *off* par exemple. Tout est pensé pour ne pas disperser l'attention des spectateurs sur des éléments non utiles à la compréhension des textes et de l'action.

Le rôle de l'écran vidéo est toutefois assez important pour la narration et la mise en scène. Il fait partie à la fois du décor par les images qu'il diffuse et de la narration par les textes qu'il présente en sur-titrage, ainsi que par les titres qu'il affiche également et qui ponctuent le voyage. Les images (sonores parfois) viennent en illustration des poèmes, mais elles véhiculent également des sensations de proximité avec les éléments de l'action.

> D'abord, [la vidéo] permet de créer un lien organique fort avec l'élément liquide de la mer, cette matière mouvante toujours présente et qui devient successivement vague déferlante, étale comme un miroir, eaux déchirées par le passage des bateaux[602].

Ainsi, au début de l'œuvre, la mer apparait à l'écran dans une image floue. Le voyage n'a pas encore commencé, mais les migrants l'envisagent, ils « voient » déjà la mer qui va les emmener

[601] Kafka, Yves, *Entretien avec Alexandros Markeas pour le spectacle Une autre Odyssée*, *opus* cit.
[602] *Ibid*.

loin de leurs tourments. Les images de mer sont les seules qui se rapportent directement à un des éléments de l'histoire. Nous ne voyons pas de migrants, pas de morts, pas d'enfants, tout au plus quelques jouets. L'imaginaire des spectateurs est sollicité, sans toutefois prendre le pas sur la réalisation scénique.

> Dans cette intention, les images projetées sont celles de la mer avec très peu de traces directes de migrants, notre propos n'étant pas de reproduire des images de migrants comme celles que les journaux et autres médias diffusent à grande échelle. On voulait en effet échapper à ce rythme de diffusion d'images. Elles saturent nos écrans et desservent finalement l'image en l'assimilant à un feuilleton télévisuel qui fait croire que ces personnes dont on parle sont des personnages n'existant pas en vrai, la semaine d'après on aura un autre épisode et ainsi de suite… Au lieu de cela, on voulait que ce soit l'imaginaire du spectateur qui recrée la réalité du migrant et non lui imposer une image déjà pré-formatée de migrant[603].

La bande-son joue également un rôle dans la narration. Elle est parfois couplée à l'image pour immerger d'autant plus tous les protagonistes de l'œuvre. Les voix *off*, nous l'avons dit, prennent une part importante dans la narration et surtout pour nous permettre de mieux pénétrer dans tout ce que porte les poèmes et qui ne transparaît pas toujours dans les mots. L'usage de la voix *off* fait en quelque sorte intervenir un personnage anonyme et anonymisé, non incarné sur la scène, et donc plus symbolique peut-être de l'âme du témoin.
La bande-son permet l'ajout de bruitages comme ceux qui précèdent la pièce n° 3, signe du début du voyage : rumeurs, nappes électroniques et clapotis accompagnent l'arrivée pour aller prendre le bateau.

Bien que le compositeur lui attribue l'appellation de « *Requiem* laïque », *Une autre Odyssée* est donc, à notre sens, construite sur les bases de ce qui constitue l'opéra-choral. Alexandros Markeas agit à chaque niveau de la composition musico-scénique. Le choix du sujet de l'œuvre n'est pas anodin, et celui des poèmes d'Erri De Luca, lui-même poète engagé, constitue une première étape dans ce processus. L'élaboration du « livret » constitue une deuxième étape, par la narration et la dramatisation qu'elle engendre. Au niveau musical, le choix du chœur signe également l'adhésion à une composition chorale que la mise en scène, en espace, et les effets divers viennent porter au rang d'œuvre scénique. Le niveau dramatique, par la

[603] *Ibid*.

scénarisation, l'utilisation de l'espace et la présence de l'audio-visuel, est également travaillé et abordé de manière personnelle. Ces actions stylistiques nous permettent d'identifier *Une autre Odyssée* comme étant fortement apparentée à l'opéra-choral.

15.2 Exemples dans la musique chorale hors « opéra »

Des pièces chorales isolées et donc non regroupées en recueils, en cycles ou en livrets, revêtent parfois certaines caractéristiques de l'opéra-choral. Nous avons cité dans la première partie quelques exemples de compositions chorales, telles que *Lacrimosa* du compositeur Calixto Álvarez (2008) ou *Snow dance for the dead* écrit par Seán Doherty en 2017, auxquelles nous pouvons ajouter *Through the storm* (2020) de Katerina Gimon.
Ces pièces, qu'elles soient scénarisées ou non, spatialisées ou non par leur compositeur, sont toutes marquées par la dramatisation de leur écriture littéraire et musicale.

Le *Lacrimosa* du compositeur cubain Calixto Álvarez incarne le texte liturgique issu du *Requiem* latin. Le compositeur lui associe le même texte traduit dans un idiome nigérian, le *Yoruba.* Ainsi, les deux univers de l'occident européen et de l'Afrique se côtoient, se superposent et se mêlent dans une prière identique, mais qui n'a pour autant pas le même sens. La prière en latin a une portée avant tout religieuse liée à la douleur de la Vierge Marie face à la mort de son fils, le Christ, sur la croix.

Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla *Judicandus homo réus. Huic ergo parce, Deus :* *Pie Jesus Domine dona eis Requiem.*	Funèbre ce jour-là où resurgit des cendres Un homme coupable pour être jugé. Jésus, Seigneur, donnez-leur la paix.

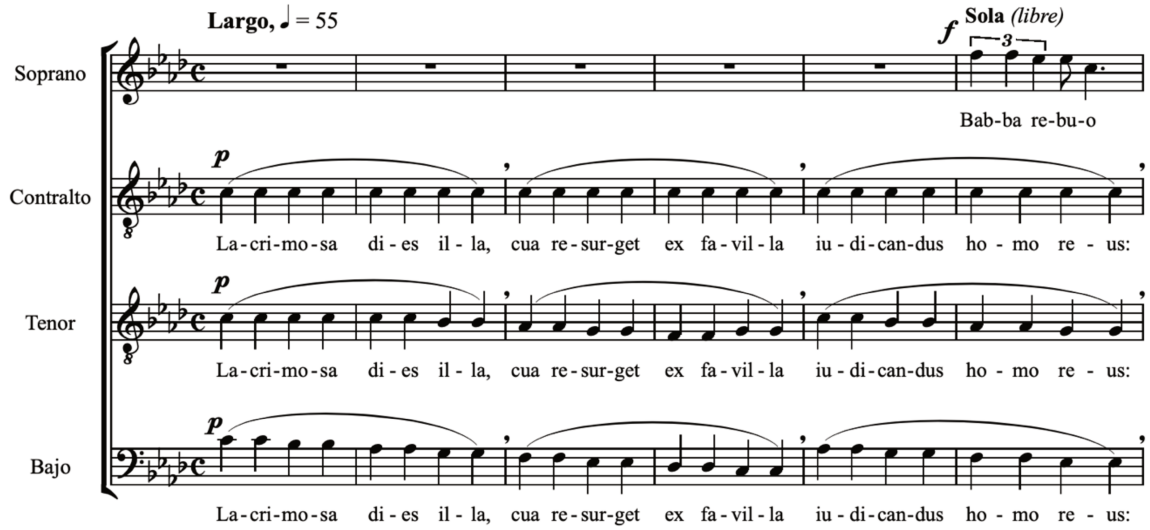
La prière nigériane évoque la même douleur de la mère face à la mort de son enfant, mais celle-ci est liée à la guerre, à la famine, à la maladie. Elle prie le Dieu Oddua devant l'abomination qu'elle subit :

Babba rebuo Oddua, aguamarele, aguolona. *Aremua guaracha aguomarele.*

Ici le choix des textes, outre le sens premier que ceux-ci portent, délivre un autre message, celui de la confrontation nord/sud et de la souffrance vécue quotidiennement par les populations des pays en guerre et affamés. Le texte latin qui inspire la composition peut

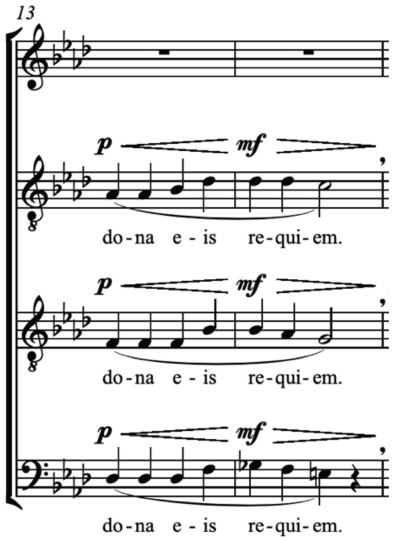
également être transposé à la vie humaine. Nous l'avons constaté dans *Une autre Odyssée* dans laquelle Erri de Luca n'hésite pas à transposer des phrases liturgiques dans son récit humain du XXIe siècle. Ici, la douleur de la Vierge devant la croix peut être rapportée naturellement à celle éprouvée par la mère africaine.

La partition est clairement écrite en deux entités : le chœur, essentiellement les voix graves (basses, ténors et contreténors) d'une part, et la soliste soprano d'autre part. Les deux textes sont écrits en mode de La sur Fa, ce qui donne une homogénéité. Le chœur, qui chante la prière latine, est écrit verticalement en une homorythmie pulsée à la manière d'un choral et dans une dynamique globalement descendante très symbolique de la mort.



Exemple 57 : Lacrimosa, Calixto Álvarez – Chœur de voix graves

L'harmonie chemine entre consonnances et dissonances de la dominante qui nous laisse *suspendus* au début vers la tonique précédée d'un double mouvement napolitain et sensible à la basse qui accentue le caractère douloureux de la phrase (voir exemple musical n° 58).



Exemple 58 : Lacrimosa, Calixto Álvarez – Chœur de voix graves

La prière nigériane adopte un rythme plus souple, avec de nombreux repos propices à la méditation. Les figures rythmiques sont plus libres et les effets de glissando rejoignent la plainte et les sanglots. La superposition des deux entités donne un effet dramatique fort, que la mise en espace peut parfois amplifier.

Cette co-présence sur scène est à la fois une opposition et une cohésion qui ne peuvent pas laisser le spectateur indifférent. Loin de l'univers opératique, cette partition propose un dispositif musical, littéraire et scénique qui s'en approche toutefois. La soliste est actrice et personnage principal, tandis que le chœur endosse le double rôle de la communauté à la fois participante à la prière et témoin de la scène. La dramatisation du discours est portée par les textes, par les langages musicaux ainsi que par la souffrance que ceux-ci traduisent. Dans certaines interprétations, la mise en espace peut renforcer encore cette confrontation[604].

Dans un autre registre, *Snow dance for the dead* de Seán Doherty (Irlande) évoque des enfants innocents qui dansent et vont vers la mort. Le poème original de Lola Ridge (voir le poème en annexe 3) dénonce les violences et crimes opérés par la *Cheka*[605] en U.R.S.S. Le compositeur ne conserve du poème original que la première phrase « *Dance little children to the rythm of the snow* » (« Dansez jeunes enfants au rythme de la neige ») à laquelle il va adjoindre l'onomatopée « *Natsokal* » utilisée par les membres de la *Cheka* pour imiter le bruit des balles

[604] Nous pensons à l'interprétation de l'Ensemble Conférences Vocales de Toulouse, dirigé par Laetitia Toulouse : le chœur d'hommes se tient en cercle resserré eu centre du plateau, et la soliste est isolée sur l'avant-scène.
[605] La *Cheka* fut la première organisation de police secrète soviétique créée en 1917.

lors des exécutions. Seán Doherty prend le parti d'introduire les onomatopées dans sa composition, mais également de demander des gestes aux chanteurs.

Ces gestes, sans déplacement, représentent toutefois une mise en scène explicite de l'action dénoncée, avec toute la violence que cela suppose pour l'auditeur-spectateur : mimer l'arme, armer, viser, tirer, tomber sous les balles, mourir. Alors que la seule phrase issue du poème ne raconte pas d'autre histoire que celle d'enfants qui dansent sous les flocons de neige, le compositeur, par ses choix esthétiques, confronte l'auditeur-spectateur à l'Histoire.

NOTE D'INTERPRÉTATION

Triangle vers le haut : aussi haut que possible
Triangle vers le bas : aussi bas que possible.
Les chiffres en gras au-dessus de la portée indiquent des gestes
Note sans hauteur

1. Imitez un **pistolet** avec votre main dominante. **Visez** directement le public, la main à hauteur des yeux.

2. **Armez** le pistolet avec l'autre main, en rythme avec « na-tso ».

3. **Abaissez** le pistolet.

4. **Levez lentement** le pistolet jusqu'à la position 1.

5. **Tirez** sur le public (l'avant-bras se soulève brusquement). Ramenez immédiatement le bras en position normale après avoir tiré.

6. Mains en coupe. **Levez lentement les mains en coupe depuis la hauteur des épaules jusqu'au-dessus de la tête**. Les mains en coupe doivent atteindre leur point le plus haut à la toute fin du glissando.

7. **Relâchez rapidement les mains en coupe**, en les écartant largement tout en tendant les bras. Ramenez les bras à leur position normale.

8. **Tirez avec le pistolet sur les mains en coupe du chanteur désigné**. Ramenez immédiatement le bras en position normale après avoir tiré.

9. **Tirez sur la personne qui a levé ses mains en coupe** le plus haut au-dessus de sa tête. Ramenez immédiatement le bras en position normale après avoir tiré.

10. **Tirez sur n'importe qui.** Ramenez immédiatement votre bras en position normale après avoir tiré.

11. Restez immobile en **position de visée**.

12. Tournez uniquement la tête pour faire face au directeur.

13. Le directeur se tourne pour faire face au public.

14. **Tous les membres de la chorale visent et tirent sur le directeur.**

15. **La tête du directeur tombe sur sa poitrine**.

Exemple 59 : Snow dance for the dead, Seán Doherty – Page de garde : indications de gestes et de bruitages[606]

Différentes actions ponctuent l'œuvre, comme la première par exemple, qui par toute la symbolique qu'elle porte, le cri « *Natso »* associé au geste d'armer, plonge le spectateur

[606] Notre traduction de la Note d'interprétation en anglais dans la partition.

directement dans la violence. Les chanteurs ne sont pas épargnés tout au long de la pièce. À travers les actions musicales et gestuelles combinées, Ils « se tirent dessus » les uns les autres, ils « meurent sous les balles », ils « tombent dans la neige », ils « arment », ils « tuent » (voir exemple musical n° 59).

Cette pièce ne laisse personne indemne émotionnellement, pas plus le public que les interprètes. Comme la précédente, par sa dramatisation et sa narration symbolique, par sa scénarisation, par l'implication de tous les protagonistes, elle s'apparente fortement à l'opéra-choral. Les diverses actions musicales, textuelles et scéniques distribuent diverses fonctions à chacun des chanteurs, aux différents pupitres, au chœur ainsi qu'au chef de chœur, qui selon le moment et selon l'écriture musicale qui leur est confiée, sont acteurs, récitants, témoins ou commentateurs[607].

Dans un autre registre encore, *Through the storm* (2020) de la Canadienne Katerina Gimon nous invite à la résilience (voir le poème en annexe 3). Le poème évoque, à travers l'évocation d'une tempête, les bouleversements et les changements qui peuvent marquer nos vies et nous blesser.

Through the Storm est une chanson qui parle de résilience et qui nous rappelle qu'en période de changement ou de difficulté, nous trouverons toujours la force dans nos racines, nos communautés. Cette œuvre m'a été inspirée par une information intéressante que j'ai découverte au sujet des arbres et de la façon dont le stress causé par les tempêtes renforce leurs racines. J'ai trouvé que c'était une belle métaphore des obstacles et des défis inévitables auxquels nous sommes tous confrontés dans la vie : surmonter la tempête et en sortir plus forts[608].

[607] voir vidéo sur https://youtu.be/Xj2Jt99Bhsg

[608] Gimmon, Katerina, "Through the storm", site de la compositrice, https://www.katerinagimon.com/through-the-storm.html, consulté le 1 septembre 2025. Through the Storm *is a song about resilience and a reminder of how in times of change or difficulty we will always find strength in our roots, our communities. This work was inspired by an interesting piece of information that I came across about trees and how the stress of storms causes their roots to grow stronger in response. I thought this was a beautiful metaphor for the inevitable obstacles and challenges we all face in life – weathering the storm and coming out stronger as a result.*

La symbolique est parlante : la tempête hurle, menace, mais va passer et s'éteindre. Tels des arbres, nous tenons grâce à nos racines qui nous ancrent, nous protègent et nous rendent plus forts : « A chaque nouvelle tempête, mes racines deviennent plus profondes »[609].

> Sur le plan musical, *Through the Storm* est mystérieuse, saisissante et énergique, emmenant les auditeurs dans un voyage à travers une tempête déchaînée. Vous entendrez le caractère turbulent de l'œuvre se manifester dans les interjections rythmiques qui s'entremêlent tout au long de la pièce, dans ses mélodies, ses percussions corporelles, ses cris et ses paroles rythmiques superposées. Parallèlement, des fragments de mélodies d'inspiration folklorique se répètent, se transforment et s'entremêlent, illustrant la force et la constance d'une forêt. Ensemble, ces idées musicales s'assemblent pour former un groove entraînant et une mosaïque de couleurs et de sons en constante évolution[610].

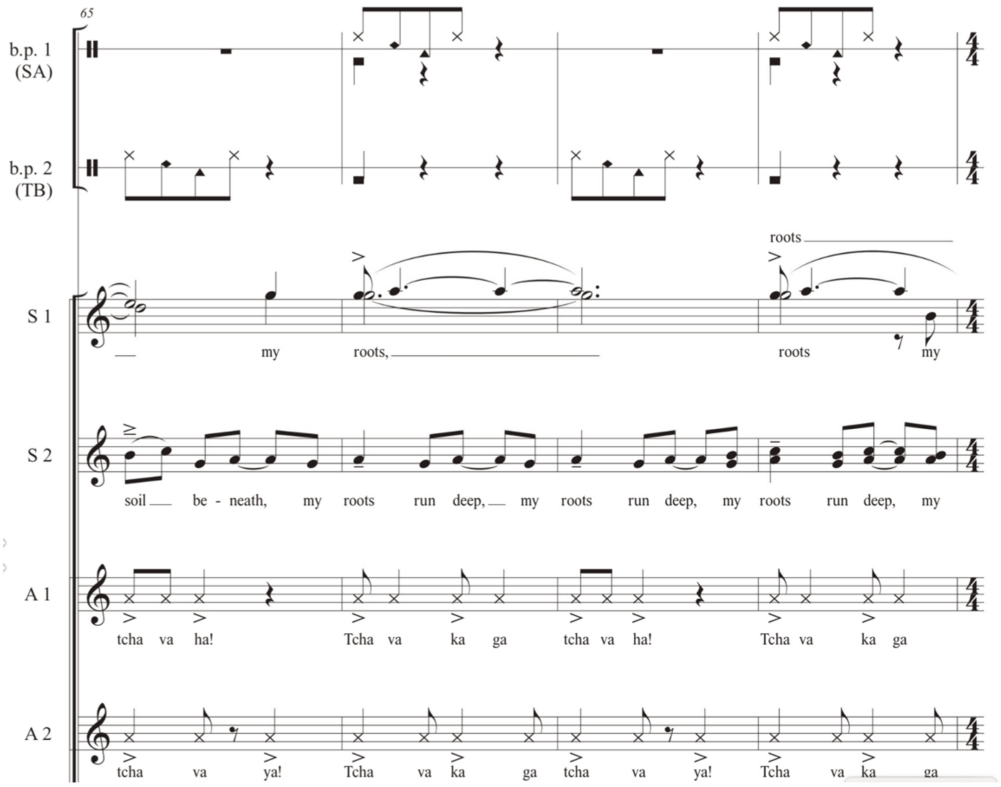
La partition est écrite comme une exhortation. Les voix d'hommes s'interpellent et lancent des cris, se répondent, comme pour exorciser la tempête qui menace. Les voix de femmes déroulent le récit concentré sur la phrase « *my roots run deep* » (mes racines sont profondes). Dans une deuxième section, le chœur entame une sorte d'incantation chantée puis parlée sur « *Tchavakaga ey, Tchavakaga ha* » rythmée par des percussions corporelles (poitrine, pieds, doigts, cuisses, mains) et ponctuée de cris. Ce long mantra donne un caractère très visuel à la partition qui est en quelque sorte chorégraphiée à la manière d'une danse rituelle (Voir exemple musical n° 60).

Ici encore, la dramatisation du discours, l'exploration gestuelle et plus largement corporelle portent l'œuvre à un degré qui va au-delà des pièces chorales habituelles, emmenant les spectateurs dans une sorte de *transe* incantatoire et collective.

---

[609] Texte issu de la partition

[610] Gimon, Katerina, "Through the storm", site de la compositrice, https://www.katerinagimon.com/through-the-storm.html, consulté le 1 septembre 2025. *Musically,* Through the Storm *is mysterious, striking, and energetic, taking listeners on a journey through a raging storm itself. You will hear the turbulent character of the work come across in rhythmic interjections woven throughout — in its melodies, body percussion, shouts, and layered rhythmic speech. Alongside this, fragments of folk-inspired melodic material repeat, morph, and intertwine, depicting the strength and constancy of a forest. Together, these musical ideas build up to a rousing groove and ever-changing patchwork of colours and sounds.*



Exemple 60 : Through the storm, Katerina Gimon

Ces quelques exemples choisis arbitrairement ne se revendiquent pas comme apparentés au genre opératique. Malgré tout, chaque partition porte en elle une narration, un message, voire un témoignage et en cela démontre un lien étroit avec l'idée globale de l'opéra-choral : poésie, témoignage, chœur, dramatisation, spatialisation, engagement, implication du public. La spatialisation, la mise en mouvement, la gestique et la scénarisation donnent respectivement à chaque partition et au chœur un rôle très rarement exploité dans la musique chorale, bouleversant ainsi les codes du genre. La question du message et du témoignage semble être corrélée avec celles de la dramatisation, de la prise en compte de l'espace scénique et du potentiel mobile du chœur, bouleversant en cela les habitudes ancestrales dévolues à la musique chorale. Cette nouvelle appréhension de la musique chorale comme vecteur de musique et de message, comme instrument de musique et du corps également, semble toucher de plus en plus de compositeurs.

16 Prémices de l'opéra-choral : Luigi Nono et *Il canto*

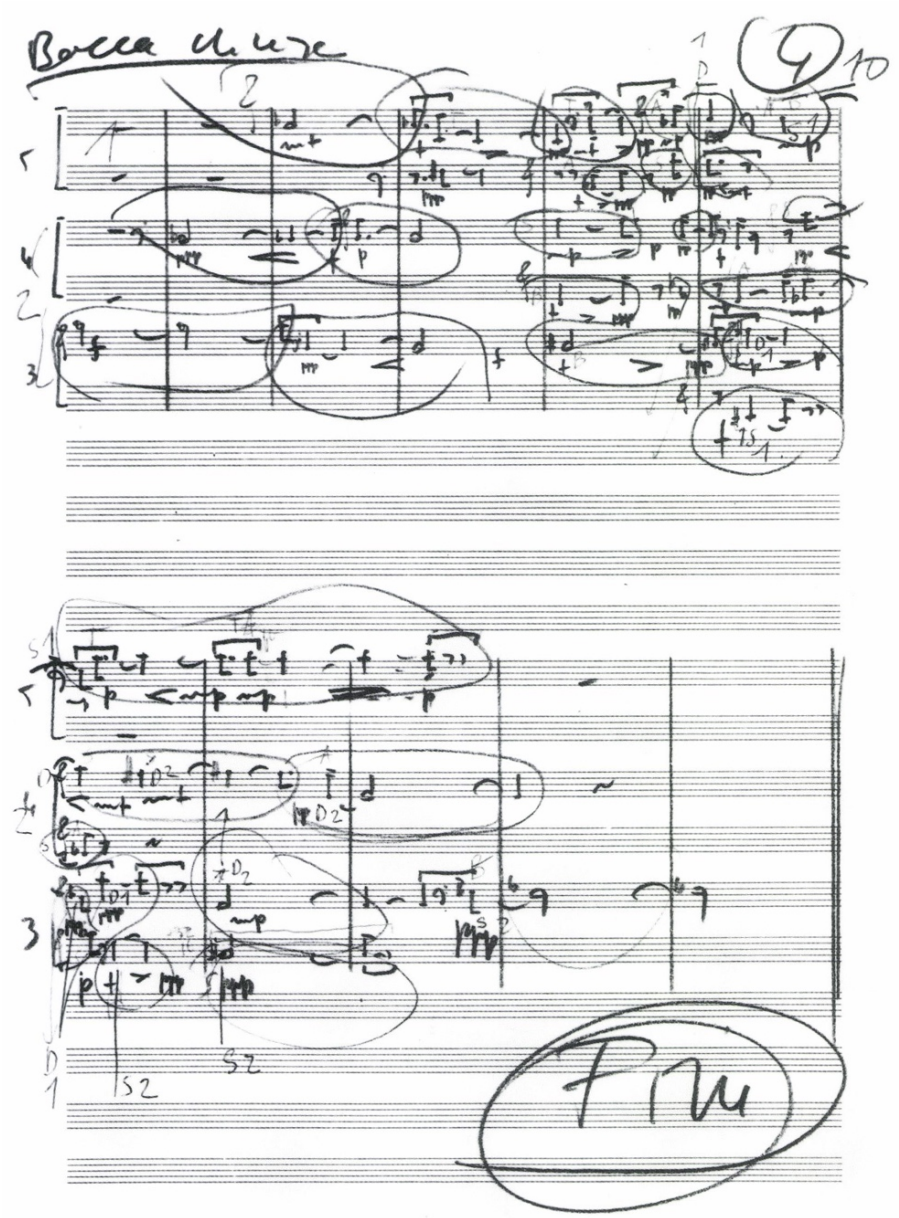


Figure 53 : Il canto sospeso, Luigi Nono – Page de Fin du manuscrit[611]

[611] Nono, Luigi, Feneyrou, Laurent (trad.), *Écrits*, *opus* cit.

Nous avons évoqué au début de ce travail le cas de Luigi Nono qui fut l'un des premiers compositeurs à revendiquer de manière combative et assumée son besoin d'écrire des œuvres aux messages politiques et sociétaux engagés ainsi que de témoigner auprès des publics des drames du passé afin que rien ne soit oublié. Nous évoquions également la volonté conjointe du musicien d'inscrire son esthétique dans un renouveau tout autant affirmé. Dans la partie 4 nous avons longuement analysé la notion d'engagement et, à ce sujet, présenté la démarche de Nono. Le compositeur souligne le fait que s'engager revient à faire des choix, qu'ils soient esthétiques, éthiques, sociétaux, humanistes ou politiques. Bien que résolument tourné vers l'avenir, Nono n'épouse pas entièrement la démarche de la *tabula rasa* prônée par nombre de ses contemporains après-guerre, pas plus qu'il n'adhère complètement à la technique sérielle. Tout comme il a des convictions d'homme et de citoyen, il a ses convictions d'artiste et de compositeur, lesquelles convergent les unes avec les autres. Cela génère des œuvres atypiques pour une grande partie des courants musicaux de l'époque et dans lesquelles Nono n'hésite pas à mêler les héritages et les innovations.

> La musique savante de l'après-1945 est couramment caractérisée par une montée en puissance des mouvements d'avant-garde, prêchant résolument la *tabula rasa* par une radicalisation de la rupture à la fois avec le « grand public » et avec des compositeurs attachés à des modes d'expression (langages et genres musicaux) plus traditionnels. L'opéra apparut alors non seulement comme un genre désuet et dépassé, mais aussi par sa polymorphie intrinsèque, comme une forme de *musica impura* inapte à répondre à des exigences formelles rigoureuses[612].

Compte tenu de la position de Nono dans cette période de remise en question tant sur le plan des esthétiques que sur les questions de société, il nous semble opportun de nous pencher sur ses compositions vocales de l'après-guerre et plus particulièrement sur sa composition emblématique *Il canto sospeso*.

Ainsi, les compositions de Nono au début des années cinquante démontrent sa volonté de s'inscrire dans un langage novateur, mais tout en restant attaché à certains héritages du passé, notamment en matière de musique vocale.

[612] Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, « L'Engagement politique dans l'art lyrique de la seconde moitié du vingtième siècle. Jalons pour une typologie », *Histoire, économie et société volume 22 n°2, L'Opéra à la croisée de l'histoire et de la musicologie*, *opus* cit.

> Chez Nono, sans aucun doute, le chant, soliste et choral, favorise le dépassement du stade des exercices expérimentaux, à travers lequel lui aussi passait et qui pourrait encore parfaitement lui imposer ses nécessités propres : contrôles artisanaux, essais et vérifications du matériau. La promesse faite dans *Epitaph auf Federico García Lorca,* d'une musique absolument actuelle dans l'utilisation des moyens techniques les plus avancés et non pour autant fermée à la communication expressive, devient certitude avec *Il canto sospeso,* exécuté au vingt-troisième festival de musique contemporaine de la Biennale de Venise […] sous la direction généreusement attentive et adéquatement complice de Bruno Maderna[613].

C'est donc en partie dans la musique vocale et chorale que Nono va trouver le terrain propice à l'expression à la fois de sa sensibilité d'artiste et d'homme voulant témoigner du monde dans lequel il vit. Les textes et thématiques qu'il travaille se concentrent autour de questions de société. Né en 1924, Nono a vécu les événements marquants du fascisme en Italie et de la deuxième guerre mondiale, et dans les années qui ont suivi il a revendiqué son besoin de témoigner, de dénoncer, de militer également, afin d'informer les publics.

> Ce qui, avec *La Victoire de Guernica* d'après Paul Éluard, avec *Il canto sospeso*, à travers des fragments de lettres de condamnés à mort de la Résistance européenne, ou avec *La terra e la compagna*, sur des poèmes de Cesare Pavese, était humanisme, sinon existentialisme, et surtout dénonciation des crimes commis hier par le nazisme et le fascisme, devient au cours des années soixante, et dès l'action scénique *Intolleranza 1960*, condamnation d'un système de domination, de la violence d'État et du colonialisme[614].

Nous pressentons une grande proximité de Nono avec l'opéra-choral, et de ce fait nous choisissons d'aborder *Il canto sospeso* selon les caractéristiques principales qui se dégagent de ce genre : choix littéraires et thématiques, langage musical, spatialisation du son et sens du poème, témoignage et engagement.

---

[613] Mila, Massimo, *La ligne Nono* (À propos de *Il canto sospeso*), Aliberti, Viviana (trad.), Éditions Contrechamps, https://books.openedition.org/contrechamps/1610#ftn3, consulté le 24 avril 2025, Paru pour la première fois dans *La Rassegna Musicale Italiana* 30 (1960), pp. 297-311

[614] Feneyrou, Laurent, « Parcours de l'œuvre de Luigi Nono », Luigi Nono, IRCAM, https://brahms.ircam.fr/fr/composer/luigi-nono/workcourse, consulté le 25 avril 2025

16.1 Les choix littéraires et thématiques

Le tableau ci-dessous fait état de quelques compositions vocales de Nono ainsi que de leurs sujets respectifs, écrites entre 1950 et 1980.

Titre	Année	Auteur	Effectif	Thématique
Epitafo por García Lorca	1951	García Lorca	Soprano, Baryton, Chœur et ensemble instrumental	Hommage à García Lorca
La victoire de Guernica	1954	Paul Éluard et inspiré du tableau *Guernica* de Picasso	Chœur mixte et orchestre	Anti-guerre et résistance contre le fascisme
Il canto sospeso	1955-56	Textes de condamnés à mort de la deuxième guerre mondiale	Chœur et orchestre	Résistance aux fascismes
La terra e la compagna	1957	Cesare Pavese	Soprano, Ténor, Chœur et ensemble instrumental	Condition humaine et société
Cori di Didone	1958	Giuseppe Ungaretti		L'amour, la mort
Ha venido	1960	Antonio Machado	Orchestre et Chœur de 6 soprani	Naissance de sa fille
Intolleranza 1960, (azione scenica)	1961	Henri Alleg, Bertold Brecht, Paul Éluard, Vladimir Maïakovski, Julius Fucik, Jean-Paul Sartre		Immigré algérien, police, manifestations, torture, massacre
Sarà dolce tacere	1961	Cesare Pavese	8 solistes	
Canti di vita e d'amore	1962	Günther Anders et Jesus Lopez Pacheco	Soprano, ténor et orchestre	L'amour face à la réalité contemporaine - Hiroshima
La fabbrica illuminata	1964	Cesare Pavese et Giuliano Scabia	Voix et bandes féminines	*Virtual sonic theater* : dangers de la technologie
Da un diario italiano	1964	Giuliano Scabia	72 voix	
A floreste é jovem et cheda de vida	1966	Giovanni Pirelli ; nouveau opéra sur la base de textes documentaires, lettres, discours	Soprano, 3 voix, clarinette, percussions	Politique
Come una ola de fuerza y luz	1972		Soprano, piano, orchestre et bande	
Al gran sole carico d'amore (azione scenica)	1975	Texte du poète argentin Julio Huasiu	Soliste, petit et grand chœurs, orchestre et bande	Luttes politiques et sociales
Prometeo	1984	Walter Benjamin, Rainer Maria Rilke, Eschyle	Solistes, chœur mixte, 4 ensembles instrumentaux et électronique *live*	Tragédie de l'écoute

Figure 54 : Exemples d'œuvres vocales de Nono (années 1950-1980)

Nous pouvons noter l'intérêt constant de Nono pour les questions sociétales, en même temps que l'évolution des sujets abordés : la guerre, la résistance, la mort, la condition humaine, l'amour, la tragédie d'Hiroshima ont directement inspiré les pièces de l'immédiat après-guerre, et les sujets politiques et sociétaux contemporains (guerre d'Algérie, luttes politiques, mai

1968) ont généré les œuvres plus tardives des années 70. Nono reste attentif au monde dans lequel il vit et ne baisse jamais la garde du témoignage. Les auteurs qui inspirent ses compositions sont des hommes et des poètes engagés, tels Paul Éluard, Bertold Brecht, Antonio Machado, Cesare Pavese, entre autres.

> Toutes mes œuvres partent d'une stimulation humaine : un événement, une expérience vécue, un texte entre en contact avec mon instinct et avec ma conscience et exige de moi – en tant que musicien et en tant qu'être humain – de témoigner[615].

C'est ainsi que Nono va se tourner plus tard vers ce qu'il nommera l'*Azione scenica*, un « théâtre d'idées, qui combat pour une humaine condition de vie, un théâtre directement lié à notre vie totalement engagé aussi bien au niveau social et structurel, qu'au niveau de la langue »[616]. Si nous faisons abstraction du terme « théâtre », cette déclaration est globalement similaire à celle de Thierry Machuel qui porte toujours en avant la condition humaine et la communauté du chœur, des œuvres liées au monde environnant et sociétalement engagées.

Nono associe donc la musique vocale (et chorale), la scène et l'action dramatique ainsi que l'engagement politique, ou tout au moins humaniste. Bien que le terme « opéra-choral » ne soit pas encore proposé dans ces années 1950, les prémices du genre sont présentes dans la démarche humaniste et engagée de Nono :

> Le théâtre participe fondamentalement d'une telle orientation, un théâtre politique, avec Erwin Piscator, un théâtre de situations, au sens sartrien, où la *catharsis*, conscience sociale, vise à la décision du public, un théâtre enfin modifiant l'espace et les foyers visuels et sonores, uniques et parallèles, de la représentation traditionnelle, et privilégiant non l'opéra, mais l'action scénique, l'interdépendance sans cesse redéfinie des éléments constitutifs du spectacle[617].

---

[615] Stoianova, Ivanka, « Texte-musique-sens des œuvres de Luigi Nono dans les années 50-60 », *Luigi Nono*, Éditions Contrechamps, p. 68-85, https://books.openedition.org/contrechamps/1620, consulté le 25 avril 2025

[616] Stenzl, Jürg, Rossi, Carlo et Paparou, Michel (trads.), « La Dramaturgie musicale de Luigi Nono », *Luigi Nono*, Éditions Contrechamps, p. 122-130, https://books.openedition.org/contrechamps/1594, consulté le 25 avril 2025

[617] Feneyrou, Laurent, « Parcours de l'œuvre de Luigi Nono », *Luigi Nono*, *opus* cit.

Le positionnement de Nono est assez atypique dans cette période de l'après-guerre. Un consensus semble alors relier les artistes et la société en général, que nous pourrions résumer par la formule tristement historique « Plus jamais ça ! »[618]. Pour nombre d'entre eux, cela se traduira par faire table rase du passé (*tabula rasa*), incluant ainsi l'histoire, les conditions de vie, mais également les langages esthétiques dans leurs plus larges périmètres. Tous les regards sont tournés vers l'avenir et le renouveau. Nono s'inscrit dans ce renouveau artistique mais, en se tournant vers la musique vocale et en souhaitant témoigner des horreurs de la guerre et donc du passé, il se situe à la marge de ce mouvement.

Il canto sospeso a été composé en 1955-56, sa création eut lieu à Cologne le 24 octobre 1956. Cette œuvre est inspirée par les lettres de Julius et Ethel Rosenberg condamnés à mort pour espionnage au profit de l'Union Soviétique en 1951 et exécutés en 1953 aux États-Unis[619]. Le titre est un hommage et une référence à une lettre que madame Rosenberg adressa à ses fils : « Vous devez savoir, mes fils, pourquoi nous laissons la chanson méconnue, le livre non lu, le travail non fait, pour nous reposer sous le gazon »[620]. La partition originelle inclut un extrait de la préface de Thomas Mann aux *Lettres des condamnés à mort de la Résistance européenne*[621] :

> La foi, l'espérance, la volonté de sacrifice d'une jeunesse européenne qui a pris le nom de « résistance », de la résistance internationale d'anonymes contre la destruction de leur propre pays, contre la honte d'une Europe hitlérienne et l'horreur d'un monde hitlérien, mais qui voulaient davantage que simplement « résister », mais se sentaient d'être l'avant-garde d'une meilleure société humaine[622].

[618] « Cette formule remonte peut-être à un poème de Yitzhak Lamdan en 1927, dont un vers dit "Plus jamais Massada ne tombera". Le *slogan* serait associé à la *Shoah* (il figure sur de nombreux édifices commémoratifs) et a été repris à de nombreuses reprises lors d'événements politiques (Argentine 1976, États-Unis après le 11 septembre 2001), https://fr.wikipedia.org/wiki/Plus_jamais_%C3%A7a, consulté le 28 avril 2025

[619] Rosenberg, Ethel, Rosenberg, Julius, *Lettres de la maison de la mort*, Rome, Éditions de culture sociale, 1953. Le volume est la traduction en italien des écrits des époux Rosenberg publiés aux E.U de suite après leur mort sous le titre *Death House Letters*, Jero Publishing Company, New-York

[620] "The song unsung", The Rosenberg Letters: A Complete Edition of the Prison Correspondance of Julius and Ethel Rosenberg, édité par M. Meerepol, New-York – London, Garland Publishing, 1994; nouvelle édition, New-York – London, Routledge, 2014, p. 566

[621] Malvezzi, Piero, Pirelli, Giovanni, *Lettere di condannati a morte della resistenza europea*, Turin, Einaudi, 1952

[622] Cité dans la partition : Nono, Luigi, *Il canto sospeso*, Studien-Partitur, Ernst Eulenburg Ltd, Londres, 1995, p. 89, d'après l'édition AV 50, Mainz, Ars Viva Verlag, 1957

Les textes sont empruntés à des lettres de résistants condamnés à mort durant la deuxième guerre mondiale (voir les textes en annexe 3). Ces témoignages proviennent d'auteurs russes, polonais, italiens, bulgares ou grecs. Nono affirme ainsi son intention de témoigner de son temps et de sa conviction que ses statuts d'homme et d'artiste ne font qu'un.

Nono parle d'*Il canto sospeso* comme d'une « cantate »[623]. Ce titre faisant référence aux héritages du passé est également porteur de certaines caractéristiques de narration et de dramatisation, sans qu'il y ait toutefois action scénique.

N° 1	Orchestre
N° 2	**Chœur mixte** à 8 voix *a capella*
N° 3	Orchestre et 3 solistes : soprano, alto, ténor
N° 4	Orchestre
N° 5	Orchestre et Ténor solo
N° 6	Orchestre et **Chœur mixte** à 8 et 4 voix
N° 7	Orchestre, Soprano solo **et Chœur de femmes à 2 voix**
N° 8	Orchestre
N° 9	**Chœur mixte** à 8 voix et Timbales

Figure 55 : Il canto sospeso (1955-56) – Luigi Nono

orchestre seul ; orchestre et solistes ; orchestre et chœur ; chœur a capella

L'œuvre est construite en 9 mouvements, dont 6 sont dédiés à la voix (4 au chœur). Effectivement, comme dans une cantate, le compositeur alterne des passages orchestraux, des solos, des chœurs.

L'ensemble est divisé en 3 parties distinctes structurées par l'orchestre : n° 1 à 4 ; n° 5 à 7 ; n° 8 et 9.

Il canto sospeso se distingue par l'équilibre d'une architecture calculée. Sa durée considérable, presque une demi-heure, est neutralisée par une subdivision en neuf épisodes. Ceux-ci combinent les moments solistiques, choraux et orchestraux, selon une loi d'alternance aussi

[623] Nielinger, Carola, *The Song Unsung*, in Somigli Paolo, « *Il canto sospeso* : un itinéraire didactique », *Musica Docta, Revue numérique de Pédagogie et de Didactique de la musique,* V, 2015, p. 86

antique que le genre lui-même de la cantate. […] On ne fait pas une découverte sensationnelle en rappelant un précédent, *Le survivant de Varsovie,* pour cette conception moderne de la cantate, engagée tant sur le plan idéologique et public que stylistique. Mais sur ce dernier plan, précisément, *Il canto sospeso* diffère profondément du caractère essentiellement classique de la pensée musicale d'un Schoenberg : il appartient sans l'ombre d'un doute à la civilisation musicale des générations post-weberniennes[624]. Les textes relatent l'annonce de l'exécution prochaine (4 textes des n° 2 et 3) :

N° 2 – Anton Popov, Bulgarie, 26 ans, professeur et journaliste
Sofia, prison centrale, 22 juillet 1942

Ce monde pour lequel je meurs et qui rayonnera tant de lumière, tant de beauté. Je meurs pour la justice ; nos idées vaincront.

N° 3 – **1**-Andreas Likourinos, Grèce, 14 ans, élève
Ils m'emmènent à Kessariani pour me fusiller avec sept autres prisonniers. Je meurs pour la liberté et pour la patrie.

2*-Elefthèrios Kiossès, Grèce, 19 ans, étudiant*
Aujourd'hui, ils vont nous fusiller. Nous mourrons en hommes, pour la patrie. Je ne veux pas que vous souffriez vous-mêmes. Je ne veux ni lamentations ni larmes.

3-Konstantinos Sirbas, Grèce, 22 ans, coiffeur
Ils me pendront sur la place pour être un patriote. Souviens-toi que ton fils part rempli d'amertume à l'idée de ne pouvoir entendre les cloches de la liberté.

l'imminence de l'exécution et les adieux (3 textes des n° 5, 6 et 7) :

N° 5 – Chaim (?), Pologne, 14 ans, fils de paysans
Si le ciel entier n'était que du papier et toutes les mers du monde de l'encre, cela ne suffirait pas à vous décrire mes souffrances et tout ce que je vois autour de moi. Je vous dis adieu […] et je pleure…

N° 6 – Esther Srul, Pologne
Les portes s'ouvrent. Voilà nos assassins, tout de noir vêtus. Ils nous chassent de la synagogue. Comme il est dur de faire ses adieux à la vie, si belle.

N° 7 – Liuba Chevtzova, URSS
Adieu, Mère ; ta fille Liubka part rejoindre à jamais la terre humide.

et la sérénité et la foi en la justice (3 textes du n° 9) :

[624] Mila, Massimo, Aliberti, Viviana (trad.), *La ligne Nono* (À propos d'*Il canto sospeso*), *opus* cit.

N° 9 – Irina Malozon, URSS
Je n'ai pas peur de la mort.

Eusebio Giambone, Italie, 40 ans, typographe
Je me présenterai avec calme et contenance devant mon corps d'exécution. Ceux qui nous ont condamnés font-ils preuve du même calme.

Elli Voigt, Allemagne, 32 ans, ouvrière
Je quitte ce monde dans la foi en une vie meilleure pour vous.

Le n° 3 a la particularité de tuiler et combiner les trois écrits (textes 1 – **3** – *2* – 1 – **3** – *2* – **3**), créant ainsi un « nouveau » texte :

Ils m'emmènent à Kessariani. **Ils me pendront.** *Aujourd'hui, ils vont nous fusiller* avec sept autres prisonniers **pour être un patriote.** *Nous mourrons en hommes, pour la patrie*. **Souviens-toi que ton fils part rempli d'amertume à l'idée de ne pouvoir entendre les cloches de la liberté.**

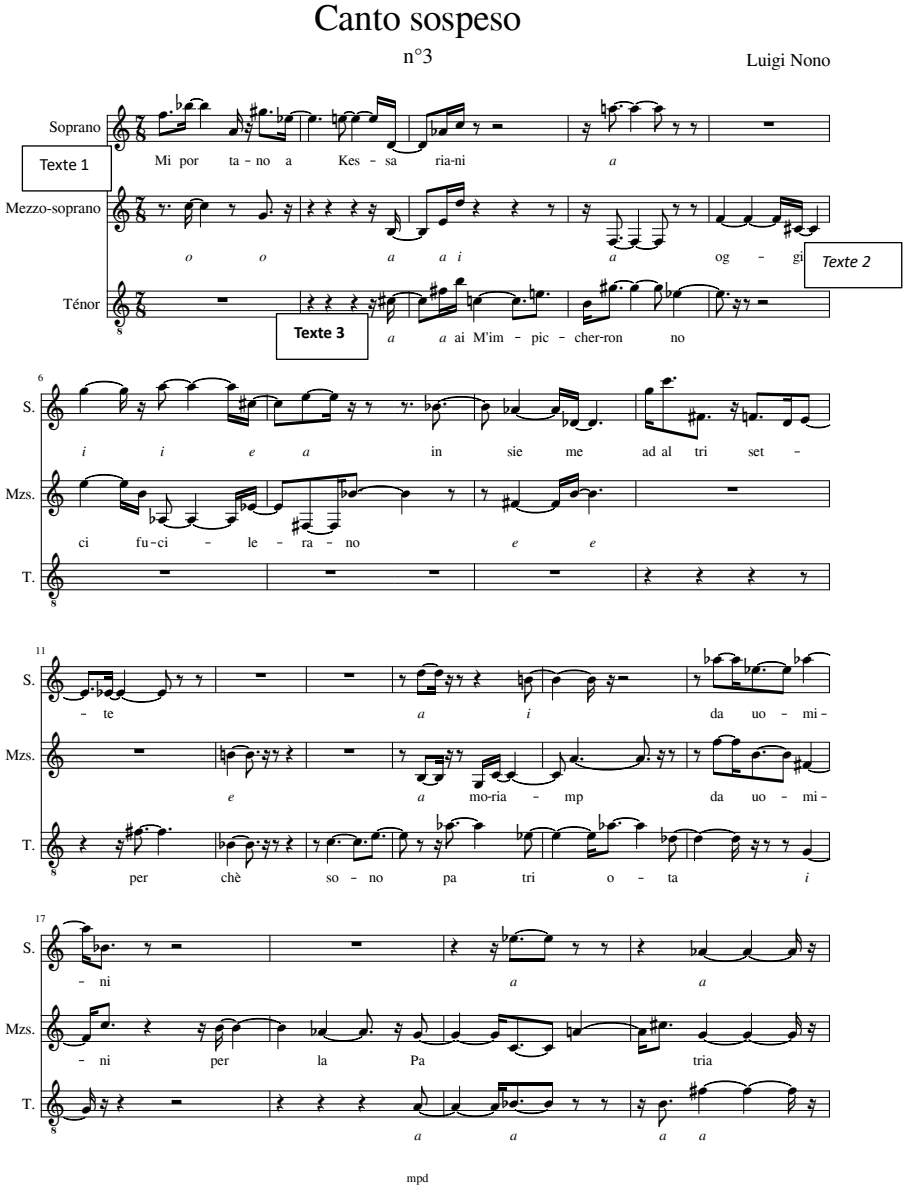
Massimo Mila témoigne de l'effet rendu par ce récit à plusieurs voix :

> Ce qui a fait briller nos yeux dans l'obscurité de la salle lors de la générale à la *Fenice* l'automne dernier, ce n'était certainement pas cet astucieux petit jeu qui, après la double exposition instrumentale de la série, faisait commencer le soprano solo par les paroles de l'écolier de 14 ans, Andrea Likourinos : « Ils m'emmènent à Kessariani... », alors que tout aussitôt le ténor poursuivait avec les paroles de l'étudiant Eleftherios Kiossès : « Ils vont me pendre... », et le contralto enchaînait avec la lettre du coiffeur Konstantinos Sirbas : « Ils vont nous fusiller ». De même, cela ne nous gênait par ailleurs pas du tout quand, pour parvenir à placer les mots voulus au bon moment, deux des trois voix hésitaient d'abord un peu sur les voyelles du texte chanté par la dernière voix. Ce qui bouleverse l'auditeur même non averti, c'est la profonde émotion de ce chant, où l'habitude dodécaphonique des terminaisons ouvertes vers le haut perd l'aspect arbitraire du procédé pour acquérir sans équivoque toute la valeur d'une plainte, comme un dernier frémissement éteint dans l'agonie[625].

Ce « nouveau » texte est cohérent et traduit bien l'état d'esprit des futurs fusillés, quels qu'ils soient, élève, étudiant ou coiffeur et d'où qu'ils viennent :

[625] *Ibid*.

La superposition des trois textes, dans lesquels sont communiquées des situations analogues, à savoir le moment qui précède l'exécution par les victimes elles-mêmes, a donné lieu à un nouveau texte dans lequel ce qui est commun aux trois situations est formulé avec une intensité renforcée[626].



Exemple 61 : Il canto sospeso, Luigi Nono, n° 3 : tuilage et superposition des 3 voix

[626] Nono, Luigi, "Testo – musica – canto" (à propos de n° 3 d'*Il Canto sospeso*), Feneyrou, Laurent (trad.), *Écrits*, *opus* cit., p. 79.

Le n° 9 réitère l'emploi de trois textes, ici non superposés.

> Je n'ai pas peur de la mort. *Je me présenterai avec calme et contenance devant mon corps d'exécution. Ceux qui nous ont condamnés font-ils preuve du même calme.* **Je quitte ce monde dans la foi en une vie meilleure pour vous.**

Ici encore, nous notons la cohérence du texte recréé et de ce fait l'importance accordée à ce dernier. Nous avons analysé ces techniques de réécriture du texte dans la première partie, concernant les *Nocturnes de Clairvaux*. De même, nous avions émis l'hypothèse que ce travail de réécriture puisse créer un « livret » unique. Il semble que dans le cas d'*Il canto sospeso*, le procédé soit fortement apparenté, comme en témoigne le texte intégral reconstitué :

> Ce monde pour lequel je meurs et qui rayonnera tant de lumière, tant de beauté. Je meurs pour la justice ; nos idées vaincront.
> **Ils m'emmènent à Kessariani pour me fusiller avec sept autres prisonniers. Je meurs pour la liberté et pour la patrie.**
> *Aujourd'hui, ils vont nous fusiller. Nous mourrons en hommes, pour la patrie. Je ne veux pas que vous souffriez vous-mêmes. Je ne veux ni lamentations ni larmes.*
> **Ils me pendront sur la place pour être un patriote. Souviens-toi que ton fils part rempli d'amertume à l'idée de ne pouvoir entendre les cloches de la liberté.**
>
> Si le ciel entier n'était que du papier et toutes les mers du monde de l'encre, cela ne suffirait pas à vous décrire mes souffrances et tout ce que je vois autour de moi. Je vous dis adieu […] et je pleure… Les portes s'ouvrent. Voilà nos assassins, tout de noir vêtus. Ils nous chassent de la synagogue. Comme il est dur de faire ses adieux à la vie, si belle.
> Adieu, Mère ; ta fille Liubka part rejoindre à jamais la terre humide.
>
> Je n'ai pas peur de la mort.
> *Je me présenterai avec calme et contenance devant mon corps d'exécution. Ceux qui nous ont condamnés font-ils preuve du même calme.*
> **Je quitte ce monde dans la foi en une vie meilleure pour vous.**

La narration qui émane du nouveau texte crée une ligne dramatique intense et que nous pouvons presque qualifier ici également de « livret », faisant ainsi converger l'œuvre avec le genre scénique, voire opératique. Certes, Nono n'a jamais utilisé ce terme et « à la place d'un librettiste, [on] parle d'un produit de départ », dit-il[627]. Comme dans *Intolleranza 1960* que

[627] Stenzl, Jürg, Russi, Carlo et Paparou, Machael (trads.), « La Dramaturgie musicale de Luigi Nono *», Luigi Nono*, Éditions Contrechamps, *opus* cit.

cite Stenzl, « ces matériaux sont […] à des années-lumière de toute langue communément utilisée dans un livret »[628]. Avec Nono, nous sommes dans le « théâtre d'idées[629].

> Il s'attache ainsi à la relation ambivalente du texte à la musique telle que décrite par Schoenberg, et repère une tension dans leur non-coïncidence. Nono utilise en effet le texte pour garder l'espace ouvert, pour éviter toute tentation et possibilité réductionniste[630]**.**

L'idée de ne pas « réduire » la composition musicale à une simple inscription dans un courant naissant, pas plus que de l'assimiler à quelque chose de « déjà entendu », est très présente dans la démarche de Nono qui souhaite garder sa liberté d'artiste, comme il s'est battu pour sa liberté d'homme. Toutefois, au-delà de la composition musicale dans son ensemble, nous ne pouvons nier l'inscription des textes d'*Il canto sospeso* dans une démarche narrative et dramatique proche de celle de la cantate, de l'opéra, et à plus forte raison de celle de l'opéra-choral.

16.2 Le Langage

16.2.1 Écrire pour la voix

Composer pour la voix et en particulier le chœur revient selon Martin Mégevand à utiliser « une des formes privilégiées d'expression collective où se transporte, de siècles en siècles, la mémoire des hantises, des souffrances collectives et des espoirs politiques des hommes »[631]. Effectivement, Nono travaille ce matériau et cet instrument séculaire qu'est la voix en s'appuyant sur les héritages du passé, en particulier d'expression des sentiments et de vocalité, tout comme il tient compte de l'actualité présente pour proposer des témoignages ancrés dans la réalité ainsi qu'un langage qu'il souhaite novateur et tourné vers l'avenir[632].

---

[628] *Ibid*., (à propos *d'Intolleranza 1960*)

[629] Nono, Luigi, "Testo – musica – canto", Feneyrou, Laurent (trad.), *Écrits*, *opus* cit., p. 86

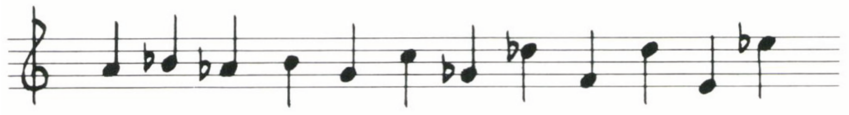
[630] Stenzl, Jürg, Russi, Carlo et Paparou, Machael (trads.), « La Dramaturgie musicale de Luigi Nono *», Luigi Nono*, *opus* cit.

[631] Mégevand, Martin, « Le Chœur dans la Nouvelle Musique ou la communauté désaccordée », *Littérature* 2020/1, numéro 197, *opus* cit.

[632] Saroh, Karine, *Le théâtre musical au XXe siècle, une expérience politique*, *opus* cit., p. 126-127

> Son écriture vocale, au lyrisme flamboyant, apparut à certains comme une concession au goût italien du beau chant. De fait, la musique de Nono est entièrement fondée sur la voix, matériau d'une souplesse infinie, médium hautement expressif et chargé d'histoire[633].

Nono utilise le matériau-voix selon les diverses potentialités qui l'inspirent le plus : les timbres, l'intelligibilité ou la non-intelligibilité, la transmission du sens. Ainsi, nous l'avons dit, les pièces vocales se présentent sous diverses configurations : solo, trio de solistes, solo et chœur, chœur *a capella* et se concentrent, selon l'intention de Nono, à la transmission des idées et donc du sens. Il ne cherche pas à faire du figuralisme (au sens musical du terme) comme ses ancêtres italiens du XVIe siècle, ce qui n'exclut pas qu'il soit très fortement focalisé sur le texte.
La pièce n° 5 pour ténor solo et orchestre relate le premier moment de l'adieu : « Je dis adieu et je pleure ». Elle est basée sur la série dodécaphonique récurrente chez Nono, série qui décline également tous les intervalles de la seconde mineure à la septième Majeure, jouée par les cordes :



Exemple 62 : Nono - Série dodécaphonique

Le solo de ténor décline une mélodie alternant de grands intervalles tendus avec des phases plus conjointes, des passages rythmiques denses avec des plages de silences. Les rythmes irréguliers (essentiellement des quintolets et triolets) brouillent la perception temporelle, quand les silences couplés à des sauts vers l'extrême aigu créent une tension proche du cri qui traduit la souffrance et les pleurs. Nono ne cherche pas à représenter musicalement les mots, mais davantage le sentiment général, la souffrance et les pleurs, la perdition. L'intelligibilité est relativement préservée, mais rendue difficile par le manque de continuité tant mélodique que rythmique.

La pièce n° 3 évoquée précédemment, fait cohabiter les trois textes. Elle est destinée à un trio de solistes, ce qui allège la densité et tend ainsi à favoriser l'intelligibilité. La présence de sortes d'échos de voyelles sur certaines notes tenues souligne le caractère collectif de ce passage et

[633] Albèra, Philippe, « La nouvelle musique italienne », *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, *opus* cit., p. 259

surtout le sort commun à tous les résistants : le texte est dit par une voix mais les phénomènes d'écho aux deux autres voix le généralisent aux autres voix. Ces textes individuels recomposés deviennent un texte à la fois unitaire et collectif, représentant toute une communauté de personnes (voir exemple musical n° 61).

Le traitement musical favorise à la fois l'aspect intime et la dimension plurielle — à ce moment, l'orchestre, très discret, soutien avec des nappes *ppp* et ponctue seulement les fins de phrases. Cette écriture rend difficile la compréhension du texte dans son intégralité, mais tend à accentuer l'expression du sens global ainsi que toute la dramaturgie liée au récit.

> Dans les œuvres vocales des années 50-60 – dans leurs textures souvent sérielles et pointillistes – Nono développe une multitude de procédés de mise en espace ou de pulvérisation du texte utilisé. […] La proxémique compositionnelle chez Nono permet de faire usage de l'espace musical tridimensionnel aux fins d'amplification du processus de production du sens musical. La mise en espace musical tridimensionnel du texte utilisé – à l'horizontale, selon la représentation de la dimension temporelle ; à la verticale, selon la distribution des hauteurs ; et en profondeur, selon la disposition des plans sonores créant une perspective musicale – peut parfaitement occulter ou même effacer complètement la signification langagière, ce qui ne signifie pas, bien sûr, annulation du sens musical[634].

Bien que l'intelligibilité soit largement compromise, nous ne pouvons nier l'intérêt porté par Nono au texte, à son sens et au message qu'il souhaite initialement porter. Les moyens musicaux et esthétiques mis en action sont là pour réaliser cette intention.

Le n° 2 est confié au chœur *a capella*. Massimo Mila voit là une filiation avec la tradition italienne du madrigal « comme si Monteverdi n'était mort qu'hier et Palestrina avant-hier »[635]. Nono décline la série dodécaphonique dix-huit fois successives, en une mélodie de timbres et de tessitures couplée à une rythmique changeante, qui confèrent à l'ensemble un caractère très disparate et en même temps paradoxalement très concentré, comme l'exprime le musicologue Heinz Joachim après la première d'*Il canto sospeso* à Cologne :

---

[634] Stoianova, Ivanka, « Texte-musique-sens des œuvres de Luigi Nono dans les années 50-60 »*, Luigi Nono*, *opus* cit.

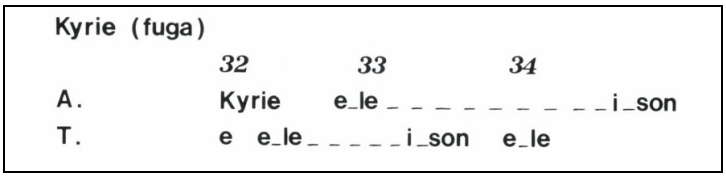
[635] Mila, Massimo, *La ligne Nono* (À propos d'*Il canto sospeso*), Aliberti, Viviana (trad.), *opus* cit.

> On parvient à une extrême condensation de la structure musicale, et parallèlement une concentration de forme et d'expression que l'on perçoit comme absolument identique à la situation limite intimement éprouvée par ceux qui écrivaient ces lettres. Une concentration si éloquente dans sa retenue et dans l'expression d'une infinie solitude qu'elle semble presque parfois mettre en question l'idée même de chant choral collectif et surtout la destination à une exécution publique[636].

Le texte est ici distribué d'une voix à l'autre, sans qu'aucune ne le chante dans son intégralité (voir exemple musical n° 64). « Je meurs pour un monde qui resplendira d'une lumière si forte, d'une telle beauté, que mon sacrifice n'est pas vain. […] ».

Le processus de relai des voix et de mélodie de timbres accentue ici également le caractère collectif du message. Le texte d'Anton Popov n'est qu'un « prétexte » à témoigner du sort de milliers de personnes. Par cette technique de relais doublée de celle d'échos Nono amplifie la densité, donne de la profondeur et universalise en quelque sorte les phrases/*slogans* qu'il dissémine et propage inlassablement.

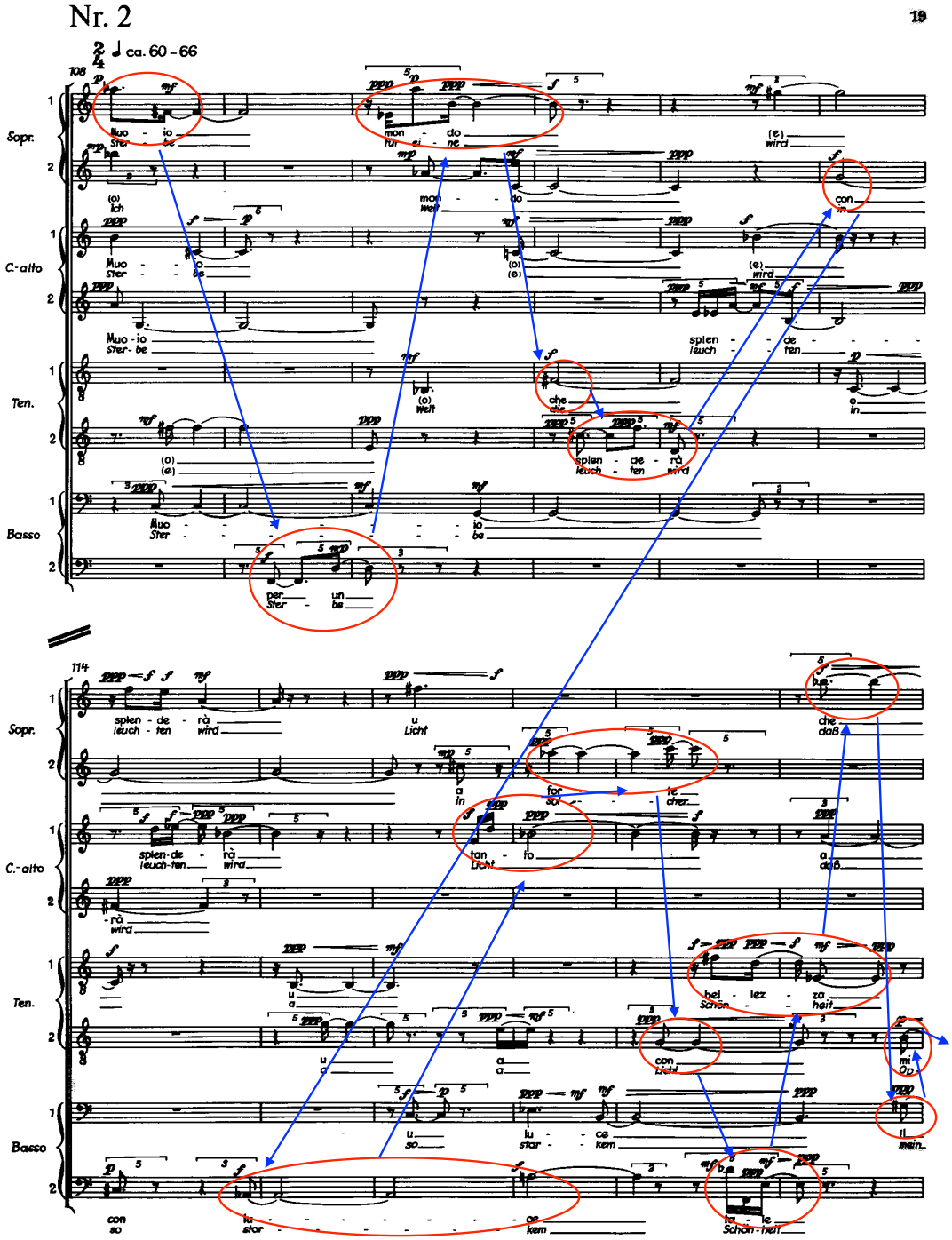
Nono emploie une technique de « décomposition du texte littéraire entre les différentes voix du chœur [qui] ne détruit pas sa valeur sémantique mais la renforce au contraire »[637] nous dit Massimo Mila qui compare cette écriture à celle de Jean-Sébastien Bach dans sa Messe en Si :



Exemple 63 : Messe en Si mineur –« Kyrie » - J.S. Bach

[636] Joachim, Heinz, *Neue Zeitschrift für Musik,* Mayence, février 1957, p. 103, dans Mila, Massimo, *La ligne Nono* (À propos de *Il canto sospeso*), Aliberti, Viviana (trad.), *opus* cit.

[637] Mila, Massimo, *La ligne Nono* (À propos d'*Il canto sospeso*), Aliberti, Viviana (trad), *opus* cit. 1



Exemple 64 : Il canto sospeso, Luigi Nono – n° 2

Le musicologue italien cite encore les polyphonistes de la Renaissance, particulièrement Gesualdo, qui usent de procédés identiques dans lesquels « la perceptibilité des paroles est inversement proportionnelle à leur importance sémantique »[638].

[638] *Ibid.*

> Il n'est donc pas dit que le sens et la forme d'un mot soient nécessairement perdus en raison de la fragmentation entre plusieurs voix. C'est souvent la prolongation des syllabes en notes tenues qui est la cause majeure du naufrage des paroles. Dans ce cas, l'insertion de syllabes identiques confiées à des voix diverses ne constitue pas une scission dispersive, mais au contraire une utile intégration[639].

L'intelligibilité de la phrase, voire des mots isolés, s'en trouve très affectée. Toutefois, nous devons retenir l'idée et le sens général que Nono a souhaité développer. Ces techniques et notamment celle d'écho ont soulevé de vives réactions lors de la création de l'œuvre, principalement au sujet de la non-intelligibilité du texte.

> De nombreux commentateurs reprochent au compositeur de prétendre annoncer un message et de choisir des textes qui s'y prêtent, pour les dérober ensuite largement à la perception auditive. Nono réplique que le contenu signifiant du texte n'est pas détruit, mais transposé en moyens d'expression musicaux. Alors que, dans certaines formes d'esthétique politique, la musique se voit ravalée au rang de simple vecteur d'un texte, le langage verbal étant la mesure régissant toute communication, Nono mise sur la diversité et la singularité de l'expression musicale[640].

L'intention première du compositeur, témoigner, ainsi que ses convictions sur ce qui fait sens et porte le sens, sont indéniables. L'« intentionnalité », selon Ivanka Stoïanova, participe au sens musical :

> La notion de signification langagière n'égale aucunement sens musical.
> Le sens en général peut être considéré, soit comme ce qui permet les opérations de paraphrase ou de transcodage, soit comme ce qui fonde l'activité humaine en tant qu'intentionnalité – c'est précisément la définition du sens musical que donne Nono[641].

Les moyens esthétiques sont très différents de ceux utilisés par Thierry Machuel cinquante ans plus tard, mais la même intention les guide. Là où Nono va se tourner vers les techniques musicales nouvelles, voire révolutionnaires pour réaliser cette intention, Thierry Machuel n'hésitera pas pour sa part à puiser dans les langages de toutes les époques. Le phénomène

---

[639] *Ibid*.

[640] Joachim, Heinz, *Neue Zeitschrift für Musik,* Mayence, février 1957, p. 103, dans Mila, Massimo, *La ligne Nono* (À propos de *Il canto sospeso*), Aliberti, Viviana (trad.), *opus* cit.

[641] Stoianova, Ivanka, « Texte-musique-sens des œuvres de Luigi Nono dans les années 50-60 », *Luigi Nono*, *opus* cit.

qui semble commun aux deux musiciens est la volonté de rester attaché à l'expression du message littéraire et sociétal avant d'adhérer à un quelconque style ou mouvement artistique. Ce positionnement caractérise surtout l'écriture de l'opéra-choral. Laurent Feneyrou cite Nono à ce propos :

> […] toute culture idéologique se doit en effet de connaître, d'analyser et d'utiliser l'ensemble des moyens à sa disposition sur le plan technique, linguistique et expressif. Partant, le compositeur se saisit de ces outils, articule leur renversement contre le système et invente de nouvelles expressions : « Le travail révolutionnaire présuppose la connaissance et l'utilisation des plus récentes conquêtes de la science ; dans mon cas, cela signifie l'utilisation du langage musical au stade le plus avancé »[642].

L'écriture pour l'orchestre suit des chemins esthétiques identiques. Toutefois, dans la structure d'*Il canto sospeso*, il semble que Nono confère aux passages purement instrumentaux une fonction proche de celle occupée dans une cantate ou un oratorio. La ponctuation des trois grandes parties par des passages essentiellement orchestraux va dans le sens d'un rapprochement avec ces genres : le n° 1 qui introduit la première partie est une longue ouverture ; le n° 4 qui conclut cette première partie et le n° 8 qui introduit la dernière partie prennent la fonction de transition ou d'intermèdes. L'ouverture (n° 1) est relativement longue et installe le climat de tension et de drame qui régira l'œuvre entière. L'écriture — que Massimo Mila qualifie de « pointilliste »[643] — distribue des sons isolés d'un instrument à l'autre, sans autre relation apparente que celle de former le total chromatique :

> Mais cette introduction orchestrale joue un rôle relativement subordonné : elle prépare le drame, elle n'est pas le drame. C'est pourquoi elle évite de toucher les cordes les plus sensibles et se tient dans le demi-jour d'une aube[644].

La tension générée par le texte (de l'annonce de l'exécution jusqu'à la mort) se retrouve dans l'évolution des passages orchestraux. Nono adopte une structure symétrique pour les deux intermèdes. Le n° 4 évolue du *ppp* au *fff* pour revenir au *ppp*, alors que le n° 8 s'inscrit dans un déroulé totalement inverse. Nous pouvons déceler dans ces mouvements des liens étroits avec

---

[642] Feneyrou, Laurent (dir.) *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003

[643] Mila, Massimo, *La ligne Nono* (À propos de *Il canto sospeso*), Aliberti, Viviana (trad), *opus* cit

[644] *Ibid*.

le sens général des textes et de l'œuvre. Le n° 4 situé à la charnière de l'annonce de l'exécution et des adieux au monde, reflète la tristesse, l'abandon, puis la révolte avant la résignation. Le dernier passage orchestral qui précède le moment de l'exécution est plein de colère et dans le même temps d'une énergie militante extrêmement forte qui se manifestera dans la dernière pièce : « Je n'ai pas peur de la mort. […] Je pars avec la foi en une meilleur vie pour vous ». La filiation de la structure avec celle de l'opéra marque encore un pas vers l'opéra-choral par l'unité et la cohésion qui s'en dégagent.

16.2.2 Spatialisation du son

À travers les analyses précédentes, nous avons pu percevoir la technique de spatialisation du son, vocal et instrumental. Ce procédé a plusieurs raisons et incidences, telles que le brouillage du texte et la perte de son sens « langagier » :

> Les lignes mélodiques en zigzags ou brusquement interrompues, les mots disloqués, interrompus par des silences, les intensités très diversifiées selon les principes de l'écriture pointilliste – comme dans la 5e partie d'*Il canto sospeso,* (pp. 42-43) – sont des facteurs de spatialisation ou de pulvérisation de la signification langagière. Le fait que la partie vocale est assimilée à la texture instrumentale pointilliste (cf. *Il canto sospeso,* N° 5, pp. 42-50) contribue à la dilution de la matière verbale et, par conséquent, de la signification du texte transposé en musique[645].

Nous avons déjà évoqué la symbolique du texte qui semble se diffuser à plusieurs voix et symboliser ainsi le nombre et la pluralité des témoignages.

> Nono a travaillé sur la spatialisation du son, non seulement sous l'angle de ses transformations possibles hors de toute directionnalité temporelle, mais aussi sous l'angle de la communication[646].

[645] Stoianova, Ivanka, « Texte-musique-sens des œuvres de Luigi Nono dans les années 50-60 », *Luigi Nono, opus* cit.

[646] Albèra, Philippe, « La nouvelle musique italienne », *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, *opus* cit., p. 260

Heinz Joachim associe cette spatialisation dans la partition à une spatialisation dans l'espace du chœur ou de l'orchestre, et ainsi à un jeu sur les couleurs, les timbres[647], ce que Nono lui-même déclarait en y ajoutant la dimension scénique et donc dramatique :

> Élément ambivalent, le chœur sur la scène a une fonction double : sonore et purement visuelle – couleur et forme ; dans ce cas, non plus un chœur-figurant attendant son tour pour chanter, mais un chœur intégré à la mise en scène et transformé en forme, couleur et lumière. La théâtralité de la musique passerait donc en partie par sa spatialisation[648].

Les tuilages et échos analysés précédemment (n° 3), outre les effets de dramatisation et d'intensification de la masse chorale que nous avons décrits, induisent des effets acoustiques non négligeables de spatialisation des sons et des timbres, avec une impression de déplacement et de mouvement des éléments mélodico-rythmiques.

> La suppression du rapport frontal entre source et public, Nono l'a recherchée notamment dans les années soixante, lorsqu'il fit sortir ses œuvres des salles traditionnelles. Mais il l'a réalisée de façon plus convaincante dans ses dernières pièces, et tout particulièrement dans *Prometeo*, où les sources sonores sont distribuées autour du public et où la *live electronics* fait circuler les sons de manière complexe[649].

Nous savons que Nono, baignant dans la dynamique de l'École de Darmstadt et dans le renouveau langagier de cette période, va peu à peu se tourner vers l'électronique et notamment tous les moyens de diffusion du son que cette dernière propose. Dans le cas d'*Il canto sospeso*, intégralement acoustique, l'effet des sources multiples et changeantes est naturellement assuré par l'écriture musicale. Ce procédé accentue encore davantage l'impression de multiplicité des acteurs, des voix, des témoins et des victimes, conférant ainsi à la partition une dimension dramatique accrue. Sans aller jusqu'au dispositif qu'il explorera dans *Prometeo* (sources sonores disposées autour du public), Nono porte déjà l'idée d'un chœur mobile, tout au moins non frontal et figé face au public, comme dans l'opéra-choral du XXIe siècle. Ce dispositif se justifie par son aspect acoustique indéniable, par son caractère

[647] Joachim, Heinz, *Neue Zeitschrift für Musik,* Mayence, février 1957, p. 103, dans Mila, Massimo, *La ligne Nono* (À propos de *Il canto sospeso*), Aliberti, Viviana (trad.), *opus* cit.
[648] Nono, Luigi, Feneyrou, Laurent (trad.), *Écrits*, *opus* cit., p. 112
[649] Albèra, Philippe, « La nouvelle musique italienne », *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, *opus* cit., p. 260

symbolique de multiplication des acteurs, par son inscription dans un renouveau assumé des modèles anciens, ainsi que par son action sur le discours dramatique de l'œuvre. La spatialisation créée par le « pointillisme » de l'écriture est donc un phénomène, voire un matériau, à prendre totalement en compte non seulement comme élément du langage de Nono, mais également comme élément de mise en scène, comme procédé d'écoute nouveau pour le public qui ne « subit » pas le concert mais est en quelque sorte inclus à celui-ci. En cela, Nono anticipe les propositions de Thierry Machuel pour l'opéra-choral.

16.2.3 Engagement

Nono s'est beaucoup exprimé sur la question de l'engagement. Une des principales idées qu'il avance est que « l'engagement sur le plan technique ou théorique n'est pas inconciliable avec l'engagement idéologique »[650]. Cédant tout autant aux appels de la *tabula rasa*, comme à ceux des héritages du passé, il affirme également que « l'engagement idéologique s'accompagne de l'engagement vis-à-vis du langage »[651].

C'est principalement en ce qui concerne le travail des textes et des messages que Nono va se singulariser de ses contemporains, et son engagement sera double : proposer des textes de société et témoigner à travers ses œuvres, ainsi que développer des techniques du traitement vocal qui favorisent la réception du sens profond du texte.

> À l'heure d'un certain conformisme généralisé, cette attitude critique, cette inquiétude fondamentale, cette force d'invention et d'expression, tournée vers d'autres possibles, est tout à la fois un anachronisme et une forme d'anticipation, de même que Nono a su lier dans son œuvre, les références les plus anciennes aux moyens technologiques les plus avancés, ne cherchant jamais, là comme dans ses relations à l'histoire vivante, le moment de la synthèse ou de la réconciliation, mais cette tension vers un but lointain, cette puissance du désir qui conduit les autres, cet élan généreux qui fonde tout son *espressivo*, celle d'un homme qui a voulu être, comme il le dit lui-même dans certaines lettres, un « homme-musicien »[652].

---

[650] Nono, Luigi, « Un discours sonore » – 1966, *Le Nouvel Observateur,* 5 octobre 1966, p. 44-45

[651] Nono, Luigi, « Musique et résistance » : "Musica e Resistenza", tapuscrit (ALN) ; *Rinascità*, 7 septembre 1963, n° XX/34, p. 27, dans *Écrits*, *opus* cit.

[652] Albèra, Philippe, « La nouvelle musique italienne », *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, *opus* cit.

L'engagement politique de Nono a également été souvent évoqué — Nono a adhéré au parti communiste italien à la fin de la guerre. Toutefois, bien que profondément engagé dans ses idées, dans ses convictions de citoyen et d'artiste, Nono a toujours veillé à rester sur le terrain du sociétal et de l'humain et ses œuvres n'ont jamais réellement pris le caractère de manifestes idéologiques ou militants. L'œuvre artistique est aussi pour lui un outil pour « aider à prendre conscience des problèmes civils, éthiques, universellement valables, afin d'améliorer les conditions matérielles et spirituelles de l'homme »[653]. Ainsi, quand Nono introduit dans *La fabbrica illuminata* des bruitages et des sons métalliques empruntés à des enregistrements réalisés sur des chantiers ou dans des usines, il s'agit bien d'un acte engagé de la part d'un artiste qui souhaite, grâce à ce matériau spécifique, introduire le monde ouvrier dans l'œuvre artistique. Nous sommes alors déjà dans les années soixante, davantage synonymes de lutte pour Nono qui s'est déjà tourné vers ce qu'il nomme le théâtre musical.

> Ainsi, la vie, l'engagement, le partage ne sont pas dissociés de l'activité compositionnelle, et dans la nécessaire solitude du travail de créateur résonne cette conjonction de forces, d'idées et de mouvements qui met le feu aux poudres de l'imagination musicale et lui donne sens[654].

Il semble que les nouvelles problématiques sociétales engendrent de nouvelles réflexions artistiques.

> Au-delà des problèmes intrinsèques à un répertoire nouveau ou récent, on peut attribuer l'émergence de nouvelles problématiques à la nature même des nouvelles œuvres scéniques. Car aux diverses évolutions de l'écriture musicale (polytonalité, dodécaphonie, sérialisme, aléa, etc.) s'ajoutent en effet la multiplication des rapports possibles entre la musique et les autres composantes de la représentation[655].

Comme le note Giordano Ferrari « il est devenu très difficile de pouvoir s'appuyer sur des repères établis par une forme préfixée, comme c'était le cas pour le modèle de l'opéra au XIXe siècle »[656]. Nono est convaincu que « l'engagement se réalise à travers l'intégration [des

---

[653] Verzina, Nicolas, *Bruno Maderna, étude historique et critique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 239, à propos de Nono et Maderna

[654] Feneyrou, Laurent (dir.), Résistances et utopies sonores, *opus* cit.

[655] Ferrari, Giordano, « La recherche sur l'opéra contemporain », *Fabula / Les colloques*, Littérature et musique, http://www.fabula.org/colloques/document1243.php, consulté le 17 novembre 2021

[656] *Ibid*.

matériaux] dans le processus de création, et dans le résultat technique-expressif »[657]. Là où ses contemporains intègrent les nouveaux modes d'écriture et les nouveaux matériaux (l'électronique notamment) comme langage, Nono adopte une démarche qui semble similaire, mais dont l'intention et la portée sémiotique sont très différentes. Bien sûr, les artistes de l'après-guerre ont manifesté un engagement certain en bousculant les codes ancestraux. Mais la position de Nono emprunte un chemin différent en ce qu'il intègre à l'œuvre musicale cette société que tous souhaitent changer. Les choix thématiques et littéraires sont la première étape du processus que l'utilisation des témoignages telles les lettres de condamnés à mort vient sublimer. L'adjonction de sons du réel enregistrés, tels que, par exemple, les bruits d'usine ou les *slogans* déclamés lors de manifestations, seront une deuxième étape. Enfin, la réflexion sur et vers le théâtre musical sera un troisième pas pour la réalisation de cette intention originelle :

> Depuis des années, j'étudiais la possibilité d'une composition scénico-musicale : pratiquement, par rapport à l'utilisation des voix (différentes compositions pour chœur et solistes), à la relation entre sémantique et phonétique d'un texte, technique et expression musicale, et à la rédaction d'un **livret** (différentes rencontre avec des hommes de lettres et des poètes, dont Alfred Andersch et Italo Calvino), et théoriquement, dans l'information analytique et critique de ce qui avait déjà été réalisé au théâtre musical, surtout au cours de ce siècle. En aucun cas, je ne crois à un commencement, tel qu'est pour moi le théâtre de *Intolleranza 1960*, à partir d'une condition de *tabula rasa* pour une « fulguration divine » inattendue[658].

Peu à peu, Nono va se diriger vers des musiques vocales davantage scéniques, apparentées au théâtre musical ou à l'opéra dont *Prometeo* sera l'apogée. Ce genre pluriel semble convenir à l'expression tant artistique qu'humaniste de Nono.

> Autant d'événements favorables à l'opéra, dont l'hétérogénéité fondamentale, en tant qu'art pluriel, et la force d'expressivité, en tant que mise en scène de la voix chantée, s'accommodent fort bien de l'éclectisme postmoderne, du retour aux codes de la dimension multiculturelle et multimédia de l'époque contemporaine[659].

---

[657] Nono, Luigi, Feneyrou, Laurent (trad.), *Écrits*, *opus* cit.

[658] Nono, Luigi, Feneyrou, Laurent (trad.), « Quelques précisions sur *Intolleranza 1960* : 1962, "Alcune precisazioni su *Intolleranza 1960*", *La rassegna musicale*, 1962, n° XXXII/2-4, p. 277-289 Nono, *Écrits*, *opus* cit.

[659] Reibel, Emmanuel, « Réflexions sur l'opéra français au tournant du XXIe siècle », dans Auzolle, Cécile (Dir.), *La Création lyrique en France, xxe-xxie siècles, Contexte, livrets, marges*, *opus* cit.

L'intégration de Nono à notre réflexion peut paraître incongrue, tant de décennies et surtout d'évolutions des langages musicaux le séparant de l'opéra-choral et de Thierry Machuel, lequel ne cite jamais son prédécesseur parmi les compositeurs auquel il se réfère lui-même. Toutefois, au cours de nos recherches, Nono est apparu à de nombreuses reprises et à propos de diverses questions. Tout d'abord, son engagement d'homme, de citoyen et d'artiste, maintes fois évoqué, a présidé à notre intuition que sa démarche intellectuelle et idéologique puisse être très proche de celle décrite dans notre sujet. À l'étude des partitions il a été évident que les langages musicaux sont totalement différents, mais une deuxième intuition a guidé nos analyses plus approfondies vers des rapprochements possibles en ce qui concerne l'utilisation de l'ensemble vocal dans ses potentialités multiples de géométries, de timbres, de hauteurs, d'espace. Notre étude de la spatialisation a également soulevé cet intérêt commun aux deux musiciens, qui tout en se manifestant à travers des voies totalement différentes, semble viser au même résultat.

Ce n'est donc pas sur le plan d'un genre musical spécifique, celui de l'opéra-choral, que nous avons établi ce lien avec Nono, mais davantage sur les démarches et les intentions spécifiques aux compositeurs. Ce qui constitue l'intention originelle de l'opéra-choral, témoigner du monde par le chœur, existe déjà chez Nono dès les années 1950 et avec une pensée intellectuelle, philosophique, humaniste et artistique très apparentée.

17 Conclusion de la troisième partie : l'opéra-choral, un genre intemporel pour témoigner

À l'image de Nono, les compositeurs et les œuvres étudiées précédemment dénotent des parentés fortes avec notre sujet d'étude, et qui se situent à divers niveaux. Il semble que l'aspect scénique et surtout dramatique constitue le lien le plus évident entre toutes les pièces analysées. Le choix des textes et poèmes est inhérent à la narration dramatique. Comme Nono dénonçait les horreurs de la guerre et se faisait messager des voix des résistants fusillés, Thierry Machuel et Philippe Hersant portent les voix des prisonniers, Alexandros Markeas celles des migrants et les compositeurs des pièces chorales celles des Hommes du monde. Témoigner, dénoncer, transmettre et faire vivre ces récits et ces tranches de vie demeure au centre des intérêts de toutes ces compositions. Toucher les publics passe par ces choix thématiques mais également par l'implication de ces derniers, implication émotionnelle et intellectuelle. Pour cela, les moyens scéniques et spatiaux sont convoqués, sans que l'œuvre ne touche jamais véritablement au domaine théâtral pur. Toutefois, ces œuvres théâtralisent — la frontière est parfois mince — scénarisent en quelque sorte et touchent le public par divers vecteurs sensoriels : musique, poésie, action scénique, interactions, spatialisation acoustique et visuelle, image, mouvement. En ce sens, elles portent intrinsèquement en elles les caractéristiques de l'opéra-choral. L'appellation ou l'inscription dans un genre traditionnellement identifié – nous l'avons évoqué avec le « *Requiem* laïque » *Une autre Odyssée*, avec les pièces chorales ou encore avec la cantate *Il canto sospeso* – ne suffisent pas à identifier clairement les œuvres vocales scéniques *a priori*. Ainsi, l'intention, la démarche artistique et humaniste autant que le processus d'écriture et la mise en espace en direction des publics confirment la parenté avec l'opéra-choral.

CONCLUSION

Ce travail est né de notre première rencontre en 2012 avec les œuvres de Thierry Machuel, qui étaient alors présentées non selon leur genre ou leurs caractéristiques esthétiques comme c'est le plus souvent le cas, mais selon des thématiques sociétales[660]. Cette proposition initiale avait alors soulevé en nous de nombreuses questions et initié une réflexion matérialisée par un mémoire de Master[661] consacré à la corrélation entre l'éthique et l'esthétique du musicien, et qui proposait alors une ouverture sur le concept de l'opéra-choral. À ce stade du travail, l'opéra-choral représentait seulement le point d'arrivée de la réflexion, à savoir un objet musical envisageable pour concrétiser l'alliance de l'éthique et de l'esthétique. Nous avons donc souhaité poursuivre cette recherche en posant alors l'opéra-choral comme point de départ concret et factuel, dont l'observation allait générer à son tour de nouveaux questionnements.

L'étude du concept d'opéra-choral, de l'intention initiale et de la démarche du compositeur, a confirmé que l'association des œuvres à des thématiques sociétales, comme dans l'exemple relaté précédemment, n'est pas le fruit d'analyses *a posteriori* mais d'un véritable souhait de la part du musicien de ne pas dissocier l'œuvre musicale du contexte sociétal environnant. C'est pourquoi nous avons porté un regard double sur l'objet d'étude : une analyse neutre des éléments constitutifs corrélée à la prise en compte permanente de l'intention initiale du compositeur.

Outre les caractéristiques structurelles, plusieurs notions inhérentes à la pensée du compositeur ont également émergé, dont celle de la recherche de l'innovation. « Sortir le chœur des rôles et lieux habituels » suppose de concevoir celui-ci d'une manière nouvelle, voire inexplorée, de le prendre en compte non seulement en tant que groupe mais également en tant qu'ensemble formé d'individualités, ainsi que d'utiliser ses multiples potentialités. Notre recherche a apporté des éléments de réponse aux différentes questions soulevées pour définir, caractériser, expliquer, nommer ou projeter l'opéra-choral. Le chœur, élément

---

[660] Les œuvres de Thierry Machuel analysées pour l'épreuve facultative de musique aux sessions du baccalauréat 2013 et 2014 étaient regroupées selon les thématiques « La communauté humaine du chœur », « Le chant choral, expression de la vie réelle », « La voix humaine pour dépasser les conflits », « La voix comme ouverture au monde », « De la voix humaine à la voix instrumentale ». Voir *Éducation musicale*, https://www.edmu.fr/p/thierry-machuel.html, consulté le 16 août 2025

[661] Dasque, Marie-Paule, *Témoigner du monde par le chant choral selon Thierry Machuel : éthique et esthétique comme engagement poétique,* Mémoire de Master 2 musicologie sous la direction de Michel Lehmann, Université de Toulouse 2 Jean-Jaurès, septembre 2017

constituant principal de l'opéra-choral, génère par ses diverses potentialités les caractéristiques de l'objet final.

Le chœur a la particularité d'être l'instrument de plusieurs langages : verbal, musical, symbolique, corporel. À ce titre, il s'incarne au sens propre comme au sens figuré à travers des êtres communicants, les chanteurs.
En tant qu'instrument de la parole, il a la faculté de dispenser un récit ou un message. Le travail préalable du compositeur sur le texte est ainsi directement lié à son contenu mais également à son futur vecteur, le chœur. L'identité multiple et mixte de ce dernier offre la possibilité de varier les modes d'énoncé : récit neutre, commentaire, dialogue. De ce fait, nous l'avons constaté dans les analyses musicales des *Nocturnes de Clairvaux* par exemple, le chœur et ses différentes configurations peuvent tout à tour endosser différentes fonctions dont certaines ne lui étaient pas dévolues jusqu'ici : récitant, commentateur, personnage principal.

Bien sûr, le langage verbal est intrinsèquement lié au langage musical. La question de la prépondérance d'un langage ou d'un autre, ou celle de la direction de cette relation, du verbal vers le musical ou l'inverse, ne sont pas au cœur de la démarche de composition. En effet et tout au moins pour les œuvres de Thierry Machuel, le message et le sens du texte sont prépondérants. Ces deux éléments génèrent tout le travail de réécriture littéraire et de composition musicale. L'écriture musicale avec tout ce qu'elle propose de hauteurs, de rythmes, de mélodies, de silences, d'harmonies, de structures, d'organisations ou de densités est entièrement partie prenante de ce processus. Dans une sorte de relation circulaire, le livret, préalablement écrit, l'est en tant que tel grâce à la cohésion des différents textes qui le génèrent mais également parce que le vecteur-chœur permet d'assurer une narration dramatique cohérente grâce à ses potentialités multiples. Les fonctions du chœur liées au livret sont également marquées par des actions musicales dont certaines s'apparentent parfois aux marqueurs de l'opéra : récitatif, air, dialogue, chœur, commentaire. Le livret prend en charge une narration dramatique que les éléments musicaux et chorals vont sublimer – nous l'avons constaté à travers les analyses musicales. Le chœur, tel un kaléidoscope, distille diverses configurations, tessitures, fonctions, divers rôles musicaux qui ne cessent de s'interchanger. Indifféremment, du solo au grand chœur, il assume tous les rôles, prend la parole au nom de l'auteur, d'un collectif ou d'une communauté, sans que les questions de genre ou d'effectif ne se conforment aux normes établies de la société ou des codes musicaux. Le collectif du chœur

prend la parole pour un auteur unique, tout comme un soliste peut parler pour toute une communauté. De même, un auteur masculin peut s'exprimer à travers la voix d'une femme ou d'un groupe féminin, le facteur prépondérant demeurant l'expression la plus juste du sens du texte. Les exemples issus des *Nocturnes de Clairvaux* et des *Paroles contre l'oubli* en particulier, témoignent de ces nouvelles fonctions du chœur.

Tous les dispositifs et les configurations musicales du chœur mettent celui-ci en perpétuel mouvement et le rendent « vivant » au regard du public. Cette communauté de chanteurs prend l'allure d'une communauté humaine à laquelle les spectateurs s'identifient parfois et dans laquelle ils peuvent projeter leurs vies, leurs désirs, leurs pensées, ou leurs regards sur les questions sociétales. L'alliance du texte et du message avec les orientations esthétiques du compositeur ainsi que les interactions entre chanteurs offrent au collectif du chœur un éventail de symboliques dans lesquelles le public trouve une résonance à ses propres questionnements ou vécus.

En outre, la communauté humaine du chœur, « miroir du public », représente le monde environnant. Tous les aspects évoqués, thématiques, textes, livret, communauté du chœur, mise en espace, participent à l'expression d'un message et en ce sens à une RE-présentation de notre société.
Ce « miroir » est d'autant plus réfléchissant et parlant que le public se trouve souvent pris à témoin, inclus physiquement et émotionnellement dans l'action musicale. La mise en scène sobre invite les spectateurs à entrer davantage dans le récit sans toutefois que le visuel ne prenne le pas sur l'écoute. La spatialisation et le mouvement, tout en apportant des sources sonores nouvelles et changeantes, créent une proximité entre les chanteurs et le public lequel se trouve davantage impliqué dans l'œuvre.

Le chœur utilise un langage dramatique par différents vecteurs. De même que l'œuvre touche le public par sa thématique, elle donne une ouverture sur le monde par sa langue. Les langues d'écriture initient le spectateur à la découverte et à la compréhension de l'Autre. Le langage musical qui prend en charge le texte et son sens, offre une autre voie d'accès par l'intonation du livret et par les dispositifs esthétiques mis en action. Les analyses des œuvres du corpus démontrent cette recherche de rapprochement avec le sujet, avec l'auteur, avec les interprètes et avec le public.

La communication discursive et dynamique favorise la transmission du message en instaurant une proximité émotionnelle et physique entre les interprètes et le public.

Le choix d'étudier conjointement l'objet d'étude et l'aspect contextuel et historiographique s'est naturellement imposé au cours de notre réflexion. En effet, même si une évolution des genres de l'opéra et de la musique chorale au cours des siècles et particulièrement dans les dernières décennies est indéniable, il n'en demeure pas moins que seules l'intention créatrice et la démarche artistique du compositeur sont à l'origine du genre. Luigi Nono évoquait en 1968 sa « responsabilité » d'artiste qui guidait ses choix artistiques :

> Je choisis des textes documentaires…parce que je crois qu'ils possèdent un plus grand lien avec le réel que la pure poésie. Nous vivons toujours dans le temps que Brecht a décrit : il serait assurément beau de pouvoir parler de fleurs, de roses et d'amour, mais malheureusement les conditions sociales ne le permettent pas. Je suis aussi convaincu que comme musicien, j'ai une responsabilité sociale à assumer. Je suis convaincu qu'en tant que musicien, on vit dans une situation historique déterminée[662].

Le cas d'*Il canto sospeso* illustre bien la volonté de Nono, en tant qu'artiste et en tant que citoyen du monde, de témoigner, de transmettre et de s'engager.

Après avoir longuement étudié la question de l'appellation de l'œuvre, nous sommes parvenue à la conclusion qu'en ce qui concerne celle d'opéra-choral Thierry Machuel ne revendique aucune direction esthétique et souhaite surtout développer l'écriture de l'ensemble vocal en exploitant les potentialités de ce dernier, et le conduire vers une exploration signifiante de l'espace scénique. Notre recherche a également démontré la grande liberté que les compositeurs s'accordent pour qualifier leurs œuvres et il est apparu que les choix d'appellation sont le plus souvent témoin d'un résultat esthétique plutôt que d'une décision préalable : le musicien pense et écrit sa composition avant de la nommer et non l'inverse.

---

[662] Gallehr, Theo, *Denn der Wald ist jung und voller Leben*, documentaire télévisuel, WDR, Cologne, 1968, dans Impett, Jonathan, « Musique et philosophie : Luigi Nono, Massimo Cacciari, la tragédie de l'écoute », *Période*, 28 janvier 2016, Article paru sous le titre de « *The Tragedy of Listeling : Nono, Cacciari , Critical Thought and Compositional Practice* » dans Radical Philosophy 125 (mai/juin 2004) (http://www.radicalphilosophy.com/article/the-tragedy-of-listening), et reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur,
http://revueperiode.net/musique-et-philosophie-luigi-nono-massimo-cacciari-la-tragedie-de-lecoute/, consulté le 20 octobre 2024

Néanmoins, certaines appellations revêtent parfois un caractère signifiant que le compositeur souhaite mettre en avant. Le « *Requiem* laïque » *Une autre Odyssée* est bien un hommage aux morts en Méditerrannée (*equiem*) écrit sur des témoignages profanes (laïques) reconstitués ou imaginés par leur auteur Erri de Luca.

L'aspect sociétal lié aux choix thématiques met en évidence d'une part la conception de l'ensemble vocal en tant que communauté humaine parlant au monde, d'autre part la démarche éthique du compositeur et son engagement d'artiste et d'homme. Envisager le chœur comme une communauté se justifie et est en même temps justifié par toutes les potentialités mises en œuvre dans l'écriture musicale. Les membres de la communauté, miroir de la société civile, œuvrent ensemble ou séparément, dialoguent, s'affrontent, collaborent, sont solidaires entre eux, et de plus ils interagissent avec la communauté du public et par extension du monde environnant.

Cette conception du chœur est le fruit d'un engagement humain et sociétal important et qui se propage dans l'artistique. L'intention reste l'élément prépondérant de l'acte de composition. Vouloir composer avec son temps n'implique pas seulement l'intégration de matériaux ou de techniques d'écriture contemporains. Appréhender les sujets de société sans détour, adapter son langage aux messages que l'on souhaite diffuser, c'est-à-dire faire des choix esthétiques en accord avec son éthique, représentent les piliers d'une démarche artistique engagée, nous l'avons appréhendé avec la plupart des œuvres analysées.

Après avoir étudié le corpus et approché d'autres partitions de musique pour la scène, il apparaît que l'opéra-choral que nous avons largement dépeint soit un genre encore en pleine évolution. Devant la quasi-absence d'œuvres nommées « opéra-choral », nous nous sommes interrogée sur le fait que ce genre puisse n'appartenir qu'à son concepteur. En effet, tel que Thierry Machuel le propose, nous ne retrouvons pas d'opéra-choral identique dans les autres œuvres analysées. Toutefois, les similitudes très fortes pressenties se sont révélées et ont conduit notre réflexion argumentée vers une assimilation de ces partitions au genre. Cela nous a confortée dans l'intuition que l'opéra-choral puisse devenir un genre d'expression d'une part conditionné à la présence du chœur et à une démarche engagée dans le témoignage de société, et d'autre part complètement ouvert aux choix esthétiques et démarches artistiques.

Cette dualité rend l'opéra-choral certainement unique, tout au moins singulier, dans le paysage musical contemporain.

L'incursion dans les sujets de société ouvre certainement le genre de l'opéra-choral à des publics nouveaux, pour certains peu ou non familiarisés avec l'opéra ou la musique chorale. Ouvrir ces deux genres à des problématiques de la société actuelle équivaut certainement à accueillir de nouveaux spectateurs, de nouveaux regards et de nouvelles écoutes. Ces publics ne sont plus seulement attirés par le genre musical, mais sont attentifs aux sujets et à leur transposition artistique. L'opéra-choral convie *a priori* les spectateurs dans de nouveaux lieux *désacralisés* faisant fi des codes de l'opéra et de la musique chorale. Nous n'avons pas étudié plus avant cet aspect sociologique de la création musicale, mais nous savons que l'idée de « sortir le chœur des lieux habituels »[663] est un des postulats originels de l'opéra-choral, lié à l'intention de « s'ouvrir à l'Altérité » et de « refuser les postures »[664].
Ces nouveaux spectateurs peuvent appartenir également au public habituellement dévoué au théâtre. Nous avons constaté le regain d'intérêt pour cette forme d'écriture théâtrale, corrélée à celui envers le chœur dans la musique vocale scénique. Le chœur, dénominateur commun aux deux univers semble pouvoir « constituer le prisme ou le détour par lequel les auteurs peuvent entendre et dire le monde »[665]. Nous n'avons évidemment pas approfondi plus avant cet aspect, mais il apparaît que des convergences existent entre les deux domaines.

L'opéra-choral possède son autonomie propre, grâce à son caractère novateur et en perpétuel renouvellement. Son contenu testimonial, son intention et sa réalisation vers le public semblent primer sur des normes de structure, écriture ou nomenclature.
Après analyse des œuvres sélectionnées pour notre corpus, un nouveau genre et une nouvelle démarche artistique émergent, permettant aux compositeurs de s'exprimer librement tant musicalement que poétiquement, de mettre en œuvre leur engagement artistique et humain grâce à des sujets d'actualité, de communiquer plus personnellement et directement avec les publics, d'être acteur du monde environnant. Davantage qu'un genre nouveau, comme nous le supposions au début de ce travail, l'opéra-choral se présente comme un espace

663 Machuel, Thierry, *Écrits*, *opus* cit.

664 *Ibid.*

665 Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix*, *opus* cit. p. 77

volontairement ouvert et autonome, d'expression vocale, chorale, poétique, sociétale et scénique.

Enfin, notre recherche n'a pas pris en compte le positionnement des chefs de chœur vis-à-vis de ces répertoires, et il serait intéressant aujourd'hui de questionner cette problématique. Au-delà des appétences musicales, la démarche de sélection pour construire un répertoire n'est jamais anodine et, concernant la sélection d'opéras-chorals ou de pièces apparentées, suppose certainement, outre les choix artistiques évidents, une volonté de s'inscrire dans l'action de témoignage ainsi qu'un certain engagement. Il conviendrait à ce stade d'interroger les répertoires des formations chorales pour en délimiter les catégories, les inclinaisons, voire les tendances.

De plus, cette réflexion pourrait s'enrichir par l'étude de partitions non scénarisées initialement par les compositeurs, mais que les chefs de chœur conduisent eux-mêmes à une interprétation scénique, spatialisée, voire *chorégraphiée.* Nous quittons le domaine initial de l'opéra-choral, mais, tel que nous l'avons évoqué dans nos analyses des pièces chorales *Snow dance for the dead*, *Lacrimosa*, ou *Through the strorm*, nous ne pouvons pas ignorer cette volonté d'incarner la thématique et la musique chorale par le corps et l'exploitation de l'espace, toujours dans le but de développer l'aspect sémiotique des œuvres et d'aller davantage à la rencontre du public pour communiquer de manière plus intime avec lui. Le renouveau du chant choral proposé par Thierry Machuel au début des années 2000 n'émane plus seulement de l'acte de composition lui-même mais également de l'appropriation des œuvres par les chefs de chœur et par les interprètes, qui tous participent à celles-ci.

L'opéra-choral porte en lui l'ADN des deux centres d'intérêt de son concepteur, la poésie contemporaine de témoignage et le chœur. Davantage qu'un opéra avec chœur ou un chœur faisant opéra, il apparaît avant tout intrinsèquement lié à une intention humaine et artistique vers un objet ayant le double emploi de porter un témoignage et de proposer une œuvre d'arts (nous utilisons volontairement le pluriel), laquelle est destinée à des interprètes et un public pris à témoin et intégrés à l'œuvre par divers moyens acoustiques, spatiaux, scéniques et dramatiques. Les choix assumés d'écriture, parfois apparemment simpliste, participent avant tout à la cohérence artistique et personnelle, et prévalent sur une éventuelle ambition d'apposer sa marque esthétique sur un genre. L'opéra-choral ne propose pas *a priori* une écriture révolutionnaire, mais suppose une intention et un positionnement engagés dans une

œuvre plurielle. Ce qui au départ n'était qu'une intention de renouveler le langage de la musique chorale, s'est concrétisé par un genre musical. Sa particularité est, selon nous, de se définir non en tant que genre répertorié et répondant à des normes, mais avant tout par son intention originale ainsi que par les actions mises en œuvre pour réaliser celle-ci. Ainsi, l'acte de composition est-il intrinsèquement lié à une démarche personnelle humaniste, éthique et artistique avant d'être esthétique, et il « dépend d'une forme d'inscription »[666]. Dans le cas de l'opéra-choral, il réunit dans une co-écriture les différents protagonistes de l'œuvre.

Personne ne sort indemne de ce partage, ni les auteurs, ni les compositeurs, ni les interprètes, ni les publics, tous constamment sollicités artistiquement, émotionnellement, intellectuellement et humainement.

[666] L'auteur souligne par ce terme l'intentionnalité de l'acte musical. Arbo, Alessandro, « Des actes en musique : quelques réflexions préliminaires », *Musique en acte* n° 1, 2020, *opus* cit., p. 18

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

OUVRAGES, CHAPITRES D'OUVRAGES ET ARTICLES EN LIEN AVEC LE CORPUS

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

DASQUE, Marie-Paule, *Témoigner du monde par le chant choral selon Thierry Machuel : éthique et esthétique comme engagement poétique,* Mémoire de Master 2 en musicologie sous la direction de Michel Lehmann, Université de Toulouse 2 Jean-Jaurès, septembre 2017

DE LUCA, Erri, Valin, Danièle (trad.), *Solo andata*, Turin, Giulio Einaudi Editore, 2008, Éditions Gallimard, 2012.

DOUCEY, Bruno, « L'Homme qui a fait de sa vie un poème », préface à *Outre-chœur*, livre/CD, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2016.

FENEYROU, Laurent, « Parcours de l'œuvre de Luigi Nono », *Luigi Nono*, IRCAM, https://brahms.ircam.fr/fr/composer/luigi-nono/workcourse, consulté le 25 avril 2025.

HAMELINAYE (De La), France, *Thierry Machuel, Nocturnes de Clairvaux*, Répertoire de la musique chorale, mémoire de Licence de Musicologie 3e année, 2013.

HUC DE VAUBERT, Alain, « Le requiem d'Alexandros Markeas pour les migrants morts en Méditerranée », *Res Musica* du 28 mai 2017, https://www.resmusica.com/2017/05/28/le-requiem-dalexandros-markeas-pour-les-migrants-morts-en-mediterranee/, consulté le 18 novembre 2022.

JOACHIM, Heinz, *Neue Zeitschrift für Musik,* Mayence, février 1957, p. 103, dans MILA, Massimo, *La ligne Nono* (À propos d'*Il canto sospeso*), Aliberti, Viviana (trad.), Éditions Contrechamps, https://books.openedition.org/contrechamps/1610#ftn3, consulté le 24 avril 2025, Paru pour la première fois in *La Rassegna Musicale Italiana* 30 (1960).

LACCHÈ, Mara, « Luigi Nono et l'art total : *Prometeo, tragedia dell'ascolto* », dans COHEN-LÉVINAS, Danielle, *Le renouveau de l'art total,* Paris, L'Harmattan, 2004.

MACHUEL, Thierry, *Outre-chœur : 20 poètes du monde entier par la musique et le chant*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2016, (livre-CD).

MALVEZZI, Piero, PIRELLI, Giovanni, *Lettere di condannati a morte della resistenza europea*, Turin, Einaudi, 1952.

MILA, Massimo, ALIBERTI, Viviana (trad.), *La ligne Nono* (À propos d'*Il canto sospeso*), Éditions Contrechamps, https://books.openedition.org/contrechamps/1610#ftn3, consulté le 24 avril 2025, Paru pour la première fois dans *La Rassegna Musicale Italiana* 30 (1960).

MILITARU, Alexandra, TAMBY, Jean-Luc, YAOUANQ-TAMBY, Émilie, PIERRE, Loïc, Dossier Thierry Machuel, *L'Éducation musicale*, juillet-août 2013.

NIELINGER, Carola, *The Song Unsung*, dans SOMIGLI Paolo, « *Il canto sospeso* : un itinéraire

didactique », *Musica Docta, Revue numérique de Pédagogie et de Didactique de la musique,* V, 2015.

NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent (trad.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007.

NONO, Luigi, « Quelques précisions sur *Intolleranza 1960* », "*Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*", *La rassegna musicale*, 1962, n° XXXII/2-4, p. 277-289, dans NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent (trad.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007.

NONO, Luigi, « Un discours sonore » – 1966, *Le Nouvel Observateur,* 5 octobre 1966, p. 44-45.

NONO, Luigi, « Musique et résistance » : "Musica e Resistenza", tapuscrit (ALN) ; *Rinascità*, 7 septembre 1963, n° XX/34, p. 27, dans NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent (trad.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, p 168.

NONO, Luigi, "Testo – musica – canto", dans NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent (trad.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, p. 79-86.

NONO, Luigi, « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui », dans NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent (trad.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007.

NONO, Luigi, « Réponse à sept questions de Martine Cadieu - Entretien avec Luigi Nono », tapuscrit (incomplet), Archives Luigi Nono, *Les lettres françaises*, 29 septembre 1966, p. 18-19, dans, NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent (trad.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007.

NONO, Luigi, « Precisazioni », tapuscrit (FPS, Fonds Berio), *Das neue Werk*, Hambourg, Programme pour le concert du 13 janvier 1958, p.11, dans NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent (trad.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, p. 608.

NONO, Luigi, « Un discours sonore », *Le Nouvel Observateur,* 5 octobre 1966, p. 44-45, dans NONO Luigi, FENEYROU, Laurent (trad.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, p.233.

NONO, Luigi, « Lettre à *Der Spiegel* – 1968 », *Der Spiegel,* 15 décembre 1968, n° XXII/15, dans NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent (trad.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, p.292.

NONO, Luigi, « Einführung zu Luigi Nono *Romanze von der spanischen Gendarmerie* (vom Komponisten) », tapuscrit (ALN), *Berliner Festwochen* 1957, Programme pour le concert du 4 octobre (incomplet), dans NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent (trad.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, p. 596.

NONO, Luigi, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », Traduction Daniel Haefliger (1962), dans ALBÈRA, Philippe (dir.), *Opéra : Revue Contrechamps n° 4.* Nouvelle édition, Genève, Éditions Contrechamps, 1985 (généré le 09 février 2019), <http://books.openedition.org/contrechamps/1689>, consulté le 29 novembre 2019.

NONO, Luigi, « Rapport texte-composition », dans NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent (trad.), *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, p. 604.

NONO, Luigi, HAEFLIGER, Daniel (trad.), « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », dans ALBÈRA, Philippe (dir.), *Opéra : Revue Contrechamps n° 4*, Nouvelle édition, Genève, Éditions Contrechamps, 1985 (généré le 09 février 2019), http://books.openedition.org/contrechamps/1689, consulté le 29 novembre 2019.

ROSENBERG, Ethel, Rosenberg, Julius, *Lettres de la maison de la mort*, Rome, Éditions de culture sociale, 1953. Le volume est la traduction en italien des écrits des époux Rosenberg publiés aux E.U de suite après leur mort sous le titre *Death House Letters*, Jero Publishing Company, New-York.

SOULELE, Andriana, « Du monde actuel au mythe grec. L'usage de la voix dans les œuvres d'Alexandros Markeas », Communication lors du Congrès *Échanges musicaux entre la France et la Grèce à l'aube du XXIe siècle, 1980-2010*, IReMus, Société hellénique de musicologie - équipe RelMus/FG, Paris, France, mai 2018.

SOULÉLÉ, Andriana, « De la Recherche d'Ithaque à la mort en Méditerranée : Une autre Odyssée (2016) d'Alexandros Markeas », dans AUZOLLE, Cécile, RÉRA, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne,* Éditions Aedam Musicae, Université de Poitiers, juin 2022.

STENZL, Jürg, RUSSI, Carlo et PAPAROU, Michael (trads.), « La Dramaturgie musicale de Luigi Nono », *Luigi Nono*, Éditions Contrechamps, p. 122-130, https://books.openedition.org/contrechamps/1594, consulté le 25 avril 2025.

STOIANOVA, Ivanka, *«* Texte-musique-sens des œuvres de Luigi Nono dans les années 50-60 *», Luigi Nono,* Éditions Contrechamps, https://books.openedition.org/contrechamps/1620, consulté le 25 avril 2025.

SUAREZ, Modesta, « Témoignage et enfance », dans GAUDARD, François-Charles, SUÀREZ, Modesta (dirs.), *Réception et usages des témoignages*, Collection Champs du signe, Toulouse, Presses Universitaires du Sud, 2003.

TAMBY, Jean-Luc, YAOUANQ-TAMBY, Émilie, BONI, Tanella, SAFAR, Roula, NECTOUX, Jean-Michel, HADDOUR, Mariem, DRODDE, Frédéric, MAESTRACCI, Vincent (entretiens), *Thierry Machuel, Voyageur de la voix*, Poitiers, Éditions du SCÉRÉN/CNDP, 2012.

Articles et comptes-rendus

ALBÈRA, Philippe (dir.)*, Luigi Nono : Revue Contrechamps / numéro spécial.* Nouvelle édition en ligne, Genève, Éditions Contrechamps, 1987 (généré le 29 mars 2018), http://books.openedition.org/contrechamps/1594, consulté le 19 septembre 2020.

Avant-Chœur, « Le duplicateur**,** opéra-choral de Thierry Machuel », http://avantchoeur.com/choeurs/actualites/24-le-duplicateur-opera-choral-de-thierry-machuel, consulté le 15 mars 2016.

Classiquenews, « À propos du CD Psalm », Valin, Danièle (trad.)*,* www.classiquenews.com, 2005.

CONDÉ, Gérard, « Au chœur du texte », à propos du CD *Psalm*, *Diapason*, mars 2010, https://www.thierrymachuel.com/publications/diapason-mars-2010/1051/.

CORLAIX, Omer, *À propos d'Une autre Odyssée d'Alexandros Markeas*, Éditions Billaudot, https://www.billaudot.com/fr/composer.php?p=Alexandros&n=Markeas, consulté le 9 mai 2022.

DRILLON, Jacques, « Choral de bac », article paru dans *Le Nouvel Observateur* du jeudi 12 juin 2014.

FOUCART, Sébastien, « Or, les murs », Critique parue dans *Concertonet* le 4 novembre 2010, concertonet.com consulté le 25 mai 2016.

GIULIANI, Emmanuelle**, «** La fervente simplicité de Thierry Machuel », À propos du CD *Lucis memoria*, *La Croix*, 24 décembre 2011.

GOLDET, Stéphane, « *Tristia* de Philippe Hersant sous la direction de Teodor Currentzis à Hambourg – Un opéra pour chœur – Compte-rendu », *ConcertClassic.com*, https://www.concertclassic.com/article/tristia-de-philippe-hersant-sous-la-direction-de-teodor-currentzis-hambourg-un-opera-pour, consulté le 12 avril 2024.

GRINAND, Michel, *Les Parloirs*, septembre 2009.

HALLER, Philippe, « À propos des concerts avec l'ensemble ElaNaveVa »*, La Nouvelle Répulique,* mardi 1er avril 2014.

HERSANT, Philippe, « À propos de la création de *Parloirs »*, septembre 2011, *Témoignages*, site officiel de Thierry Machuel, http://www.thierrymachuel.com, consulté le 16 mai 2017.

HILLÉRITEAU, Thierry, « Ils sont au programme cette année », article paru dans « Pertinence du sujet », *Le Figaro,* lundi 16 juin 2014.

HOCHARD, Sylvain, « La Musique chorale *a cappella* de Thierry Machuel », *Le Jeune Chœur de Paris et les Cris de Paris*, Paris, 23 Avril 2003.

HOTTE, Véronique, « À propos de l'opéra *Les Lessiveuses* », article sur le site *Hotello*, hottellotheatre.wordpress.com, 26 mai 2015, consulté le 30 avril 2016.

IMPETT, Jonathan, « Musique et philosophie : Luigi Nono, Massimo Cacciari, la tragédie de l'écoute », *Période*, 28 janvier 2016, Article paru sous le titre de « The Tragedy of Listeling : Nono, Cacciari, Critical Thought and Compositional Practice » dans Radical Philosophy 125 (mai/juin 2004) (http://www.radicalphilosophy.com/article/the-tragedy-of-listening), et

reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur, http://revueperiode.net/musique-et-philosophie-luigi-nono-massimo-cacciari-la-tragedie-de-lecoute/, consulté le 20 octobre 2024.

IROM, Lucas, « À propos du CD *Sur la terre simple »,* par le chœur *Mikrokosmos* dirigé par Loïc Pierre, *Classiquenews,* www.classiquenews.com, mercredi 10 juin 2009.

IROM, Lucas, « À propos du DVD *Or, les murs* » de Julien Sallé, *Classiquenews,* www.classiquenews.com, 27 août 2010.

KAFKA, Yves, *Entretien avec Alexandros Markeas pour le spectacle Une autre Odyssée*, Théâtre des quatre saisons de Gradignan, mercredi 30 novembre 2016.

LACAVALERIE, Xavier, « A propos de Nativités profanes », *Thierry Machuel, l'attrape-chœur*, *Télérama*, rubrique « Beau geste », 10 février 2010.

LACAVALERIE, Xavier, « A rebours », *Télérama*, 22 mai 2010, http://www.telerama.fr/musique/a-rebours-thierry-machuel-chanteur-contemporain,55921.php, consulté le 9 mai 2024.

La Croix « Clairvaux, un festival, un film, un compositeur », 23 septembre 2009.

LAFFITE, Priscille, critique parue le 27 septembre 2009, site du compositeur, https://www.thierrymachuel.com/publications/sur-le-chant-choral/1232/, consulté le 9 mai 2024.

LAFFITE, Priscille, « Thierry Machuel met la parole des détenus en musique », *Or les murs,* France 24, 27 septembre 2009.

MACHART, Renaud, « Les Cris de Paris et le Jeune Chœur de Paris ont consacré une soirée au musicien Thierry Machuel, au Théâtre Mogador », *Le Monde*, mardi 29 avril 2003.

MACHUEL, Thierry, Préface du CD *Nativités profanes*, Label Inconnu ® et Carmen-Forté, 2010.

MACHUEL, Thierry, *Nocturnes de Clairvaux*, page de garde du CD, 2008.

MACHUEL, Thierry, « Contre l'oubli », texte de présentation dans SALLÉ, Julien, *Or, les murs*, DVD, Film documentaire sur les ateliers d'écriture menés par Thierry Machuel avec des détenus de la maison centrale de Clairvaux, AEON, 2010.

« Thierry Machuel », Option musique au Bac 2012, *Académie de Lyon*, http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/musique/MachuelThol.pdf, consulté le 4 mai 2017. Ce site n'est plus accessible aujourd'hui.

MACHUEL, Thierry, *Écrits sur le chant choral*, site officiel du compositeur, https://www.thierrymachuel.com, consulté le 4 mai 2025.

MACHUEL, Thierry, « Une musique en osmose avec Langston Hughes », *Harlem héritage*, entretien mené par Jean-Luc TAMBY, Riveneuve Éditions, Paris, numéro hors-série, automne-hiver 2008-2009.

MACHUEL, Thierry, « Un Rêveur actif », dossier « Ils réparent la France », *La Croix*, vendredi 12 mai 2017, https://www.thierrymachuel.com/presse/a-propos-de-loratorio-leurope-de-mes-reves/148/, consulté le 4 mai 2025.

MAGNIEZ, Juliette, « Entretiens avec Alexandros Markeas, et Frédéric Bétous », *Une autre Odyssée*, La Main Harmonique, 2016, https://www.lamainharmonique.fr/, consulté le 24 mai 2020.

MARKEAS, Alexandros, entretien avec Andriana Soulélé à Paris le 21 février 2018, in SOULÉLÉ, Andriana, « Du monde actuel au mythe grec. L'usage de la voix dans les œuvres d'Alexandros Markeas », Communication lors du Congrès *Échanges musicaux entre la France et la Grèce à l'aube du XXIe siècle, 1980-2010*, IReMus, Société hellénique de musicologie - équipe RelMus/FG, May 2018, Paris, France.

NECTOUX, Jean-Michel, « Nocturnes de Clairvaux », dans SALLÉ Julien, *Or, les murs…*, DVD, Film documentaire de Julien Sallé sur les ateliers d'écriture menés par Thierry Machuel avec des détenus de la maison centrale de Clairvaux, AEON, 2010.

PHAM, Alexandre (entretiens), « À propos de la sortie du coffret *Clairvaux, or les murs »*, *Classique news,*
http://www.classiquenews.com/voir/lire_article.aspx?article=4016&identifiant=201096535UR176DGJQIZ9UKUR65ISEV, consulté le 12 mai 2017.

SALLÉ Anne-Marie *À Cœur Joie*, « Entretien avec Anne-Marie Sallé », http://www.culture.gouv.fr/champagne-ardenne/3documentation/nav2_ombres_09.html, septembre 2009, consulté le 9 mai 2017.

SALLÉ Anne-Marie, *Or, les murs…*, DVD, Film documentaire de Julien Sallé sur les ateliers d'écriture menés par Thierry Machuel avec des détenus de la maison centrale de Clairvaux, AEON, 2010.

SAN MARTIN, Fabien, « Chants de vie et d'amour : la dimension musicale de l'engagement et de l'utopie chez Luigi Nono », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société,* Numéros de la revue, Musique et Utopie, mars 2014,
https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=636, consulté le 12 décembre 2022.

SAN MARTIN, Fabien, « *Mare nostrum* ou l'espace vénitien et méditerranéen comme modèle sonore, poétique et utopique chez Luigi Nono », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société,* Numéros de la revue, La composition musicale et la Méditerranée, Études de cas, octobre 2019, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=965, consulté le 12 décembre 2022.

SOMIGLI, Paolo, « *Il canto sospeso* : un itinéraire didactique », *Musica Docta, Revue numérique de Pédagogie et de Didactique de la musique,* V, 2015.

« The choral music of Thierry Machuel », Choir and organ, *UK, Psalm*, May-June 2005.

TOSI, Michèle, « Ypokosmos, tragédie sociale », entretien réalisé pour le Festival d'Île de France 2014, *Res Musica*, 8 octobre 2014, https://www.resmusica.com/2014/10/08/ypokosmos-tragedie-sociale-et-realiste-dalexandros-markeas/, consulté le 22 novembre 2022.

« Tristia », *Catalogue de Philippe Hersant*, publié par Éditions Durand, *https://philippehersant.fr/docs/files/catalogue/Musique%20vocale/Tristia.pdf,* consulté le 12 Avril 2024.

TUAL, François-Gildas, « Entretien avec Thierry Machuel », *Analyse musicale*, n° 68, 2012.

WITHERDEN, Barry, « Choral writing finds a worthy champion », *Gramophone*, UK and USA, Janvier 2005.

OUVRAGES, CHAPITRES D'OUVRAGES ET ARTICLES MUSICOLOGIQUES

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ACCAOUI, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2011.

ADAM, François-Xavier, « Opéra », dans ACCAOUI, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2011.

ALBÈRA, Philippe, « La nouvelle musique italienne », *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, Nouvelle édition, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, http://books.openedition.org/contrechamps/1451, consulté le 12 février 2020.

AMEILLE, Aude, « Les Adaptations littéraires aux XXe et XXIe siècles », dans AUZOLLE, Cécile (dir.), *La Création lyrique en France, XXe-XXIe siècles, Contexte, livrets, marges*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », série « Théâtre », 2015, 380 p.

ANSERMET, Ernest, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel (Suisse), 1961 et 1987.

ARBO, Alessandro, *Entendre comme : Wittgenstein et l'esthétique musicale*, (Paris), Hermann, 2013, (1ère éd. 2012).

AROM, Simha, « L'Organisation du temps musical. Essai de typologie », dans NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques : Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol.5, Actes Sud/Cité de la musique, 2007.

AUBERT, Laurent, « Les Passeurs de musique », dans DURING, Jean (dir.), *La musique à l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2008.

AUBIGNY, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, Éditions Champion, Paris, 1998.

AUBIGNY, Benoît, « *Prison Poems opus* 53 (2017) de Lasse Thoresen : de la souffrance à la transcendance dans les geôles d'Iran. Intertextualité et sémiotique existentielle », dans AUZOLLE, Cécile, RÉRA, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne*, Éditions Aedam Musicae, Poitiers, Université de Poitiers, juin 2022.

AUZOLLE, Cécile, « Un Siècle de créations lyriques en France : paradoxes, utopies, réalités », dans AUZOLLE, Cécile (Dir.), *La Création lyrique en France, XXe-XXIe siècles, Contexte, livrets, marges*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », série « Théâtre », 2015, 380 p.

AUZOLLE, Cécile (Dir.), *La Création lyrique en France, XXe-XXIe siècles, Contexte, livrets, marges*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », série « Théâtre », 2015, 380 p.

AUZOLLE, Cécile, RÉRA, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne*, Éditions Aedam Musicae, Poitiers, Université de Poitiers, juin 2022.

AUZOLLE, Cécile, *Joël Pommerat, poésie du sonore et théâtralité du musical*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

BADIR, Sémir, PARRET, Hermann (dirs.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde* sensible, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

BANCQUART, Alain, « La Musique – Pourquoi ? », dans AUBIGNY, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, Éditions Champion, Paris, 1998.

BARONI, Mario, « Herméneutique musicale », dans NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004.

BARTHES, Roland, « Les fantômes de l'opéra » (1973), dans *Œuvres Complètes,* Tome II, 1966-1973, Paris, Seuil, 1994.

BELAUBRE, Louis-Noël, *Pour un cinquième âge de la musique*, Essai, Paris, L'Harmattan, 2016.

BIOTEAU, Alain, DONIN, Nicolas, FENEYROU, Laurent (dirs. scientifiques), « Spatialisation et écriture de l'espace, des pionniers à Emmanuel Nunes », *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Symétrie, 2013.

BIROT, Pauline, BONARDI, Alain, « Opéra et représentations technologiques : quelques enjeux », dans AUZOLLE, Cécile (dir.), *La Création lyrique en France, XXe-XXIe siècles, Contexte, livrets, marges, Rennes,* PUR, coll. « Le Spectaculaire », série « Théâtre », 2015, 380 p.

BOEHR, Lynda, *Politique de l'autonomie musicale*, Essais philosophiques, Paris, La Rue Musicale, 2016.

BONARDI, Alain, *Représentations opérationnelles*, *L'Opéra, entre Berio et Turing,* Éditions Delatour France, 2008.

BONARDI, Alain, FREIXE, Guy, POROT, Bertrand (dirs.), *Les interactions entre musique et théâtre,* Montpellier, l'Entretemps, 2011.

BONNEFOY, Yves, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007.

BONNET, Antoine, MARTEAU, Frédéric, *Le Choix d'un poème : la poésie saisie par la musique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

BOSSEUR, Jean-Yves, *La Musique au XXe siècle : à la croisée des arts*, Minerve, 2008.

BOSSEUR, Jean-Yves, *De vive voix*, Dialogues sur les musiques contemporaines, Minerve, 2010.

BRUN-COSME, Joëlle, « *Le dernier jour d'un condamné*, du roman de Victor Hugo au livret d'opéra de David Alagna », dans AUZOLLE, Cécile (dir.), *La Création lyrique en France, XXe-XXIe siècles, Contexte, livrets, marges,* Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », série « Théâtre », 2015, 380 p.

BUCH, Esteban, « Opéra et politique dans les années soixante : Nono et Ginastera », dans COHEN-LÉVINAS, Danielle, *Le renouveau de l'art total,* Paris, L'Harmattan, 2004.

BUCH, Esteban, DONIN, Nicolas, FENEYROU, Laurent (dir.), *Du politique en analyse musicale*, Paris, Vrin, « Musicologies », 2013.

BUCH, Esteban, « De la musique à l'écoute, et retour », *Transposition*, Hors-série 1, 2018, CRAL Centre de recherche sur les arts et le langage, http://journals.openedition.org/transposition/1684, consulté le 3 mai 2021.

BUCH, Esteban, « Notes sur l'engagement de la musique, et en particulier sur *Un survivant de Varsovie* », dans KALTENEKER, Martin, NICOLAS, François, (dirs.), *Penser l'œuvre musicale au XXe siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?*, Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2016.

CAILLETEAU, Fabien, *La polyphonie depuis 1950*, Aedam Musicae, 2014.

CHANAY (de), Hugues, « La Voix est-elle saisissable ? », dans BADIR, Sémir, PARRET, Hermann (dirs.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde* sensible, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

CLASS, Olivier, « Opéra et représentations technologiques : la mise en scène du son », dans AUZOLLE, Cécile (Dir.), *La Création lyrique en France, XXe-XXIe siècles, Contexte, livrets, marges*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », série « Théâtre », 2015, 380 p.

COHEN-LÉVINAS, Danielle (dir.), *Causeries sur la musique, Entretiens avec des compositeurs,* Paris, L'Harmattan, L'Itinéraire, coll. « Musique et musicologie : Les Dialogues », 1999.

COHEN-LÉVINAS, Danielle, *Le renouveau de l'art total,* Paris, L'Harmattan, 2004.

COHEN-LÉVINAS, Danielle, *La Voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres,* Librairie Philosophique J. VRIN, 2006.

COHEN-LÉVINAS, Danielle, *L'Opéra et son double*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2013.

CONE, Edward T., *The Composer's Voice*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1974, p. 164, dans NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques : Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol.5, L'unité de la musique, *La Dimension musicale de la poésie*, Actes Sud/Cité de la musique, 2007.

COURAUD, Marcel, « De *Cinq Rechants* de Messiaen (1948) à *Nuits* de Xenakis (1968) », dans *Regards sur Xenakis*, France, s.l. : Stock Musique, 1981, p. 190-191, dans AUBIGNY, Benoît, *L'ensemble vocal a capella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance*, Éditions Champion, Paris, 1998.

CROSS, Jonathan *«* Le mythe, le modernisme, la mémoire : les relations entre musique, texte et drame dans *The Mask* of *Orpheus* de Harrison Birtwistle », dans FERRARI, Giordano, « La parole sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe 3*, Collection Arts 8 dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2007.

DALMONTE, Rossana, « Musique, texte, poésie », dans NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004.

DAZZI, Gualtiero, KAESS, Élisabeth, « Et cela, vous pouvez le décrire ? Quand l'œuvre se fait témoin », dans AUZOLLE, Cécile, RÉRA, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne*, Éditions Aedam Musicae, Université de Poitiers, juin 2022.

DAZZI, Gualtiero, « De la Représentation musicale », dans COHEN-LEVINAS, Danielle (dir.), *Causeries sur la musique, Entretiens avec des compositeurs,* Paris, L'Harmattan, L'Itinéraire, coll. « Musique et musicologie : Les Dialogues »1999.

DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.

DELECROIX, Vincent, *Chanter. Reprendre la parole*, Paris, Éditions Flammarion, 2012, 350 p.

DEUTSCH, Michel, STROSSER, Pierre, « Quelques remarques à propos de l'écriture du livret de *60e Parallèle*, un opéra de Philippe Manoury », dans FERRARI, Giordano, « La parole sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe 3*, Collection Arts 8 dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2007.

DIDIER, Béatrice, « De “*La Nourrice républicaine*” à “*La Caverne*” : l’Opéra sous la Révolution française », *Studi francesi*, 169, 2013, mis en ligne le 30 novembre 2015, http://journals.openedition.org/studifrancesi/3281, consulté le 19 juillet 2023.

DOUSSON, Lambert, « Les Voix du 11 septembre : l’archive et le cri », dans AUZOLLE, Cécile, RÉRA, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne*, Éditions Aedam Musicae, Poitiers, Université de Poitiers, juin 2022.

DUFRENNE, Mikel, *L'Œil et l'oreille*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991.

DURAND, Valérie, *La description de la voix dans la musique contemporaine*, Università degli Studi du Brescia, Italie.

DURING, Jean, « Éthique en contextes », *La musique à l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2008.

DUSAPIN, Pascal, *Une Musique en train de se faire*, La Librairie du XXIe siècle, 2009.

DUTEURTRE, Benoît, *Requiem pour une avant-garde*, Les Belles Lettres, Paris, nouvelle édition revue, 2006.

EISLER, Hanns, ALBRECHT, Betz, (dir.), MEUR, Diane (trad.), *Musique et société*, Paris, Éd. De la Maison des sciences de l'homme, *Musik und Politik. Schriften 1924-1962*, Édition critique de Günther Mayer, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1973-1983.

ESCAL, Françoise, *Aléas de l’œuvre musicale,* Paris, Hermann, 1996.

ESCLAPEZ, Christine, « Le Langage musical en question », texte remanié de la conférence prononcée lors du colloque international *La notion de syntaxe en langue et en musique*, GELM, Observatoire Musical Français, Paris IV-Sorbonne, mars 2003.

ESCLAPEZ, Christine (dir.*), Ontologies de la création en musique*, vol. 1 « Des Actes en musique », Paris, L’Harmattan, 2012.

ESCLAPEZ, Christine (dir.), *Ontologies de la création en musique*, vol. 3 « Des lieux en musique », Paris, L’Harmattan, 2014.

ESCLAPEZ, Christine, « Vers une éthique de la participation ? », *Culture et recherche*, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 2020, Recherche culturelle et sciences participatives, 140, hal-02306648.

ESTANG, Flore, *L'Opéra français au XXIe siècle, imaginaire ou réalité ?,* 2014, https://www.musicologie.org/15/l_opera_francais_au_xxi_e_siecle.html, consulté le 24 mars 2021.

FENEYROU, Laurent (dir.) *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

FENEYROU, Laurent, *Résistances et utopies sonores*, Paris, CMDP, 2005.

FENEYROU, Laurent, *Le Chant de la dissolution*, *Tragédies lyriques (1945-1985),* La Rue Musicale, Paris, Cité de la Musique-Philharmonie de Paris, 2018.

FERRARI, Giordano (dir.), *L'Opéra éclaté – La dramaturgie musicale entre 1969 et* 1984, Paris, L'Harmattan, 2006.

FERRARI, Giordano, « La parole sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe 3*, Collection Arts 8 dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2007, 221 p.

FERRARI, Giordano, *Pour une scène actuelle*, Paris, L'Harmattan, 2009.

FERRARI, Giordano, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan, 2000.

FERRARI, Giordano, « Dramaturgie musicale contemporaine en Europe 2 » , *La musique et la scène. L'écriture musicale et son expression scénique au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

FERRARI, Giordano, « La recherche sur l'opéra contemporain », *Fabula / Les colloques*, Littérature et musique, http://www.fabula.org/colloques/document1243.php, consulté le 17 novembre 2021.

FINCK, Michèle, *Poésie moderne et musique. « Vorrei e non vorrei » : essai de poétique du son*, Paris, H. Champion, 2004.

FINCK, Michèle, *Poésie Shéhé Résistance, Fragments pour voix*, Paris, Le Ballet Royal, 2019.

FINTER, Helga, « Corps proférés et corps chantés sur scène », dans BADIR, Sémir, PARRET, Hermann (dirs.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde* sensible, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

FÖLLMI, Beat, « Stratégies de mémorisation : entre refoulement et identification. *Un survivant de Varsovie* de Schönberg et *Babi Yar* de Chostakovitch », dans AUZOLLE, Cécile, RÉRA, Nathan (dirs.), *Les Champs musicaux et sonores de la barbarie moderne*, Éditions Aedam Musicae, Poitiers, Université de Poitiers, juin 2022.

GELINEAU, Louis-Marie (Abbé), « La modalité », *Dossier La Modalité,* Centre grégorien Saint Pie X. Formation au chant grégorien, https://www.centre-gregorien-saint-pie-x.fr/index.php/dossiers/modalite/157-modalite4-ochtoechos, consulté le 4 novembre 2024.

GIANNATTASIO, Francesco, « Du Parlé au chanté : typologie des relations entre la musique et le texte », dans NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques : Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol.5, Actes Sud/Cité de la musique, 2007.

GOMES RIBEIRO, Paula, « Problématique de la construction d'identité du personnage en face d'une réalité sociale dans l'opéra contemporain », dans FERRARI, Giordano, « Paroles sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe 3*, Collection Arts 8 dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2007.

GOURY, Jean, *C'est l'opéra qu'on assassine – La mise en scène en question*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GUILLOT, Mathieu, *Dialogue avec l'audible*, Paris, L'Harmattan, Paris, 2006.

HANSLICK, Edouard, *Du beau musical*, Traduction et présentation d'Alexandre LISSNER, Édition Hermann, Collection Arts et Philosophie, 1854, 9e édition 1899.

HASEGAWA, Robert, « Le Renouveau de l'intonation juste », dans DONIN, Nicolas, FENEYROU, Laurent (dirs. scientifiques), *Théories de la composition musicale au XXe siècle,* Symétrie, 2013.

HAUER, Christian, « Le Narrateur en musique comme lieu du sens », dans ESCLAPEZ, Christine (dir.), *Ontologies de la création en musique*, vol. 3 « Des lieux en musique », Paris, L'Harmattan, 2014.

HEGEL, Georg, Wilhelm, Friedrich, *Esthétique*, Volume 3, 1818, dans COHEN-LÉVINAS, Danielle, *La voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres,* (nouvelle édition), Librairie Philosophique J. Vrin, 2006, p. 32.

KALTENECKER, Martin, « Opéras d'art et d'essai. Remarques sur les techniques symbolistes dans la dramaturgie contemporaine », dans FERRARI, Giordano, « La parole sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe 3*, Collection Arts 8 dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2007.

KALTENECKER, Martin, NICOLAS, François, *Penser l'œuvre musicale au XXe siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?*, Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2016.

KOTNIK, Vlado, « Lévi-Strauss et l'opéra », *Problèmes d'ethnologie et d'anthropologie,* vol. 4, 2009.

KREMER-MARIETTI, Joseph-François, *Les Formes symboliques de la musique*, Paris, L'Harmattan, 2006 (première édition en 1984).

KREMER-MARIETTI, Joseph-François, *Les grandes topiques musicales*, *Panorama d'un parcours anthropologique*, Paris, L'Harmattan, 2012 (première édition en 1994).

LACOMBE, Hervé, *Géographie de l'opéra au XXe siècle*, Paris, Fayard, 2007.

LE BRUN, Julia, « Les grands chœurs d'opéra », *Le Voyage lyrique – Initiation à l'opéra*, http://levoyagelyrique.com, consulté le 23 juillet 2023.

LE BRUN, Julia, « Opéra et politique », *Le Voyage lyrique – Initiation à l'opéra*, https://www.levoyagelyrique.com/blog/opera-et-politique, consulté le 23 juillet 2023.

LEIBOWITZ, René, *Les Fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1972.

LEJEUNE LÖFFLER, Marie-Raymonde, *Les Mots et la musique au XXe siècle, à l'exemple de Darmstadt, 1946-1978*, Paris, l'Harmattan, Nouvelle édition revue 2003.

LONGUENESSE, Pierre, *Le modèle musical dans le théâtre contemporain. L'invention du poème théâtral,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020.

LOSCO, Mireille, MÉGEVAND, Martin, « Chœur / Choralité », dans SARRAZAC, Jean-Pierre et al., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.

MÂCHE, François-Bernard, « Cours d'analyse, Aix-en-Provence, Centre Acanthes, juillet 1984 », dans COHEN-LEVINAS, Danielle, *La Voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres,* (nouvelle édition), Librairie Philosophique J. VRIN, 2006.

MALFETTES, Stéphane, *Les Mots distordus : ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Paris, IRMA Édition, 2000.

MALHAIRE, Philippe, « La Voix de l'émotion – Entretien avec Lise Borel », dans GIRARD, Anthony, MALHAIRE, Philippe (dirs.), « Pour les sonorités opposées », *Revue d'esthétique et d'analyse musicales des XXe et XXIe siècles*, n°5, Paris, L'Harmattan, 2023.

MENGER, Pierre-Michel, *Le Paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, 1983.

MOLINO, Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique.* Précédé d'*Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino* par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud / INA, 2009.

MOLINO, Jean, « Du plaisir à l'esthétique – Les multiples formes de l'expérience musicale », dans NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques : Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol.5 L'unité de la musique, *La Dimension musicale de la poésie*, Actes Sud/Cité de la musique, 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques, « La Signification comme paramètre musical », *Musiques : Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol.2, Actes Sud/Cité de la musique, 2004.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques : Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 L'unité de la musique, *La Dimension musicale de la poésie*, Actes Sud/Cité de la musique, 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *La Musique, les images et les mots : du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée*, Montréal Québec, Fides, 2010.

PARDO SALGADO, Carmen, « Les *Europeras* ou l'opéra sorti de ses gonds » dans FERRARI, Giordano, « La parole sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine*

en Europe 3, Collection Arts 8 dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2007.

PARRET, Hermann, « La Voix dans l'art contemporain », dans BADIR, Sémir, PARRET, Hermann (dirs.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde* sensible, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

PASCAL, Noémie, « Musiques au tournant du XXIe siècle. L'unité dans la diversité », dans NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques : Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol.5, Actes Sud/Cité de la musique, 2007.

PLANA, Muriel, VINCENT-ARNAUD Nathalie, FLORIN, Ludovic, SOUNAC, Frédéric (dirs.), *Théâtre musical (XXe et XXIe siècles), formes et représentations politiques*, Collection Annales Littéraires, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2019.

QUÉRÉ, Henri, « La Voix est-elle saisissable ? », dans BADIR, Sémir, PARRET, Hermann (dirs.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde* sensible, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

RABATÉ, Mahaut, « Enjeux politiques des voix chez Assia Djebar et Mohamed Mbougar Sarr », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, consulté le 30 octobre 2022.

RAVET, Hyacinthe, « Les nouvelles frontières du métier de compositeur », dans STEVANCE, Sophie (dir.) *Composer au XXIe siècle*, Paris, Vrin MusicologieS, 2010.

REIBEL, Emmanuel, « Réflexions sur l'opéra français au tournant du XXIe siècle », dans AUZOLLE, Cécile (Dir.), *La Création lyrique en France, XXe-XXIe siècles, Contexte, livrets, marges*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », série « Théâtre », 2015, 380 p.

ROUSSELOT, Mathias, « L'Activité musicale : l'instinct, l'habitude et la volonté dans la création musicale », dans ESCLAPEZ, Christine, (dir.), *Ontologies de la création en musique*, vol. 1 « Des Actes en musique », Paris, L'Harmattan, 2012.

ROUSSELOT, Mathias, *Le Sens de la musique. Ontologie et téléologie musicales*, Paris, L'Harmattan, 2016.

ROUSSIGNÉ, Mathilde, « Visions du monde et orchestration des voix », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, page consultée le 30 octobre 2022.

ROUSSIN, Philippe, « Voix, polyphonie, démocratie », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, page consultée le 30 octobre 2022.

SABATIER, François*, Miroirs de la Musique : la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts (tome II) XIXe-XXe° siècles*, Paris, Fayard, 1998.

SAROH, Karine, *Le théâtre musical au XXe siècle, une expérience politique*, Thèse de Doctorat sous la direction de Muriel Plana et Frédéric Sounac, Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, novembre 2018.

SAUVANET, Pierre, « Ethos et Ruthmos », dans DURING, Jean (dir.), *La musique à l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2008.

SOUNAC, Frédéric, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

THÉRIEN, Claude, « L'esthétique comme partie d'un éthique différencié »*,* traduction du premier chapitre de SEEL, Martin, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1996, intitulé : « Ästhetik als Teil einer differenzierten Ethik. Zwölf kurze Kommentare », chapitre 9 « L'esthétique (comme partie d'une éthique de l'existence) et l'éthique de la reconnaissance », consulté le 29 juin 2017.

VERZINA, Nicolas, *Bruno Maderna, étude historique et critique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

VIRET, Jacques, « La Modernité musicale considérée d'un point de vue éthique », dans DURING, Jean (dir.), *La musique à l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2008.

VIVÈS, Vincent, *Vox humana : poésie, musique, individuation*, (Aix-en-Provence), Publications de l'Université de Provence, 2006.

Articles, comptes-rendus et critiques

ADORNO, Theodor, Wiesengrund, « L'Opéra bourgeois », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, numéros de la revue *La société dans l'écriture musicale*, 16 juin 2011, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=127, consulté le 12 janvier 2023.

ALBÈRA, Philippe (dir.), *Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial,* Nouvelle édition, Genève, Éditions Contrechamps, 1989, http://books.openedition.org/contrechamps/2251, consulté le 3 mars 2020.

ALBÈRA, Philippe (dir.), *Opéra : Revue Contrechamps n° 4,* Nouvelle édition, Genève, Éditions Contrechamps, 1985, http://books.openedition.org/contrechamps/1689, consulté le 20 janvier 2022.

AMEILLE, Aude, « Compositeur-librettiste : choix ou nécessité ? », *Revue LISA/LISA* e-journal, vol. XII-N°6, 2014, http://journals.openedition.org/lisa/6532, consulté le 22 décembre 2022.

AMEILLE, Aude, « Mort et renaissance de l'opéra contemporain en Europe occidentale », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013/2 n° 12 | pages 55 à 66, https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2013-2-page-55.htm, consulté le 22 décembre 2022.

ANKAOUA, Fabienne, « Pour une éthique esthétique », *Insistance* 2012/2 (n° 8), p. 115-122. http://www.cairn.info/revue-insistance-2012-2-page-115.htm, consulté le 4 mai 2017.

ARBO, Alessandro, « Des actes en musique : quelques réflexions préliminaires », *Musique en acte* n° 1, 2020, Strasbourg, G.R.E.A.M. Unistra, https://gream.unistra.fr/revue-musique-en-acte/musique-en-acte-1-2020/ consulté le 12 mars 2025.

BARBIER, Jean-Noël, « Claude Debussy », *Livre d'or du centenaire, La Revue musicale* (1962), p. 104, dans JUMEAU-LAFOND, Jean-David, « Le chœur sans paroles ou les voix du sublime », *Revue de Musicologie*, Tome 83, numéro 2, 1997, pp. 263-279, https://www.jstor.org/stable/946919, consulté le 13 juillet 2023.

BARTHEL-CALVET, Anne-Sylvie, « L'Engagement politique dans l'art lyrique de la seconde moitié du vingtième siècle. Jalons pour une typologie », *Histoire, économie et société volume 22 n°2, L'Opéra à la croisée de l'histoire et de la musicologie*, Armand Colin, avril-juin 2023, p. 275-283, https://www.jstor.org/stable/24467649, consulté le 23 septembre 2023.

BERTHO-LAVENIR, Catherine, « La Chorale », *Médium 2009*, n° 20-21, Éditions Médium, pp. 161-182, https://www.cairn.info/revue-medium-2009-3-page-163.htm, consulté le 20 juillet 2023.

BRAHMS-IRCAM, « Pascal Dusapin », Paris, Ircam Centre Pompidou, Éditions Salabert, https://brahms.ircam.fr/fr/pascal-dusapin, consulté le 11 novembre 2022.

BURY, Laurent, « Dis, Pascal, c'est quoi un opératorio ? », *La Mélancholia – Paris (Philharmonie), Forumopera* du 12 novembre 2011, https://www.forumopera.com/spectacle/dis-pascal-cest-quoi-un-operatorio, consulté le 22 décembre 2022.

CHAILLEY, Jacques, PHILIPPOT, Michel, « Polyphonie », dans *Encyclopædia Universalis*, https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/polyphonie/, consulté le 23 octobre 2024.

CHASLIN, Frédéric, « L'Opéra est mort, vive l'opéra » *Forumopéra*, 3 juin 2020, https://www.forumopera.com/actu/lopera-est-mort-vive-lopera, consulté le 12 juin 2020.

CHOUVEL, Jean-Marc, « Éthique de la création », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société,* Numéros de la revue, *La responsabilité de l'artiste, Réflexions sur éthique et esthétique*, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=524, consulté le 13 mai 2022.

COHEN, Michel, « Verdi, Wagner, Politique et Opéra. Ruminations bicentenaires », *L'Homme et la société*, 2014/2, numéro 192, pp. 196-206, https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2014-2-page-197.htm, consulté le 24 juillet 2023.

DAUPHIN, Claude, « Poétique et sémiotique du titre musical », *Protée*, *36*(3), 2008, p. 11–22, https://doi.org/10.7202/019630ar, consulté le 3 mars 2022.

DENUT, Éric, « Orphée ressuscité ? Un panorama de l'opéra contemporain en Europe », *Circuit*, *12*(2), 9–20, 2002, https://doi.org/10.7202/902249ar, consulté le 9 novembre 2023.

DESCHÊNES, Bruno, « Musique, signification et émotion », *Intersections*, Volume 31, n°1, Janvier 2010.

DONEGANI, Jean-Marie, « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité », *Raisons* politiques, 2004/2 n° 14, Presses de Sciences-Po, pp. 5-19, https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2004-2-page-5.htm, consulté le 9 novembre 2023.

DOUCEY, Bruno, « L'Homme qui a fait de sa vie un poème », préface à *Outre-chœur*, livre/CD, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2016.

DULAC, Philippe (dir.), « Inventaire de l'opéra », *Encyclopædia Universalis*, France S.A., 2005.

FARIJI, Anis, « Les Figures multiples de l'hétérophonie dans la musique de Zad Moultaka », *Circuit*, 27 (3), pp. 23-38, https://doi.org/10.7202/1042836ar, consulté le 21 mars 2020.

FLAVIGNY, Christian, FERVEUR, Christophe, « Écrire la voix chantée aujourd'hui. Une rencontre avec Jean-Claude Risset », *L'esprit du temps « Champ psychosomatique »,* 2007/4 n° 48, pp. 63-72, https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2007-4-page-63.htm, consulté le 4 avril 2021.

GELDER (de), Béatrice, VAN de STOCK, Jan, RIGHART, Ruthger, « Body expressions influence recognition of emotions in the face and voice », *Emotion*, vol. 7, n° 3, 2007, p. 487-494, dans PRAT, Régine, « Prendre une voix dans ses bras », *Enfances et Psy* 2013/1 (n°58), Éditions Érès, https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2013-1-page-29.htm, consulté le 15 juillet 2024.

GIRARD, Anthony, MALHAIRE, Philippe (dirs.), « Pour les sonorités opposées », *Revue d'esthétique et d'analyse musicales des XXe et XXIe siècles*, n°5, Paris, L'Harmattan, 2023.

IMBERTY, Michel, « Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale », *International Review of the Æsthetics and Sociology of Music*, vol. 4, n° 2, décembre 1973, pp. 175-196, https://www.jstor.org/stable/836675, consulté le 2 janvier 2021.

MÉGEVAND, Martin, *Le Chœur dans la nouvelle musique ou la communauté désaccordée,* « Littérature », Armand Colin, 2020/1 n° 197, pp. 62-80, https://www.cairn.info/revue-litterature-2020-1-page-62.htm, consulté le 3 janvier 2022.

MEGEVAND, Martin, « L'Éternel retour du chœur », *Littérature*, n° 131, septembre 2003, p. 116, dans ARMENTANO, Nicoletta, « Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé », *Voix plurielles*, Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC), volume 17, numéro 2, 2020, https://id.erudit.org/iderudit/1074766ar, consulté le 14 juillet 2023.

MICHEL, Pierre (trad.), *Aventures*, *Nouvelles Aventure*s de György Ligeti suivi de *Musica ricercata* de György Ligeti et *Miniwanka-The moments of water* de Raymond M. Schafer, Opéra de Paris, Amphithéâtre Bastille du 8 décembre eu 18 décembre 2007.

MULLER, Marius « Les fantômes ou la vérité de l'opéra »*, Ad Hoc* n° 8, mars 2021*,* https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/4198/files/2021/04/02_Marius-Muller_Les-fantomes-ou-la-verite-de-lopera.pdf, consulté le 25 avril 2022.

NATTIEZ, Jean-Jacques, « Peut-on parler de narrativité en musique ? », *Canadian University Music Review*, 10 (2), p/. 68-91, https://doi.org/10.7202/1014886ar, consulté le 20 juillet 2024.

NOUBEL, Max, « Musique pure, musique engagée », entretien avec Pierre Boulez, *Programme du cycle homonyme* de la Cité de la Musique, Paris, 2005.

OLIVE, Jean-Paul, « La société dans l'écriture musicale », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société,* Numéros de la revue, La société dans l'écriture musicale, mis à jour le : 26/05/2011, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=125, consulté le 23 avril 2021.

OLIVE, Jean-Paul, **«** Forme artistique et émancipation. Sur quelques textes de la Théorie critique », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société,* Numéros de la revue, *La responsabilité de l'artiste, Réflexions sur éthique et esthétique*, mis à jour le : 25/10/2012, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=522, consulté le 23 avril 2021.

PEILLON, Catherine*, «* Résonances poétiques chez un compositeur d'origine libanaise qui évolue dans l'univers de la musique contemporaine, Entretien avec Zad Moultaka », *La pensée de midi*, Actes Sud, 2009/2 n° 28, pp. 126-131, https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-2-page-126.htm, consulté le 22 mars 2020.

POMPIDOR, Henri, « Pour une sociologie du chant choral : contribution à l'analyse sociale et culturelle des pratiques chorales », *L'Éducation musicale*,
https://www.leducation-musicale.com/newsletters/reperes1016.htm, consulté le 9 mai 2020.

POURADIER, Maud, « L'opéra est-il une œuvre musicale ? », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 2013/2 n°12, pp. 93-103, Cairn info,
https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2013-2-page-93.htm, consulté le 17 avril 2021.

RISSET, Jean-Claude, « Écrire la voix chantée aujourd'hui. Une rencontre avec Jean-Claude Risset », *L'Esprit du temps, « Champ psychosomatique »*, 2007/n° 48, p. 63-72, https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2007-4-page-63.htm, consulté le 19 septembre 2019.

SOLOMOS, Makis, « De la musique contemporaine à la société », *Filigrane*, n° 1, Musicologies, 2005.

VESTRUCCI, Andrea, « *Pro e contro una relazione tra azione etica et estetica* », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* Numéros de la revue, *La responsabilité de l'artiste, Réflexions sur éthique et esthétique,* mis à jour le 17/10/2012, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=529, consulté le 26 septembre 2024.

VRIN, Olivier, « *Penthesilea*, l'opéra "coup de poing" de Dusapin », *Crescendo Magazine*, 2019, https://www.crescendo-magazine.be/penthesilea-lopera-coup-de-poing-de-dusapin/, consulté le 23 juin 2022.

OUVRAGES, CHAPITRES D'OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, dans GOMES-RIBEIRO, Paula, « Problématique de la construction d'identité du personnage en face d'une réalité sociale dans l'opéra contemporain », dans FERRARI, Giordano, « Paroles sur scène : voix, texte, signifié », *Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe 3*, Collection Arts 8 dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2007.

ADORNO, Theodor Wiesengrund, BARRAS, Vincent, RUSSI, Carlo*, 25 ans de sociologie de la musique en France* : actes du XIIe colloque international de sociologie de l'art, Paris, la Sorbonne, 6-8 novembre 2008, Nouvelle édition revue, 2009.

AKHMATOVA, Anna, « Requiem », *Requiem, Poème sans héros et autres poèmes*, trad. J.L. Backès, Paris, Gallimard, coll. « Poésies », 2007.

AMAR, Ruth, « Les Voix de Vernon Subutex : une esthétique de l'engagement de Virginie Despentes », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, consulté le 30 octobre 2022.

AZOULAY, Vincent, ISMARD, Paulin, *Athènes 403. Une histoire chorale,* Paris, Flammarion, 2020, p. 18, dans DEMANZE, Laurent, « Fonctions et usages du motif choral dans les livres de voix contemporains. Un détour antique », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations

pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8106.php, consulté le 30 octobre 2022.

BARBERY, Muriel, *L'Élégance du hérisson*, Paris, Gallimard, 2007.

BARRAS, Vincent (dir.), ZUBRUGG, Nicolas (dir.), *Poésies sonores*, Nouvelle édition, Genève, Éditions Contrechamps, 1992, http://books.openedition.org/contrechamps/1273, consulté le 25 mars 2020.

BARTHES, Roland, *Évocations et incantations dans la tragédie grecque*, Mémoire pour le diplôme d'études supérieures, Octobre 1941, BNF, Fonds Roland Barthes, NAF 28630.

BARTHES, Roland, *Écrits*, p. 35, dans ARMENTANO, Nicoletta, « Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé », *Voix plurielles*, Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC), volume 17, numéro 2, 2020.

BARTHES, Roland, « Littérature et Signification », *Essais critiques*, OC II, p. 508, dans CORBIER, Christophe, « Nietzsche, Brecht, Claudel : Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque », *Revue de littérature comparée*, 2015/1, numéro 353, Éditions Klincksieck, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2015-1-page-5.htm&wt.src=pdf, consulté le 22 juillet 2023.

BATT, Noëlle, « Que peut la science pour l'art ? », dans SORLIN, Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, LAGNY, Michelle (dirs.), *L'Art et l'hybride*, Coll. Esthétiques hors cadre, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

BAUMGARTEN, Alexander, PRANCHÈRE, Jean-Yves (trad.), *Æstetica*, Paris, L'Herne, 1988, ch. 1.

BENOIT, Éric, *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

BERNARDI, Sandro, « Le Minotaure c'est nous… De Godard à Pasolini », dans SORLIN, Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, LAGNY, Michelle (dirs.), *L'Art et l'hybride*, Coll. Esthétiques hors cadre, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

CHANAY (de), Hugues, « La Voix d'opéra : sémiologie et rhétorique », dans BADIR, Sémir, PARRET, Hermann (dirs.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

CHARBONNIER, Vincent DENIOT, Joëlle, DUTHEIL, Catherine, VRAIT, François-Xavier (dirs.), « Prélude à trois voix *», Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris, L'Harmattan, 2000.

CHÂTEAU, Dominique, « La Performance contre l'œuvre », dans SORLIN, Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, LAGNY, Michelle (dirs.), *L'Art et l'hybride*, Coll. Esthétiques hors cadre, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

COHEN, Alain, J-J, « Kubrick, éthique et esthétique de la voix off », dans BADIR, Sémir, PARRET, Hermann (dirs.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde* sensible, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

COSTANTINI, Michel, « Il est dans les monts du León », dans SORLIN, Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, LAGNY, Micelle (dirs.), *L'Art et l'hybride*, Coll. Esthétiques hors cadre, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

DAMBRINE, SERGE, *Alain Platel*, « *De Because I sing* (2001) à *C(H)ŒURS* (2012). Une approche allégorique du chœur »*, Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, Academia, https://www.academia.edu/35274752/Alain_Platel_de_Because_I_Sing_2001_%C3%A0_C_H_OEURS_2012_Une_approche_all%C3%A9gorique_du_choeur, consulté le 2 mai 2024.

DEMANZE, Laurent, « Fonctions et usages du motif choral dans les livres de voix contemporains. Un détour antique », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, page consultée le 30 octobre 2022.

DENIOT, Joëlle, DUTHEIL, Catherine, VRAIT, François-Xavier (dirs.), CHARBONNIER, Vincent, *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris, L'Harmattan, 2000.

DOMINICY, Marc, *Le Souci des apparences : neuf études de poétique et de métrique*, Bruxelles, Éditions De l'Université de Bruxelles, 1989.

ESCUDÉ, Pierre, « Une anamnèse du trou noir et de la lumière », dans GAUDARD, François-Charles, SUÀREZ, Modesta (dirs.), *Réception et usages des témoignages*, Collection Champs du signe, Toulouse, Presses Universitaires du Sud, 2003.

FLEURY, Béatrice, WALTER, Jacques, « Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin », dans GAUDARD, François-Charles, SUÀREZ, Modesta (dirs.), *Réception et usages des témoignages*, collection Champs du signe, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2003.

FRIGAU-MANNING, Céline (dir.*)*, *La scène en miroir : métathéâtres italiens (XVIe-XXIe siècle)* – Études en l'honneur de Françoise Decroisette, Paris, Classiques Garnier, 2016.

GAUDARD, François-Charles, SUÀREZ, Modesta (dirs.), *Formes discursives du témoignage,* Collection Champs du signe, Toulouse, Presses Universitaires du Sud, 2003.

GAUDARD, François-Charles, SUÀREZ, Modesta (dirs.), *Réception et usages des témoignages,* Collection Champs du signe, Toulouse, Presses Universitaires du Sud, 2003.

GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), « Préface », *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, consulté le 30 octobre 2022.

GÉRÉ, Vanina, « L'Art politique et ses écueils », *La Vie des Idées*, https://laviedesidees.fr/IMG/pdf/20121002_gere.pdf, consulté le 12 avril 2021.

GUENANCIA, Pierre, *La Voie de la conscience, Une histoire personnelle de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France/Humensis.

HEINICH, Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.

KANDINSKY, Vassily, SERS, Philippe (trad.), *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Éditions Denoël, 1989.

LACOSTE, Charlotte, DETUE, Frédérik (dirs.), *Témoigner en littérature*, Europe, 2016, dans NAPOLI, Gabrielle, *Pour une entrée du témoignage en littérature*, https://www.nonfiction.fr/article-8210-pour_une_entree_du_temoignage_en_litterature.htm, consulté le 14 décembre 2021.

LEBEL, Aline, « Usages politiques et éthiques du pathos des voix dans la non-fiction polyphonique : le cas de *La Fin de l'homme rouge* de Svetlana Alexievitch », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, consulté le 30 octobre 2022.

LECACHEUR, Maud, « Une Archéologie du livre de voix », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, consulté le 30 octobre 2022.

LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), « Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie », *Fabula/Les colloques*, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, page consultée le 30 octobre 2022.

LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

LEROYER, Emmanuel (éd.), *Aux Passeurs de poèmes*, Approches multiples de la poésie, Colloque « le Printemps des Poètes », 2004, éditions du Scéren/CNDP et Le Printemps des Poètes, 2008-2009.

LORAUX, Patrice, « Consentir », *Le Genre humain*, 1990/2, Seuil.

MARCUSE, Herbert, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, p. 35, dans OLIVE, Jean-Paul, « Forme artistique et émancipation. Sur quelques textes de la Théorie critique », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* Numéros de la revue, « La responsabilité de l'artiste, Réflexions sur éthique et esthétique », mis à jour le : 25/10/2012, https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=522, consulté le 23 avril 2021.

MATHIEU, Lilian (dir.), BALASINSKI, Justyne (dir.), *Art et contestation*. Nouvelle édition [en ligne], Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006, http://books.openedition.org/pur/12448, consulté le 24 septembre 2021.

MINIER, Bernard, *N'éteins pas la lumière*, Paris, XO Éditions, 2014.

MOATTI, Claudia, « Donner un nom aux choses… », dans ROUSSEAU Dominique, MORVAN, Michel, *La Dénomination,* Odile Jacob, « Le Temps des savoirs », 2000, https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/denomination--9782738108074.htm, consulté le 23 septembre 2023.

MORIN, Edgar, *Sur l'esthétique,* Paris, Éditions Robert Laffont, 2016.

NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Collection « Détroits », Christian Bourgeois Éditeur, 1986.

NANCY, Jean-Luc, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2002.

ORTEL, Philippe, « Penser la représentation II », *Discours, image, dispositif,* Paris, L'Harmattan, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice, « La Mise en scène et le texte », dans SORLIN, Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, LAGNY, Micelle (dirs.), *L'Art et l'hybride*, Coll. Esthétiques hors cadre, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

RACHEBŒUF-ALLARD, Sam, « Vies et voix oubliées : Arlette Farge et le "parlement" de l'histoire », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, page consultée le 30 octobre 2022.

RENAN, Ernest, *Drames philosophiques*, Append. Abbesse Jouarre, 1888.

RICŒUR, Paul, « L'Ordre philosophique », *Temps et* récit, Paris, Seuil, 1983, dans COHEN-LEVINAS, Danielle, *La Voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres,* (nouvelle édition), Librairie Philosophique J. VRIN, 2006.

RICŒUR, Paul, *Essai d'herméneutique, vol. II :* « Du texte à l'action »*,* Paris, Seuil, 1986.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit*, t. II, Paris, le Seuil, 1983.

RICŒUR, Paul, « Arts, Langage et Herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricoeur », Propos recueillis par J.-M. Brohm et M. Uhl, 20 septembre 1996 à Paris, disponible sur : http://www.philagora.net, 1996, dans ESCLAPEZ, Christine, « Le Langage musical en question », texte remanié de la conférence prononcée lors du colloque international *La notion de syntaxe en langue et en musique*, GELM, Observatoire Musical Français, Paris IV-Sorbonne, mars 2003, consulté le 13 juillet 2024.

ROMANO, Claude, « À l'Écoute du témoignage », dans GAUDARD, François-Charles, SUÀREZ, Modesta (dirs.), *Réception et usages des témoignages*, Collection Champs du signe, Toulouse, Presses Universitaires du Sud, 2003.

RÜHM, Gerhard, LAVANCHY, Anne (trad.), BARRAS, Vincent (trad.), « Mon travail, aux frontières de la langue, de la musique, de l'écriture », dans BARRAS, Vincent (dir.), ZUBRUGG, Nicolas (dir.), *Poésies sonores*, Nouvelle édition, Genève, Éditions Contrechamps, 1992, http://books.openedition.org/contrechamps/1273, consulté le 25 mars 2020.

RUWET, Nicolas, *Langage, Musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, Nouvelle édition revue, 1972.

SAMOYAULT, Tiphaine, « L'hybride et l'hétérogène », dans SORLIN, Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, LAGNY, Michèle (dirs.*), L'Art et l'hybride*, Coll. Esthétiques hors cadre, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche. », *Études théâtrales* 22/2001, Louvain-la-Neuve, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre, et al. (dir.)*, Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?,* Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 1985.

SARTRE, Jean-Paul, *Plaidoyer pour les intellectuels,* Gallimard, « Folio Essais », 2020, https://www.cairn.info/--.htm, consulté le 20 novembre 2021.

SCARPETTA, Guy, « De l'"art total" aux zones de défis et d'interactions », dans COHEN-LÉVINAS, Danielle, *Le renouveau de l'art total,* Paris, L'Harmattan, 2004.

SCÉLO, Olivia, « Démocratie des voix dans *Daewoo* de François Bon », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, consulté le 30 octobre 2022.

SERVOISE, Sylvie, « Reconnaissance, *empowerment* et processus de subjectivation : les enjeux démocratiques de la polyphonie narrative », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, consulté le 30 octobre 2022.

SORLIN, Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, LAGNY, Michèle (dirs.), *L'Art et l'hybride*, Coll. Esthétiques hors cadre, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

SORLIN, Pierre, « Histoire de l'art, pensée de l'art », dans SORLIN, Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, LAGNY, Michèle (dirs.), *L'Art et l'hybride*, Coll. Esthétiques hors cadre, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

SUAREZ, Modesta, « Témoignage et enfance », dans GAUDARD, François-Charles, SUÀREZ, Modesta (dirs.), *Réception et usages des témoignages*, Collection Champs du signe, Toulouse, Presses Universitaires du Sud, 2003.

TARASTI, Eero, *La Musique et les signes. Précis de Sémiotique musicale,* Paris, L'Harmattan, 2006.

TARASTI, Eero, *Sémiotique de la musique classique. Comment Mozart, Brahms et Wagner nous parlent*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016.

THERMES, Camille, « La Démocratie des fantômes : représenter les absents dans la polyphonie romanesque de fiction – *Les Détectives sauvages* (Roberto Bolaño), *Mason&Dixon* (Thomas Pynchon) », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques,* Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, page consultée le 30 octobre 2022.

VIDAL, Emanuel, « L'Acte politique à l'intérieur/extérieur de l'acte artistique : réflexions autour de la politique et la musique d'Helmut Lachenmann », dans ESCLAPEZ, Christine, (dir.), *Ontologies de la création en musique*, vol. 1 « Des Actes en musique », Paris, L'Harmattan, 2012.

WEBER, Inès, « Le Moi et le Soi », *Être Soi. Une quête essentielle au service du monde*, sous la direction de WEBER, Inès, Paris, Gallimard, « Hors-série Connaissance », 2023, p. 96-102, https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/etre-soi--9782072990304-page-96.htm, consulté le 30 avril 2024.

WEBER, Max, MOLINO, Jean, PEDLER, Emmanuel, *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1998.

WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

ZBAEREN, Mathilde, « Recueillir et confronter les paroles des témoins au Rwanda : délégation du témoignage et autorité du porte-parole », dans GEFEN, Alexandre, LEICHTER-FLACK, Frédérique (dirs.), *Fabula/Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, http://www.fabula.org/colloques/document8100.php, page consultée le 30 octobre 2022.

Articles, comptes-rendus et critiques

ADORNO, Theodor, Wiesengrund, « Engagement », article publié en 1962 dans *Die neue Rundschau*. *Notes sur la littérature*, Champs Flammarion, 1984, dans OLIVE, Jean Paul, « Forme artistique et émancipation. Sur quelques textes de la Théorie critique », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* Numéros de la revue, « La responsabilité de l'artiste, Réflexions sur éthique et esthétique », https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=522, consulté le 12 janvier 2020.

ARDENNE, Paul, « ART (L'art et son objet) - Création contemporaine », *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-creation-contemporaine/, consulté le 29 octobre 2021.

ARMENTANO, Nicoletta, « Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé », *Voix plurielles*, Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC), Volume 17, numéro 2, pp. 86-105, https://id.erudit.org/iderudit/1074766ar, consulté le 20 juillet 2023.

BOUILLON, Jean-Paul, « Titre des œuvres d'art », *Encyclopædia Universalis*, https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/titre-des-oeuvres-d-art/, consulté le 27 septembre 2023.

CAILLOIS, Roger, *Esthétique généralisée*, Paris, Gallimard, 1962, p. 93, dans « Discursif », *C.N.R.T.L.*, https://cnrtl.fr, consulté le 4 décembre 2024.

CASTADOT, Élisabeth, « Plurivocité, polyphonie et choralité des dramaturgies contemporaines », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, Notes de lecture, Juin-Juillet 2011, https://www.fabula.org/revue/ document6396.php, article mis en ligne le 30 Mai 2011, consulté le 20 Septembre 2023.

CHARLES, Daniel, « Éthique et esthétique dans la pensée d'Emmanuel Lévinas », *Noesis*, 3/2000, mis en ligne le 15 mars 2004, URL : http://noesis.revues.org/12, consulté le 24 mai 2017.

CHAUDET, Chloé, « Raymond Schwab et la pensée occidentale de l'engagement. Vers un renouveau transculturel de l'histoire littéraire », *Klincksieck*, « Revue de littérature comparée », 2020/2 n° 374, p. 179-194, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2020-2-page-179.htm, consulté le 24 novembre 2021.

CORBIER, Christophe, « Nietzsche, Brecht, Claudel : Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque », *Revue de littérature comparée*, 2015/1, numéro 353, Éditions Klincksieck, pp. 5-28, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2015-1-page-5.htm&wt.src=pdf, consulté le 22 juillet 2023.

COSSART, Paula, TAÏEB, Emmanuel, « Spectacle politique et participation. Entre médiatisation nécessaire et idéal de la citoyenneté », *Sociétés & Représentations*, 2011/1 n° 31, http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-1-page-137.htm, consulté le 23 juillet 2023.

D., Héléna, « Quand le théâtre a du cœur », *L'Influx*, 29 décembre 2017, https://www.linflux.com/arts-vivants/quand-le-theatre-a-du-choeur/, consulté le 13 juillet 2023.

DUFRENNE, Mikel, « Œuvre d'art », *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/oeuvre-d-art/, consulté le 29 octobre 2021.

DUFRENNE, Mikel, « ESTHÉTIQUE - Esthétique et philosophie », *Encyclopædia Universalis* http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/esthetique-esthetique-et-philosophie/, consulté le 29 octobre 2021.

FICHEZ-VALLEZ, Élisabeth, « Note sur le choix des mots », *Études de communication*, 1 | 1982, mis en ligne le 20 mai 2012, http://journals.openedition.org/edc/3337, consulté le 23 avril 2019.

GALLEY, Laurent, « Ébauche d'une éthique esthétique », *Médiapart*, 5 juillet 2012.

JEANNELLE, Jean-Louis, « Pour une histoire du genre testimonial », *Littérature*, n° 135, 2004, p. 87-117.

JUMEAU-LAFOND, Jean-David, « Le chœur sans paroles ou les voix du sublime », *Revue de Musicologie*, Tome 83, 1997, numéro 2, pp. 263-279, https://www.jstor.org/stable/946919, consulté le 21 juillet 2023.

KLIMIS, Sophie, « L'Engagement citoyen à l'épreuve de la scène – Le *Projet Sophocle* de Wajdi Mouawad : réenchanter l'ami déchu et éduquer la jeunesse », *Tumultes*, numéro 42, 2014.

LADRIÈRE, Jean, LECARME, Jacques, MOATTI, Christiane, « Engagement », *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/engagement/, consulté le 15 juin 2021.

LEANZA, Yvan, « Le choix des mots », *Alterstice*, *5*(1), 2015, https://doi.org/10.7202/1077302ar, consulté le 25 septembre 2023.

LIBRINOVA, « Comment trouver un bon titre de roman ? », *Librinova*, 2015, https://www.librinova.com/blog/a-la-recherche-du-titre-ideal-celui-qui-plait-a-lauteur-et-au-lecteur, consulté le 12 décembre 2022.

MAURIN, Frédéric (dir.), « Peter Sellars », *Sorties et entrées*, n° 22, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2003.

MONTEIL, Pierre-Olivier, « Engagement », *Inflexions*, 2021/1 N° 46 | pages 69 à 73, https://www.cairn.info/revue-inflexions-2021-1-page-69.htm, consulté le 21 mars 2022.

NAPOLI, Gabrielle, *Pour une entrée du témoignage en littérature*, à propos de « Témoigner en littérature », présenté et dirigé par Charlotte Lacoste et Frédérik Detue, Europe, 23 mars 2016, https://www.nonfiction.fr/article-8210-pour-une-entree-du-temoignage-en-litterature.htm, consulté le 23 avril 2021.

PIERRON, Jean-Philippe, « L'Engagement. Envies d'agir, raisons d'agir », *Sens-dessous*, Éditions de l'Association Paroles, 2006/1 N°0, pp. 51-61, https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2006-1-page-51.htm, consulté le 26 avril 2021.

PRAT, Régine, « Prendre une voix dans ses bras », *Enfances et Psy* 2013/1 (n°58), Éditions Érès, https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2013-1-page-29.htm, consulté le 15 juillet 2024.

QUÉRÉ, Louis, « L'écologie sémiotique de Charles Goodwin », *Tracés. Revue de Sciences humaines* #16 | 2016, http://journals.openedition.org/traces/6534, consulté le 03 janvier 2023.

RANCIÈRE, Jacques, « Le Tournant éthique de l'esthétique et de la politique », *Caute.lautre*, publié le 14 avril 2009, caute.lautre.net, consulté le 12 septembre 2021.

RÉGIMBEAU, Gérard, « Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement de valeurs », *Hermès*, La Revue, 2013/2 (n° 66), pp. 58-65, CNRS Éditions, https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2013-2-page-58.htm, consulté le 28 septembre 2023.

RICŒUR, Paul, « Éthique », *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*, https://www.universalis-edu.com/index/ethique/, consulté le 22 novembre 2016.

THÉVENOT, Laurent, « Ce qui engage : la sociologie des justifications, conventions et engagements, à la rencontre de la norme », *La Revue des droits de l'homme*, 2019, mis en ligne le 13 mai 2019, http://journals.openedition.org/revdh/6452, consulté le 15 juin 2021.

WAGNER, Patrick, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique, Archives des Cahiers de la recherche*, Cahier 1 2003, mis en ligne le 17 mars 2005, http://journals.openedition.org/leportique/381, consulté le 23 mars 2021.

SOURCES AUDIO

BOURMEAU, Sylvain, Entretien avec Esteban Buch, « Une énigme musicale. Histoire culturelle et personnelle d'un incident diplomatique », *La suite dans les idées*, France Culture, 12 décembre 2016, consulté le 10 mai 2021, https://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/une-enigme-musicale-histoire-culturelle-et-personnelle-dun, consulté le 24 mai 2021.

CORLAIX, Omer, France Musique, « Entretien avec Omer Corlaix », *Le portrait*, 18 octobre 2010, http://sites.radiofrance.fr/francemusique/em/portrait/emission.php?e_id=80000069&d_id=420000547&arch=1, n'est plus accessible à l'écoute aujourd'hui.

GILLY, Cécile, France Musiques, « Miniatures », une émission de Cécile Gilly, du 27 au 29 janvier 2009 de 09h45 à 10 h, http://sites.radiofrance.fr, n'est plus accessible à l'écoute aujourd'hui.

RICHEUX, Marie, Entretien avec Esteban Buch, « Politique (5) : du chant du partisan à l'artiste engagé », *Les nouvelles vagues*, France Culture, 25 mai 2015, consulté le 10 mai 2021, https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/politique-55-du-chant-du-partisan-l-artiste-engage, consulté le 24 mai 2021.

SOURCES VIDEOS

ÁLVAREZ, Calixto, *Lacrimosa* (2008) pour chœur mixte *a capella* https://youtu.be/Haa7j7Y3RO0 ; https://youtu.be/7ng7_1QWgyw, consulté le 12 avril 2021.

DOHERTY, Seán, *Snow dance for the dead* (2017) pour chœur mixte *a capella,* https://youtu.be/Xj2Jt99Bhsg, consulté le 12 avril 2021.

HERSANT*,* Philippe, *Tristia*, Teodor Currentzis et le Chœur MusicAeterna, Philharmonie de Perm (Russie), Festival Diaghilev, 22 juin 2016, https://www.youtube.com/watch?v=hIp30IkFxek, consulté le 24 mars 2025.

LA MAIN HARMONIQUE, https://www.lamainharmonique.fr, consulté le 15 avril 2021.

MACHUEL, Thierry, *Nocturnes de Clairvaux,* op. 49, 2008-2009, Partie I https://youtu.be/KeE9L7YAG04, Partie II https://youtu.be/f49-6b7oytM, Partie III https://youtu.be/NECJn6J3DFA, consultés le 12 avril 2021.

MACHUEL, Thierry, *Trilogie de la détention*, 2010-2016, https://youtu.be/Ww7eSKzrY50https://youtu.be/Ww7eSKzrY50, consulté le 11/01/2021.

MACHUEL, Thierry, *Les Lessiveuses* version opéra : https://youtu.be/zObQK2yF2BA, consulté le 11/01/2021.

MACHUEL, Thierry, Le jour du Seigneur, https://www.lejourduseigneur.tv/content/composer-en-liberte-thierry-machuel-93814, consulté le 3 mars 2025.

MAGNIEZ, Juliette, Entretiens avec Alexandros Markeas, et Frédéric Bétous, *Une autre Odyssée*, La Main Harmonique, 2016, www.lamainharmonique.fr, consulté le 24 mai 2020.

MARKEAS, Alexandros, *Une autre Odyssée*, 2016, https://youtu.be/l7AxlsZ-_D0, consulté le 12 avril 2021.

PINON, Pierre (réalisateur), BIVILLE, Jacky, CLOUTIER, Suzanne (auteurs), *Poésie en jeu et en musique, la langue dans tous ses états*, DVD, Reims, SCÉRÉN-CRDP Champagne-Ardennes, 2005.

RUNESTAD, Jake, *Let my love be heard* (2014) pour chœur mixte *a capella*, https://youtu.be/bh5uH5ojFto, https://youtu.be/Da7RUQQeX-k, consulté le 12 avril 2021.

SALLÉ, Anne-Marie, dans HERSANT, Philippe, « *Tristia* », *Catalogue de Philippe Hersant*, Éditions Durand, *https://philippehersant.fr/docs/files/catalogue/Musique%20vocale/Tristia.pdf,* consulté le 12 avril 2024.

SALLÉ, Julien*, Or, les murs*, DVD, Film documentaire sur les ateliers d'écriture menés par Thierry Machuel avec des détenus de la maison centrale de Clairvaux, Paris, AEON, 2010.

Tristia de Philippe Hersant, Teodor Currentzis et le Chœur MusicAeterna, Philharmonie de Perm (Russie), Festival Diaghilev, 22 juin 2016, https://www.youtube.com/watch?v=hIp30IkFxek, consulté le 24 mars 2025.

SITOGRAPHIE

Académie de Lyon, http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/musique/MachuelThol.pdf.

Alexandros Markeas, https://www.alexandros-markeas.com/, consulté le 15 septembre 2025

Alloprof, « Slam », *Alloprof*, https://www.alloprof.qc.ca/fr/eleves/bv/francais/le-slam-f1663, consulté le 4 avril 2025.

« À propos d'Instants limites », Catalogue, site du compositeur Philippe Hersant, https://philippehersant.fr/fr/catalogue/musique-vocale, consulté le 3 octobre 2024.

« *Biographie* », notice du *Catalogue*, site du compositeur Philippe Hersant, https://philippehersant.fr/fr/biographie, consulté le 3 octobre 2024 ?

B.R.A.H.M.S., https://www.ircam.fr/ressources/base-des-compositeurs-brahms, consulté le 17 décembre 2022.

Ensemble La Main Harmonique, https://www.lamainharmonique.fr/, consulté le 1 avril 2025.

GÉLINEAU, Louis-Marie (Abbé), « La modalité », Centre grégorien Saint Pie X. Formation au chant grégorien, *Dossier La Modalité*, https://www.centre-gregorien-saint-pie-x.fr/index.php/dossiers/modalite/157-modalite4-ochtoechos, consulté le 4 novembre 2024.

I.N.A., « Le discours intégral de Robert Badinter réclamant l'abolition de la peine de mort », texte intégral prononcé à l'Assemblée Nationale le 17 septembre 1981, https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/peine-de-mort-discours-robert-badiner-integral, consulté le 23 mars 2025.

Katerina Gimon, https://www.katerinagimon.com/, consulté le 15 septembre 2025

« La Vie brève », Théâtre de l'Aquarium - La Cartoucherie, Paris, https://www.theatredelaquarium.net/media/pages/presentation/la-vie-breve-au-theatre-de-l-aquarium/3126802116-1629968478/projet2021_260821.pdf, consulté le 23 juillet 2023.

Philippe Hersant, https://philippehersant.fr/, consulté le 15 septembre 2025

Thierry Machuel, https://www.thierrymachuel.com/, consulté le 15 septembre 2025

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

C.N.R.T.L.
« Acteur », https://cnrtl.fr.
« Chœur », https://www.cnrtl.fr/definition/ch%C5%93ur.
« Communication », https://www.cnrtl.fr/definition/communication.
« Discursif », https://www.cnrtl.fr/definition/discursif.
« Engagement », https://www.cnrtl.fr/definition/engagement.
« Éthique », https://www.cnrtl.fr/lexicographie/ethique.
« Expression », https://www.cnrtl.fr/definition/expression.
« Langue », https://www.cnrtl.fr/definition/langue.
« Opéra », https://www.cnrtl.fr/definition/opera.
« Œuvre », https://www.cnrtl.fr/definition/%C5%93uvre.
« Politique », https://www.cnrtl.fr/lexicographie/politique.
« Polyphonie », https://www.cnrtl.fr/definition/polyphonie.
« Témoigner », https://www.cnrtl.fr/definition/t%C3%A9moigner.
« Titre »,https://www.cnrtl.fr/definition/titre.
« Trait d'union », https://www.cnrtl.fr/definition/trait%20d'union.

Dictionnaire de la langue française
« Appellation », https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/appellation.
« Choralité » : https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/choralite.

Dictionnaire Larousse
« Choralité », Dictionnaire Larousse, http://www.larousse.fr
« Engagement », https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/engagement/29510.
« Éthique »,
http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9thique/31389#X6itY5fT6ZFD0bE8.99.

Encyclopédie Universalis
« ART (L'art et son objet) - Création contemporaine », http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-creation-contemporaine/.

BOUILLON, Jean-Paul, « Titre des œuvres d'art », https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/titre-des-oeuvres-d-art/.

« Communauté »,
https://www.universalis-edu.com/dictionnaire/communaut%C3%A9/.

DUFRENNE, Mikel, « Œuvre d'art », http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/oeuvre-d-art/.

« Polyphonie », https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/polyphonie/.

DISCOGRAPHIE

HERSANT, Philippe, *Instants limites*, ÆON, Ensemble vocal Aedes, direction Mathieu Romano, Pascal Gallois (basson), Jean-Luc Menet (flûte), Régis Pasquier (violon), 2013.

MACHUEL, Thierry, *Psalm*, œuvres pour grand chœur a capella, « Le Jeune Chœur de Paris » et « Les cris de Paris » dirigés par Laurence Équilbey et Geoffroy Jourdain, Naïve, V 4999, 2004.

MACHUEL, Thierry, *Sur la Terre simple*, œuvres pour ensembles vocaux, Solistes de *Mikrokosmos* (dir. Loïc Pierre), Label Inconnu, distribution Codæx, LI 09-0301, mai 2009.

MACHUEL, Thierry, *Nativités profanes*, œuvres pour chœur d'enfants et d'adolescents, Maîtrise de la Loire dirigée par Jacques Berthelon, Label inconnu, LI 09-1001, 2010.

MACHUEL, Thierry, *Clairvaux : Or, les murs…*, œuvres composées dans le cadre du Festival « Ombres et Lumières », avec des textes de détenus de Clairvaux et de moines de Citeaux, Chœur de chambre *Les Cris de Paris* dirigé par Geoffroy Jourdain, Trio Pasquier, François-René Duchâble, AEON, AECD 1092, 2010.

MACHUEL, Thierry, *Lucis memoria*, œuvres de musique sacrée pour chœur *a capella*, Mikrokosmos (dir. Loïc Pierre), Label Inconnu, distribution Codæx, LI 11-1001, novembre 2011.

MACHUEL, Thierry, *Voir, Ensemble, Maintenant*, 3 cantates profanes sur des textes de Guillevic, soprano Brigitte Peyré, ensemble instrumental sous la direction de Benoît Fromenger, Label Inconnu, distribution Codæx, LI 12-0301, mai 2012.

MACHUEL, Thierry, *Baccalauréat 2013-2014*, sélection d'œuvres imposées à l'option musique, CD spécial, Label inconnu, distribution Codæx, LI 12-1001, octobre 2013.

NONO, Luigi, *Il canto sospeso,* Barbara Bonney, Susanne Otto, Marek Torzewski, Susanne Lothar, Bruno Ganz, Rudfunkchor, Berliner Philharmoniker, direction Claudio Abbado, Sony Classic, SK 53 360, 1993.

QUINTE ET SENS, *Music (s) for a while*, Le Chant de Linos 1170, 2010.

PARTITIONS (selon le plan général du mémoire)

Thierry Machuel
Dark like me, Éditions Musicales du Tremble (Association Carmen-Forté, 75), 2003,
Kemuri, Éditions Musicales du Tremble (Association Carmen-Forté, 75), 2006,
Nocturnes de Clairvaux I et II, Éditions Musicales du Tremble (Association Carmen-Forté, 75), 2008,
Paroles contre l'oubli, Éditions Musicales du Tremble (Association Carmen-Forté, 75), 2009,
Amal Waqti, Éditions Musicales du Tremble (Association Carmen-Forté, 75), 2010.
Les Parloirs, Éditions Musicales du Tremble (Association Carmen-Forté, 75), 2011,
Les Lessiveuses, Éditions Musicales du Tremble (Association Carmen-Forté, 75), 2013,
Les Victimes, Éditions Musicales du Tremble (Association Carmen-Forté, 75), 2015.
Trilogie de la détention (version revue en 2020), Éditions Musicales du Tremble (Association Carmen-Forté, 75), 2017-20

Philippe Hersant
Instants Limites, Éditions Durand, 2012,
Métamorphoses, Éditions Durand, 2013,
Kitoo, Éditions Durand, 2014,
Tristia, Éditions Durand, 2015. Au moment de l'élaboration de ce travail, la partition n'était pas encore éditée et nous a été gracieusement mise à disposition pour consultation par le compositeur.

Alexandros Markeas
Une autre Odyssée, 2016. Au moment de l'élaboration de ce travail, la partition n'était pas encore éditée et nous a été gracieusement fournie par le compositeur.

Sean Doherty
Snow dance for the dead, 2017. Pas de référence d'éditeur sur la partition.

Katerina Gimon
Through the storm, www.katerinagimon.com, 2020.

Alvaro Ramirez
Lacrimosa, www.soniamegias.es, 2008.

Luigi Nono
Il Canto sospeso, Édition Eulenburg n° 8029, 1995. La première édition Ars Viva Verlag (Hermann Scherchen) GmbH date de 1957.

COURRIERS ELECTRONIQUES

Correspondance échangée avec Thierry Machuel de novembre 2015 à décembre 2025.

Entretiens avec Thierry Machuel, réalisés à Blagnac (31) les samedi 13 et dimanche 14 février 2016 et à Toulouse les mardi 24 mai et jeudi 26 mai 2016.

Correspondance échangée avec Alexandros Markeas de mars 2020 à septembre 2025.

Correspondance échangée avec Philippe Hersant de mars 2024 à septembre 2025.

TABLE DES FIGURES

Figure 1 : Trilogie de la détention (2017-2020), Thierry Machuel - Séquence 39 17
Figure 2 : Nocturnes de Clairvaux (2008), Thierry Machuel – Page de garde de la partition manuscrite 25
Figure 3 : Opus de Thierry Machuel consacrés à l'univers carcéral 39
Figure 4 : Textes et thématiques mis en musique par Thierry Machuel 40
Figure 5 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – Textes et auteurs 43
Figure 6 : Nocturnes de Clairvaux – Résumé du livret 44
Figure 7 : Structure des textes de Nocturnes de Clairvaux – Partie 1 45
Figure 8 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel - « Hier ne compte pas », textes des 7 dernières mesures 46
Figure 9 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel - n° X - Fonctions de chaque pupitre 47
Figure 10 : Trilogie de la détention, Thierry Machuel - Séquence 36 55
Figure 11 : Le chœur, miroir du public 62
Figure 12 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° X 63
Figure 13 : Compositions de Thierry Machuel (après 2006), auteurs et thématiques 85
Figure 14 : Nocturnes de Clairvaux – n° 3 « Hier ne compte pas » 90
Figure 15 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Un cri » 93
Figure 16 : Ensemble vocal « Les Conférences Vocales » (Toulouse), Vaison la Romaine août 2025 124
Figure 17 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel, texte du n° VI « Ces âmes » 133
Figure 18 : Fonctions littéraires et musicales du chœur 135
Figure 19 : Nocturnes de Clairvaux – n° 2 « La Nuit, c'est quoi ? » 152
Figure 20 : Paroles contre l'oubli – Thierry Machuel – n° 2 « J'avais une vie de rêve » 160
Figure 21 : Paroles contre l'oubli n° X – Thierry Machuel 165
Figure 22 : Nocturnes de Clairvaux – Texte de la pièce n° 1 « Un cri dans le silence » – Régis S. 193
Figure 23 : Trilogie de la détention 204
Figure 24 :Trilogie de la détention, Thierry Machuel – Correspondance des textes 8 et 9 à 11 205

Figure 25 : Trilogie de la détention, Thierry Machuel – Correspondance des textes 23 et 27 206
Figure 26 : Trilogie de la détention, Thierry Machuel – Correspondance des textes 28 et 29 207
Figure 27 : Processus de l'auteur vers le spectateur dans l'opéra-choral 213
Figure 28 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – Indications de spatialisation et de déplacement 218
Figure 29 : Les Parloirs – Structure du livret 234
Figure 30 : Nocturnes de Clairvaux – Échelles et langages 237
Figure 31 : Classement par thématiques des œuvres vocales de Thierry Machuel, post 2006 243
Figure 32 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° VIII 257
Figure 33 : Textes et Livret des Nocturnes de Clairvaux 266
Figure 34 : Spatialisation du chœur et des solistes dans Nocturnes de Clairvaux 269
Figure 35 : Représentation de Tristia, Philippe Hersant – Opéra de Berlin (Octobre 2018)... 285
Figure 36 : Pièces d'Instants limites (2012) – Philippe Hersant 286
Figure 37 : Pièces de Métamorphoses (2013) – Philippe Hersant 286
Figure 38 : Pièces de Kitoo (2014) – Philippe Hersant 287
Figure 39 : Poèmes russes choisis pour Tristia (2015) – Philippe Hersant 289
Figure 40 : Pièces de Tristia (2015) - Philippe Hersant 291
Figure 41 : Thématiques des cercles et origine des poèmes de Tristia (2015) - Philippe Hersant 293
Figure 42 : Tristia, Philippe Hersant – Résumé du livret 293
Figure 43 : Instrumentation de Tristia (2015) – Philippe Hersant 295
Figure 44 : Tristia, Philippe Hersant 307
Figure 45 : Solo andata, Erri de Luca – Page de garde 324
Figure 46 : Une autre Odyssée (2016) – Organisation générale des pièces 327
Figure 47 : Résumé de la trame narrative d'Une autre Odyssée (2016) – Alexandros Markeas 329
Figure 48 : Enchaînement et corrélations des textes d'Une autre Odyssée (2016) – Alexandros Markeas 331

Figure 49 : Répartitions des langues, modes vocaux et émetteurs dans Une autre Odyssée (2916) – Alexandros Markeas 337
Figure 50 : Textes de « Bambini » et « Tristis est anima mea » 339
Figure 51 : Textes de « Tristis est anima mea » et « Cendres » 339
Figure 52 : Textes de « Innombrables », « Christo anesti » et « O vos omnes » 341
Figure 53 : Il canto sospeso, Luigi Nono – Page de Fin du manuscrit 359
Figure 54 : Exemples d'œuvres vocales de Nono (années 1950-1980) 362
Figure 55 : Il canto sospeso (1955-56) – Luigi Nono 365

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX

Exemple 1 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel 32

Exemple 2 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « La nuit » 33

Exemple 3 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « La nuit » 35

Exemple 4 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° X, ostinato de basses 48

Exemple 5 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° X, alti/ténors 48

Exemple 6 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° X, soprani 49

Exemple 7 : Nocturnes de Clairvaux – Texte accompagnant l'« Ouverture I » 53

Exemple 8 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Hier ne compte pas" 91

Exemple 9 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « La nuit » 153

Exemple 10 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Cette nuit-là » - Soprani 154

Exemple 11 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Cette nuit-là » - Hommes 155

Exemple 12 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – N° III 161

Exemple 13 : Nocturnes de Clairvaux, Partie III, « Final », Thierry Machuel 163

Exemple 14 : Paroles contre l'oubli – Thierry Machuel – n° X 166

Exemple 15 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° X, frappés de pieds 167

Exemple 16 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – « Ces âmes » 172

Exemple 17 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° VI « Ces âmes » 173

Exemple 18 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° I 176

Exemple 19 : Les Parloirs, Thierry Machuel – « Choral » de l'Acte IV 181

Exemple 20 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – « Hier », partie de basse 182

Exemple 21 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° I : écriture en réservoirs 183

Exemple 22 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – p. 3 184

Exemple 23 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° I 187

Exemple 24 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° II 188

Exemple 25 : Les Parloirs, Thierry Machuel – « Chaconne » de l'Acte I 189

Exemple 26 : Les Parloirs, Thierry Machuel – « Chaconne » de l'Acte I 190

Exemple 27 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° I 191

Exemple 30 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – Série dodécaphonique et ses 5 transpositions 209

Exemple 32 : Nocturnes de Clairvaux, Thierry Machuel – Falsetto p. 7 222

Exemple 37 : Amal Waqti, Thierry Machuel – n° 5 249

Exemple 38 : Amal Waqti, Thierry Machuel – n° 5 250

Exemple 39 : Paroles contre l'oubli, Thierry Machuel – n° VIII 257

Exemple 40 : Trilogie de la détention, Thierry Machuel, Séquence 17 259

Exemple 41 : Tristia, Philippe Hersant – « Pars sur les flots » - Violoncelle 296

Exemple 43 : Tristia, Philippe Hersant – « Quiétude de l'âme » 299

Exemple 45 : Tristia, Philippe Hersant – « Voix sans issue » 304

Exemple 46 : Tristia, Philippe Hersant – « Entre noir et blanc » 308

Exemple 47 : Tristia, Philippe Hersant – « Ballon prisonnier » 309

Exemple 49 : Tristia, Philippe Hersant – « Message personnel » 320

Exemple 50 : Tristia, Philippe Hersant – « Je rêve » 322

Exemple 52 : écriture verticale dans « Nuit de patience » et « Moro lasso » 345

Exemple 53 : Écriture en imitation dans « Nuit de patience » et « Moro lasso » 346

Exemple 53 bis : Écriture en imitation dans « Nuit de patience » et « Moro lasso » 347

Exemple 54 : Transition vers « Lune » : ostinato de la cithare 348

Exemple 55 : Une autre Odyssée, Alexandros Markeas – Thème de « Bambini » 348

Exemple 56 : Une autre Odyssée, Alexandros Markeas – « Bambini » 349

Exemple 57 : Lacrimosa, Calixto Álvarez – Chœur de voix graves 353

Exemple 58 : Lacrimosa, Calixto Álvarez – Chœur de voix graves 354

Exemple 59 : Snow dance for the dead, Seán Doherty – Page de garde : indications de gestes et de bruitages 355

Exemple 60 : Through the storm, Katerina Gimon 358

Exemple 61 : Il canto sospeso, Luigi Nono, n° 3 : tuilage et superposition des 3 voix 368

Exemple 62 : Nono - Série dodécaphonique 371

Exemple 63 : Messe en Si mineur –« Kyrie » - J.S. Bach 373

Exemple 64 : Il canto sospeso, Luigi Nono – n° 2 374

INDEX DES ŒUVRES

Aïka Siperiassa : 96, 97
Al gran sole carico d'amore : 264, 373
À l'humaine poésie : 52, 82, 97, 255
Amal Waqti : 255, 259, 261, 262
Ariadne : 132
Aventures : 120, 132, 152, 295

Batsheba. Eat the history ! : 133, 252
Bericht über den Tod des Muzikers Jack Tiergarten : 131

Canciones para Silvia : 158
Canti di vita e d'amore : 373
Carmen : 128
Chants de lumière et d'exil : 254
Cinq rechants : 154
Cori di Didone : 158, 373
Coro : 237, 341
Cri du cœur : 51, 255

Dark like me : 245
Das Leben an Rande der Milchstrasse : 133
Da un diario italiano : 373
De la maison des morts : 293, 294, 301
Denis et Katia : 133, 252
Der Wald - Ein tönendes Fastfoodgericht : 130
Deux poèmes en sango : 255
Dialogues de l'ombre : 51, 254
Don Juan : 126, 127, 128

Ecco mormorar l'onde : 338, 339, 341, 343
Élégies romanes : 51, 255
Epitaph auf Federico García Lorca : 372
Épithalame : 154
Et cela, vous pouvez le décrire ? Quand l'œuvre se fait témoin : 141
Euridice : 112

Folk Songs : 237

Gênes 01 : 149
Glossolalie : 157

Ha venido : 373
Histoires de verrous : 51, 255
Hor ch'el ciel e la terra : 338, 339, 341, 342
Humanitudes : 52, 255

Ich bin Leben, das leben will, in mitten von Leben, das leben will : 97, 255
Il canto sospeso : 26, 157, 158, 220, 369, 371, 372, 372, 373, 375, 376, 377, 379, 380, 381, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 394, 399,
Il sol, qual or più splende (livre n° 4 des Madrigaux de Gesualdo) : 220
Ils cassent le monde : 52, 254
Initio : 133
Instants limites : 296, 297, 298, 299, 302, 304, 314, 318, 328
Intolleranza 1960 : 78, 372, 373, 381, 392
Iwona : 131

Jiv : 41, 51, 143, 160, 161, 170, 245

Kemuri : 255, 301
Kitoo : 24, 296, 297, 298, 302, 314, 318

L'Ape apatica : 132
L'Élégance du hérisson : 118, 119
L'encore aveugle : 254
L'Enfer : 301
L'Éternité : 52, 245, 254
L'Europe de mes rêves : 52, 61, 255
Là-bas. Avec ceux qui souffrent : 79
La Commedia : 252
La Communauté affrontée : 68
Lacrimosa : 25, 91, 361, 362, 363, 402
La Décision : 149
La Dispute : 131
La Divine Comédie : 301
La fabbrica illuminata : 373, 391
La Flûte enchantée : 123
La Melancholia : 108
La Nuit de Gutenberg : 92, 122, 133, 252

La Parure éphémère : 96
La terra e la compagna : 158, 372, 373
La Victoire de Guernica : 372, 373
La Voix et ses avatars : 124, 132
Le Compagnon des étoiles : 61, 97, 228, 254
Le dernier jour d'un condamné : 247, 368
Le Duplicateur : 52, 254
Le grand CRWTH : 131
Le Grand Macabre : 121
Le Grand Robert : 281, 282
Le Mentir-vrai : 80
Le ore del giorno : 254
Le Panoptique de Jérémy Bentham : 51, 255
Les derniers jours d'un condamné : 89
Les Droits et devoirs du citoyen : 52, 96, 254
Les Feuillets d'Hypnos : 80
Les Lessiveuses : 23, 51, 110, 215, 216, 246, 254
Les Mouvements du cœur dans le frisson du saule : 96
Les Noyers d'Altenburg : 80
Les Parloirs : 23, 51, 110, 192, 193, 200, 201, 215, 217, 246, 254
Les Pêcheurs de perles : 128
Les Soldats : 121
Le survivant de Varsovie : 377
Les Victimes : 110, 215
Let my love be heard : 91
Lettre à Robin : 97, 254
Lettres des condamnés à mort de la Résistance L'Europe de mes rêves : 375
L'incarico e il fine : 123
Lulu : 295

Marylin for ever : 130
Memento : 120
Mémorial : 243
Métamorphoses : 11, 285, 286, 291, 291, 303, 307, 428, 341
Miranda-eine Überlandpartie : 121
Moïse and Aaron : 109
Monségur : 116
Moro lasso : 327, 328, 330, 333, 343, 345, 346, 347, 435
My way to the hell : 92, 122, 124, 133, 252

Nabucco : 120, 173

Narcisse : 124
Neuvième Symphonie (Beethoven) : 142
Nocturnes de Clairvaux : 22, 42, 44, 45, 46, 48, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 96, 98, 101, 102, 103, 105, 126, 128, 150, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 173, 174, 175, 181, 193, 194, 195, 199, 202, 204, 206, 207, 208, 210, 214, 221, 222, 223, 230, 232, 233, 234, 235, 245, 248, 249, 251, 254, 255, 256, 257, 277, 279, 280, 288, 313, 314, 317, 343, 380, 397, 398
Notre Dame des flammes : 255
Nous, d'ici-bas : 255
Nouvelles Aventures : 120, 132, 252

Opéra de Quatre sous : 120
Orfeo : 112
O vos omnes : 338, 340, 342, 345, 351, 352, 358
Or, les murs : 26, 34, 40, 53, 54, 104, 155

Paroles contre l'oubli : 22, 23, 51, 59, 60, 75, 96, 98, 110, 144, 150, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 194, 195, 198, 199, 202, 203, 207, 219, 239, 245, 254, 268, 269, 398
Pelléas et Mélisande : 295
Pierrot lunaire : 295
Piranhas : 133, 252
Pluie de cendres : 149
Pop Nox : 52, 254
Pour nous, toujours un paysage brûle : 52, 255
Prometeo : 373, 389, 392

Qui a peur du loup ? : 133

Retour sur la route : 254
R.U.R. A torrent of light : 133

Sade : 133
Sarà dolce tacere : 373
Sfogava con le stelle : 338, 339, 341
Si c'est un homme : 80
Snow dance for the dead : 25, 91, 361, 363, 365, 402
Solo Andata (Aller simple) : 336, 340, 345
Sunken garden : 133, 252

Terra bolero : 97
The cave : 132

The need for cosmos : 132
The Photographer : 133
The Sphere : 254
Three women : 133
Through the storm : 402
Tolm ja lumi : 96
Trans-Warhol : 131
Trilogie de la détention : 22, 23, 30, 31, 51, 66, 98, 109, 110, 173, 215, 217, 218, 219, 245, 246, 254, 271, 296, 310
Tristia : 23, 24, 31, 109, 133, 134, 247, 293, 296, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 343
Tristis est anima mea : 338, 340, 342, 350, 357

Ultraléger : 97, 254
Une autre Odyssée : 24, 25, 247, 252, 294, 335, 336, 337, 338, 340, 342, 346, 347, 349, 350, 351, 353, 354, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 394, 400
Un étranger, avec sous le bras, un livre de petit format : 51, 144
Un re in ascolto : 121
Upload : 131

Valeurs : 254
Visages de la terre : 51

Wozzeck : 313

Ziabrica kraljica

INDEX DES NOMS

Aa, Michel (van der) : 131, 133, 251
Abirached, Robert : 146
Adam, François-Xavier : 112, 121
Adorno, Theodor, Wisengrund : 15, 93, 245
Akhmatova, Anna : 140, 141
Alagna, David, Frédérico et Roberto : 89, 90, 246, 367
Albèra, Philippe : 83, 152, 181, 197, 211, 212, 224, 252
Alleg, Henri : 372
Al-Masri, Maram : 79
Álvarez, Calixto : 25, 91, 360, 361, 362
Amar, Ruth : 262
Ameille, Aude : 90, 91
Anders, Günther : 372
Andersch, Alfred : 391
Andriessen, Louis : 251
Ansermet, Ernest : 100
Aragon, Louis : 80
Arbo, Alessandro : 85, 100, 402
Ardenne, Paul : 185
Armentano, Nicoletta : 189, 211, 225, 229, 230
Aubigny, Benoît : 50, 61, 139, 142, 151, 154, 167, 172, 173, 226
Augustin, F.A. : 59, 175
Auzolle, Cécile : 87, 90, 91, 92, 119, 122, 141, 246, 321, 345, 350, 352, 353, 367, 391
Azama, Michel : 23, 51, 253,
Azoulay, Vincent : 149, 230, 231
Azzan, Maurizzio : 132

Badinter, Robert : 90, 247
Balasinski, Justyne : 86
Bancquart, Alain : 238
Barbery, Muriel : 118, 119
Barbier, Jean-Noël : 205
Barthel-Calvet, Anne-Sylvie : 240, 242, 243, 257, 370
Barthes, Roland : 70, 114, 116, 140, 148, 184, 225, 229, 230, 232, 233, 280, 281
Baschet, Florence : 133, 251
Beaune, François : 272
Beethoven (van), Ludwig : 142

Benjamin, Walter : 372
Berg, Alban : 294, 312
Berio, Luciano : 121, 212, 236, 237, 242, 252, 278
Betous, Frédéric : 25, 293, 335, 336, 337, 339
Bertho-Lavenir, Catherine : 71, 72, 170, 225, 226, 227
Bhagwati, Sandeep : 133
Bloncourt, Gérald : 52, 79, 254
Boni, Tanella : 52, 79, 254
Bonnefoy, Yves : 61, 96, 97, 253, 254
Borel, Lise : 159, 272
Bouillon, Jean-Paul : 126, 127
Boulez, Pierre : 84, 85, 236, 237
Brecht, Bertolt : 116, 120, 148, 149, 158, 184, 211, 212, 280, 372, 373, 375, 398
Brun-Cosme, Joëlle : 246, 367
Bryars, Gavin : 130
Buch, Esteban : 86
Bussotti, Sylvano : 133

Caillois, Roger : 213, 214
Calvino, Italo : 391
Castadot, Élisabeth : 19, 20, 33, 140, 231, 232, 237
Celan, Paul : 52, 79, 82, 244, 254
Chailley, Jacques : 168, 169, 171
Chamalov, Varlam : 297, 299, 300 ; 301, 311, 316, 317
Chanay (de), Hugues : 274
Char, René : 80
Chaudet, Chloé : 81
Cheka (la) : 91, 362
Chevtzova, Liuba : 377
Chouvel, Jean-Marc : 242
Cîteaux (Abbaye de) : 22, 53, 54, 208
Clairvaux
    Abbaye et Maison Centrale de : 22, 23, 24, 51, 53, 54
    Nocturnes de : 22, 42, 44, 45, 46, 48, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 96, 98, 101, 102, 103, 105, 126, 128, 150, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 173, 174, 175, 181, 193, 194, 195, 199, 202, 204, 206, 207, 208, 210, 214, 221, 222, 223, 230, 232, 233, 234, 235, 245, 248, 249, 251, 254, 255, 256, 257, 277, 279, 280, 288, 313, 314, 317, 343, 380, 397, 398
Class, Olivier : 92, 122, 321
Cohen-Lévinas, Danielle : 151, 152, 155, 157, 160, 180, 269, 271, 272
Condé, Gérard : 50, 59

Cone, Edward, T. : 221
Corbier, Christophe : 148, 149, 184, 280
Corlaix, Omer : 293, 352
Cossart, Paula : 251
Couraud, Marcel : 154
Croix (de la), Jean : 61
Currentzis, Teodor : 24, 134, 292, 295, 297, 302, 304, 320, 321, 323, 325, 327, 330

D., Helena : 169
Dallapiccola, Luigi : 83, 252
Dambrine, Serge : 136
Dante Alighieri : 300
Darmstadt (communauté de) : 15, 69, 72, 93, 388
Darwich, Mahmoud : 52, 79, 82, 254, 259
Dauge-Roth, Alexandre : 278
Dazzi, Gualtiero : 140, 141, 151
Debussy, Claude : 114, 205, 293, 294
Delecroix, Vincent : 273, 274
Demanze, Laurent : 73, 149, 230, 231, 234, 235
Deniot, Joëlle : 159
Desbiolles, Maryline : 272
Descartes, René : 288
Detue, Frédéric : 80, 88, 89
Deutsch, Michel : 211, 212
Doherty, Seán : 25, 91, 360, 362, 363, 364
Dort, Bernard : 116
Dostoïevski, Fiodor : 293, 300
Dufrenne, Mikel : 286, 287, 289, 290
Dulong, Renaud : 94, 265, 277
Dumè, A. : 54, 101, 267, 276, 296, 301, 302, 317
Dumont, Aurélien : 133
Dumortier, David : 23, 253
Durand Éditions : 24, 297, 299, 326
Durand, Valérie : 157
During, Jean : 264
Dusapin, Pascal : 91, 93, 109
Dutheil, Catherine : 159

Eisler, Hans : 88
Éluard, Paul : 80, 371, 372, 373

Éric : 54, 185, 186, 276
Eschyle : 107, 372
Esclapez, Christine : 15, 95, 151, 275
Estang, Flore : 37

Feneyrou, Laurent : 88, 89, 120, 142, 156, 158, 219, 242, 252, 257, 258, 261, 262, 275, 368, 371, 374, 379, 380, 386, 388, 390, 391
Ferrari, Giordano : 106, 145, 146, 147, 212, 236, 390
Finck, Michèle : 87
Fleury, Béatrice : 277
Franceschini, Matteo : 92, 122, 124, 133, 251
Franck, P. : 54, 276
Frères Jacques (Les) : 51, 254
Freud, Sigmund : 289
Fritz, Walter-Helmut : 254
Fucik, Julius : 372

Gallehr, Theo : 398
Gander, Bernhard : 133
García Lorca, Federico : 371, 372
García-Velásquez, Pedro : 133
Gaudard, François-Charles : 94, 265, 277
Gaudé, Laurent : 149
Gefen, Alexandre : 73, 95, 97, 98, 147, 148, 149, 150, 156, 157, 227, 234, 235, 237, 262, 272, 275, 278
Gelder, Béatrice (de) : 273
Gélineau (Abbé), Louis-Marie : 176
Géré, Vanina : 88, 241, 261
Gesualdo da Venosa, Carlo : 219, 335, 337, 340, 341
Giambone, Eusebio : 377
Gimon, Katerina : 25, 360, 364, 365, 366
Girard, Anthony : 159, 272
Glass, Philip : 133
Glojnarić, Sara : 133
Goldet, Stéphane : 134, 320, 321, 323, 330, 333
Gomes-Ribeiro, Paula : 145, 146, 147
Goodwin, Charles : 185, 214, 228
Gouin, Pierre : 335, 343
Goulag (le) : 41, 52, 143, 161, 244, 300, 306
Guenancia, Pierre : 284, 288

Hallé, Guy : 79
Hamelinay (de la), France : 234
Hatzfeld, Jean : 272
Hegel, Georg, Wilhelm, Friedrich : 180
Heinich, Nathalie : 86
Heinz, Joachim : 383, 385, 388
Hélèna, D. : 169
Helmut, Walter : 97, 254
Hersant, Philippe : 23, 24, 108, 109, 111, 129, 133, 134, 246, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 332, 393
Holappa, Pentti : 96
Holiday, Billie : 244
Huasiu, Julio : 372
Hughes, Langston : 52, 244
Hugo, Victor : 89, 246, 367
Husserl, Edmund : 284

Illich, R.S. : 276
Imberty, Michel : 180, 186, 191
Irom, Lucas : 144, 145
Ismard, Paulin : 149, 230, 231
Ives, Charles : 34

Jabès, Edmond : 51, 79, 144
Jameux, Dominique : 333
Janáček, Leoš : 300
Joachim, Heinz : 383, 385, 388
Jolivet, André : 154
Jumeau-Lafond, Jean-David : 205, 206, 280

Kaess, Élisabeth : 140, 141
Kafka, Yves : 349, 353, 358
Kalize, Johannes : 131
Kaltenecker, Martin : 86
Kaplinski, Jean : 96
Kiossès, Elefthèrios : 376, 377
Krog, Antje : 52

Labé, Louise : 254
Lacoste, Charlotte : 80, 88, 89

Ladrière, Jean : 77, 78, 82
Lafitte, Priscille : 98
La Main Harmonique (ensemble vocal) : 25, 293, 335
Landowski, Marcel : 243
La Vie Brève (Compagnie) : 212, 288
Le Brun, Julia : 120
Lecacheur, Maud : 156, 157, 272, 275
Lecarme, Jacques : 77, 78, 82
Leibowitz, René : 115, 116
Leichter-Flack, Frédérique : 73, 97, 147, 148, 149, 150, 156, 157, 227, 234, 235, 237, 262, 272, 275, 278
Léopold, Jean-Yves : 96
Le Pors, Sandrine : 140, 147, 190, 210, 211, 237, 400
Levi, Primo : 80
Ligeti, György : 120, 121, 132, 152, 294
Likourinos, Andreas : 376, 377
Lizée, Nicole : 133
Ljubimov, Jurj : 263
Lopez Pacheco, Jesus : 372
Loraux, Patrice : 69
Löschel, Hannes : 133
Losco, Mireille : 136, 181
Luca, Erri (de) : 24, 97, 144, 145, 246, 253, 293, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 349, 350, 351, 359, 361, 399

Macé, Marielle : 150
Machado, Antonio : 372, 373
Mâche, François-Bernard : 272
Machuel, Thierry : 1, 3, 5, 8, 9, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 66, 67, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 116, 123, 124, 125, 128, 129, 134, 135, 137, 142, 143, 144, 145, 154, 155, 160, 161, 164, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 184, 186, 187, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 207, 209, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 225, 227, 229, 230, 231, 233, 234, 238, 240, 241, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 266, 268, 269, 270, 271, 275, 277, 284, 287, 288, 292, 294, 295, 297, 299, 300, 309, 323, 326, 327, 373, 385, 389, 392, 393
Maderna, Bruno : 371, 390
Magniez, Juliette : 293, 335, 336, 337, 339
Maïakovski, Vladimir : 372

Malhaire, Philippe : 159, 272
Malozon, Irina : 377
Malraux, André : 80
Malvezzi, Piro : 374
Mandelstam, Ossip : 24, 41, 42, 52, 143, 161, 297, 299, 300, 301, 302, 316, 317
Mann, Thomas : 374
Manoury, Philippe : 92, 122, 133, 212
Marcuse, Herbert : 247
Markeas, Alexandros : 24, 124, 132, 246, 251, 274, 293, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 352, 353, 356, 357, 358, 359, 393
Martin, Jean-Pierre : 275
Martinov, Ivan : 297, 299, 301, 317
Mathieu, Lilian : 86
Maunick, Édouard, J. M. : 52, 79, 254
Mégevand, Martin : 15, 16, 67, 68, 69, 70, 73, 93, 118, 136, 142, 143, 175, 181, 197, 219, 230, 236, 237, 263, 380
Mello Breyner, Sophia (de) : 52
Mercier, Benoît : 131
Messiaen, Olivier : 154, 255
Meyerhold, Vsevolod : 235
Mila, Massimo : 371, 376, 382, 383, 385, 386, 388
Minier, Bernard : 115
Moatti, Christiane : 77, 78, 82
Moatti, Claudia : 124, 125
Montaigne, Michel (de) : 33
Monteverdi, Claudio : 112, 335, 337, 340, 382
Moultaka, Zad : 49
Mozart, Wolfgang, Amadeus : 39, 127
Muller, Marius : 115, 116, 117
MusicÆterna (ensemble) : 295, 302

Nancy, Jean-Luc : 68
Nattiez, Jean-Jacques : 180, 219, 221
Nectoux, Jean-Michel : 53
Neuwirth, Olga : 130
Nicolas, François : 86, 390
Nielinger, Carola : 375
Nono, Luigi : 25, 26, 29, 71, 78, 84, 85, 88, 89, 108, 120, 142, 156, 157, 160, 197, 219, 235, 236, 241, 252, 258, 261, 262, 263, 266, 275, 294, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 398
Noubel, Max : 85

Nouno, Gilbert : 131

Obaldia, Gilles (de) : 97, 253
Olive, Jean-Paul : 106, 146, 245, 212, 247
Olliewood (collectif) : 67, 68
Ovide : 300

Palestrina, Giovanni Pierluigi : 382
Paravidino, Fausto : 149
Pavese, Cesare : 371, 372, 373
Peillon, Catherine : 49
Pénel, Jean-Dominique : 254
Peri, Jacopo : 112
Pétrarque, Francesco : 335, 337, 340, 341, 342
Philippot, Michel : 168, 169, 171
Picasso, Pablo : 372
Pierrot : 54, 186, 198
Pirelli, Giovanni : 372, 374
Piscator, Erwin : 373
Platel, Alain : 136
Platon : 125
Pompidor, Henri : 16, 32, 117, 226, 239, 266
Popov, Anton : 376, 383
Prat, Régine : 273

Quéré, Henri : 139, 185, 214, 228
Quinte & Sens (ensemble vocal) : 61, 227

Rancière, Jacques : 85, 235
Raphaël (Frère) : 208
Régimbeau, Gérard : 126, 127, 128
Régis, S. : 54, 56, 204, 277
Reibel, Emmanuel : 119, 122, 392
Reich, Steve : 132
Renan, Ernest : 112
Richter, Benoît : 52, 79, 97, 254
Ricœur, Paul : 95, 100, 101, 158, 227
Ridge, Lola : 91, 363
Rilke, Rainer Maria : 373
Rinuccini, Ottavio : 336, 338, 341, 344
Risset, Jean-Claude : 160, 273

Romano, Claude : 94
Ronchetti, Lucia : 132
Ronsard, Pierre (de) : 61
Rosenberg, Ethel et Julius : 375
Rousselot, Mathias : 221
Roussigné, Mathilde : 150
Runestad, Jake : 91

Safar, Roula : 260
Saïd, Amina : 254, 255
Sallé, Anne-Marie : 22, 327, 328
Sallé, Julien : 26, 34, 40, 53, 54, 104, 155
Sani, Nicola : 123
Sankichi, Tôge : 52, 79, 82, 255
San Martin, Fabien : 84, 284
Sarhan, François : 131
Saroh, Karine : 160, 196, 236, 264, 382
Sarrazac, Jean-Pierre : 33, 136
Sartre, Jean-Paul : 80, 81, 82, 83, 84, 86, 89, 373
Scabia, Giuliano : 373
Scherchen, Hermann : 83, 253
Schnebel, Dieter : 131, 157
Schœller, Philippe : 131
Schoenberg, Arnold : 121, 295, 377, 381
Schwab, Raymond : 81
Schweitzer, Albert : 97, 255
Seel, Martin : 29
Sellars, Peter : 92
Sighicelli, Samuel : 132
Siméon, Jean-Pierre : 51, 255
Sirbas, Konstantinos : 378
S.M. : 181
Soulélé, Andriana : 339, 346, 351, 353
Souriau, Étienne : 287
Srul, Esther : 378
Stenzl, Jürg : 374, 381
Stockhausen, Karlheinz : 168, 197, 237
Stoïanova, Ivanka : 386
Strosser, Pierre : 212, 213

Taïeb, Emmanuel : 252

Takezo : 304
Tarasti, Eero : 39
Tasso, Torquato (Le Tasse) : 336, 341
Thérien, Claude : 29
Thévenot, Laurent : 78
Thoreau, Henri-David : 52, 79, 254
Tsangaris, Manos : 133, 252

Ungaretti, Giuseppe : 373

Venables, Philip : 133, 252
Verdi, Giuseppe : 120, 244
Verzina, Nicolas : 391
Vestrucci, Andrea : 99
Vian, Boris : 52, 79, 254
Victoria, Tomas Luis (de) : 336, 338, 342
Vinci, Léonard (de) : 290
Voigt, Elli : 378
Vrait, François-Xavier : 159

Wagner, Patrick : 81, 82, 83
Wagner, Richard : 39, 313
Walter, Jacques : 97, 255, 278
Weill, Kurt : 120
Wieviorka, Annette : 87

Zbaeren, Mathilde : 95
Zimmermann, Alois : 121
Zoutat, Yamina : 23, 51, 215, 254

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE : L'OPÉRA-CHORAL, RÉALISATION ESTHÉTIQUE D'UNE INTENTION ÉTHIQUE 15

1 Caractériser l'opéra-choral 17

1.1 Le concept de l'opéra-choral posé par Thierry Machuel 18

1.2 Implication de l'appellation « opéra-choral » 23

2 Rupture et innovation 25

2.1 Une intention : réveiller un héritage figé, grâce aux potentialités du chœur 27

2.1.1 De nouvelles fonctions pour le chœur 28

2.1.2 Le chœur en mouvement 35

2.2 Déplacer un vécu humain sur une œuvre musicale 37

2.2.1 Des choix littéraires engagés 37

2.2.2 Du texte au livret 41

2.2.3 Le chœur, un groupe qui porte un texte 45

2.2.4 Le public au cœur de l'œuvre 51

3 Dimension humaine et communauté du chœur 55

3.1 Faire communauté 56

3.2 La communauté du chœur 59

4 S'engager avec l'opéra-choral 63

4.1 Définition, périmètre et spécificités musicales de l'engagement 64

4.1.1 L'acte d'engagement 65

4.1.2 Littérature et engagement 67

4.1.3 Art et engagement 71

4.1.4 L'intention d'engagement 73
4.1.5 Engagement politique ou humain ? 75
4.2 S'engager pour témoigner avec l'opéra-choral 81
4.3 L'opéra-choral chez Thierry Machuel : une esthétique au service de l'éthique ... 87
5 Genèse, dynamique et historique du mot « opéra-choral » 93
5.1 Le terme « opéra-choral » 95
5.1.1 Définir l'opéra-choral 96
5.1.1.1 Importance de garder les deux mots 96
5.1.1.2 Le trait-d'union 97
5.1.1.3 Le mot choral est-il adjectif du mot opéra ou bien le mot choral s'entend-il avec l'adjectif « opératique » ? 98
5.1.1.4 Opéra et chœur : définitions, représentations et imaginaire collectif 99
5.1.2 Émergence du mot « opéra-choral » 107
5.2 L'appellation opéra-choral 111
5.2.1 L'appellation en musique 111
5.2.2 L'appellation d'une œuvre 113
5.2.2.1 Les différentes appellations des musiques dites « pour la scène » 117
5.2.2.2 Différences entre les musiques de scène selon leur appellation 118
5.3 Perspectives 120
5.3.1 Perspective esthétique 120
5.3.1.1 Exprimer un langage nouveau 121
5.3.1.2 Créer un genre nouveau 122
5.3.2 Perspective éthique 123
6 Conclusion de la première partie : le chœur au cœur de l'opéra-choral 124
DEUXIÈME PARTIE : LES POTENTIALITÉS DU CHŒUR DANS L'OPÉRA-CHORAL 127
7 Le chœur, un instrument pour le texte 131

7.1 Un texte individuel chanté à plusieurs 132
7.2 Le chœur acteur 134
7.2.1 Le retour du chœur dans le théâtre contemporain 136
7.2.2 Le chœur, un personnage principal 138
8 Le chœur, un instrument de musique 143
8.1 Le chœur : la voix 144
8.2 Potentiel de densités, de tessitures et de timbres variables 150
8.3 Potentiel polyphonique du chœur 157
8.3.1 La « monodie polyphonique » : le chœur, un « nous » qui représente la parole d'un « je » 159
8.3.2 La « polyphonie monodique » : exprimer la même parole à plusieurs 162
8.3.3 La polyphonie de voix : exprimer plusieurs paroles dans le même temps 164
8.4 Symbolique de l'écriture chorale 168
9 Le chœur, instrument d'une langue 178
9.1 Le chœur, avant tout un texte intoné 180
9.1.1 Intonation du texte parlé et chanté 181
9.1.2 L'intonation comme langue 184
9.2 La musique chorale créatrice d'un langage en soi 184
9.2.1 La langue de la musique prend en charge le texte 186
9.2.2 La langue de la musique prend en charge le sens du texte 190
9.2.3 La place du silence 193
9.2.3.1 Le silence des mots 194
9.2.3.2 Le silence des sons 195
9.2.3.3 Le silence intégral 196
9.3 Le chœur, un instrument pour un langage plus englobant 199
9.3.1 L'opéra-choral, manifestation d'un langage dramatique 199

9.3.2 Qualité discursive du langage de l'opéra-choral 202
9.3.2.1 Le livret 203
9.3.2.2 Le langage musical 208
9.3.2.3 Autres langages : mise en espace et en scène, vidéo, bande-son 211
9.3.3 Le langage de l'opéra-choral est-il structurant ? 211
10 Potentiel symbolique du chœur 214
10.1 Le chœur, une activité humaine et anthropologique qui fait musique 216
10.2 Le chœur, miroir du public 219
10.3 Le chœur pour témoigner du monde 225
11 Rôle du chœur dans l'intention première d'engagement 229
11.1 Une volonté de composer avec son temps et non pour un genre prédéfini 230
11.1.1 Une narration 232
11.1.2 Assumer des esthétiques diversifiées 237
11.1.3 Recours aux nouvelles technologies 239
11.2 L'œuvre et son environnement 241
11.2.1 L'œuvre musicale, une RE-présentation de l'environnement 241
11.2.2 Relation de l'œuvre avec le contexte sociétal 247
11.3 Impliquer tous les protagonistes de l'œuvre 251
12 Une communication discursive et dynamique 254
12.1 Le chant comme vecteur et véhicule 255
12.1.1 Égalité de genres et de nombres 256
12.1.2 Solidarité 256
12.1.3 Interprétation vocale et chorale : le chant, véhicule d'émotions 258
12.1.3.1 La voix : un corps 261
12.1.3.2 Chanter les émotions 261
12.1.3.3 Communiquer 262

12.2 Déplacer (véhiculer) un message vers un public....264
12.2.1 Une communication discursive....265
12.2.2 Impact d'un discours dynamique sur le récepteur....267
12.2.2.1 Spatialisation et proximité physique....268
12.2.2.2 Proximité émotionnelle....271
12.2.2.3 Le public pris à témoin....272
13 Conclusion de la deuxième partie : De l'intention à la réalisation....274
13.1 De la genèse à la production : le chœur au service de l'intention ou à l'initiative de la réalisation ?....275
13.2 Continuité entre intention et réalisation : compromis, négociations, renouvellement, affranchissement ou rupture ?....276
TROISIÈME PARTIE : L'OPÉRA-CHORAL, UN GENRE EN ÉVOLUTION CONSTANTE....281
14 Tristia de Philippe Hersant (2015), un « opéra choral »....285
14.1 Genèse....285
14.2 Analyse....294
14.2.1 Rôle des instruments....294
14.2.2 Analyse musicale selon les critères de l'opéra-choral....300
14.2.2.1 Musique et poésie....300
14.2.2.2 Le chœur au centre de l'œuvre....305
14.2.2.3 Témoigner du monde....315
14.2.2.4 Réveiller un héritage....321
15 Œuvres apparentées à l'opéra-choral....324
15.1 Une autre Odyssée (2016) d'Alexandros Markeas, un « Requiem laïque »....324
15.1.1 Genèse....325
15.1.2 Analyse....327
15.1.2.1 Textes anciens et textes contemporains....328

15.1.2.2 Organisation des textes 330
15.1.2.3 Une place et une fonction privilégiées pour le texte 335
15.1.2.4 Résonance entre les musiques anciennes et les musiques originales 342
15.1.2.5 Aspects scéniques : mise en espace, bande son, vidéo, instruments 349
15.2 Exemples dans la musique chorale hors « opéra » 352
16 Prémices de l'opéra-choral : Luigi Nono et *Il canto* 359
16.1 Les choix littéraires et thématiques 362
16.2 Le Langage 370
16.2.1 Écrire pour la voix 370
16.2.2 Spatialisation du son 377
16.2.3 Engagement 379
17 Conclusion de la troisième partie : l'opéra-choral, un genre intemporel pour témoigner 383
CONCLUSION 385
BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES 395
TABLE DES FIGURES 431
TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX 435
INDEX DES ŒUVRES 439
INDEX DES NOMS 445
TABLE DES MATIÈRES 455
ANNEXES 461

ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1 : Appellations des œuvres de musique dites pour la scène 464

Par ordre alphabétique 464

Par nombre d'occurrences 469

Par appellations et par compositeurs 471

Annexe 2 : Tableau des œuvres vocales de Thierry Machuel 499

Annexe 3 : Textes des œuvres du corpus 503

Nocturnes de Clairvaux 503

Paroles contre l'oubli 409

Trilogie de la détention 514

Amal waqti 540

Tristia 542

Une autre Odyssée 553

Il canto sospeso 564

Snow dance for the dead 567

Through the storm 569

Annexe 4 : Audios et Vidéos du corpus 570

Annexe 5 : Proxémie des termes « opéra » et « choral » 574

Annexe 6 : Tableau des pièces de la *Trilogie de la détention* 583

Annexe 7 : Tableau des pièces de la *Trilogie de la détention* selon leur provenance 585

Annexe 8 : Interview de Philippe Hersant à propos de *Tristia* 589

ANNEXE 1

DIFFÉRENTES APPELLATIONS DES ŒUVRES DE MUSIQUE DITES « POUR LA SCÈNE »

Environ de 2000 à 2023

Recensées sur BRAHMS - https://www.ircam.fr/ressources/base-des-compositeurs-brahms,

Décembre 2022 – Revu en mars 2024

Le recensement des œuvres vocales pour la scène a été réalisé entre décembre 2020 et mars 2024 sur la plateforme B.R.A.H.M.S. **Il n'est aucunement exhaustif,** mais permet d'avoir une vision globale des œuvres écrites entre 2000 et 2023.

1) Appellations classées par ordre alphabétique

APPELLATIONS	**NOMBRE D'OCCURRENCES**
« ACTION »	**5**
ACTION :	1
ACTION INVISIBLE	1
ACTION DE THÉÂTRE MUSICAL	1
ACTION MUSICALE	1
ACTION THÉÂTRALE	2
AFFICHE MUSICALE	**1**
« BALLET »	**4**
BALLET	2
BALLET-ORATORIUM	1
BALLET WAGNÉRIEN	1
BIOGRAPHIE MUSICALE FICTIVE	**1**
« CANTATE »	**5**
CANTATE	1
CANTATE BURLESQUE ET UTOPIQUE	1
CANTATE PROFANE	1
CANTATE SCÉNIQUE	2
« COMÉDIE »	**5**
COMÉDIE EN UN ACTE, EN PROSE ET EN MUSIQUE	1
COMÉDIE INSTRUMENTALE	2
COMÉDIE TRAGIQUE	1
COMOEDIA HARMONICA	1
COMPOSITION SCÉNIQUE	**2**
« CONTE »	**7**
CONTE LYRIQUE	2
CONTE MUSICAL	5
CONVERSATIONS	**1**
CRIS, APPELS ET CLAMEURS POUR CHŒUR *A CAPELLA*	**1**
« DRAME »	**38**

DRAMA DI SCRITTURA MUSICALE	1
DRAMATURGIE	11
DRAME LYRIQUE	3
DRAME MUSICAL	4
LAMENTATION DRAMATIQUE	1
MÉLODRAME	3
MONODRAME	12
MONODRAME DE CHAMBRE LUDIQUE	1
MONODRAME-INSTALLATION	1
SCIENCE FICTION MUSIC DRAMA	1
« FANTAISIE »	**2**
FANTAISIE DE CHAMBRE	1
OPERNPHANTASIE	1
GROTESQUE EN NEUF SCÈNES	**1**
HISTOIRE MUSICALE	**1**
INSTALLATION-PERFORMANCE MUSICALE	**1**
INTERLUDE	**1**
JEU CONCERTANT	**1**
LECTURE MUSICALE	**1**
« LYRIQUE »	**3**
LYRIC TALE	1
PIÈCE LYRIQUE	1
REPRÉSENTATION LYRIQUE	1
MÉDITATION MORALE	**1**
MORALITÉ SCÉNIQUE	**1**
MÉMORIAL	**1**
MESSE	**1**
« IMAGES »	**2**
MOTS ET IMAGES ALÉMANIQUES	1
MUSIQUE AVEC IMAGES	1
« MUSIQUE »	**22**
MUSIQUE DE L'ESPACE DERNIER	1
MUSIQUE DE SCÈNE	17
MUSIQUE POUR LE MÉLOLOGUE	1
MUSIQUE POUR SPECTACLE THÉÂTRAL MULTIMÉDIA	1
MUSIQUE POUR UNE PIÈCE DE THÉÂTRE	1
MUSIQUE SPATIALISÉE	1
MYSTÈRE DE CHAMBRE	**1**
« ŒUVRE »	**5**
ŒUVRE DRAMATIQUE	2
ŒUVRE MUSICALE IMAGINAIRE	1
ŒUVRE POUR LA SCÈNE	1
ŒUVRE SCÉNIQUE	1
« OPÉRA »	**436**
ACTES D'OPÉRA SCHÉMATIQUES	1
AN OPERA WITHIN AN OPERA	1
CONCEPT OPERA	1
COURT OPÉRA	1

COURT OPÉRA DE CHAMBRE	1
DYPTIQUE OPÉRATIQUE SOUS CASQUE	1
ÉLECTROPÉRA	1
FILM-OPÉRA	2
FOOD-OPÉRA	1
INSTALLATION-OPÉRA	1
MICRO-OPÉRA	1
MINI-OPÉRA	2
MIXED MEDIA	1
NÔPERA	1
OPÉRA	265
OPÉRA AMPLIFIÉ	1
OPÉRA AVEC ÉLECTRONIQUE	1
OPÉRA-BUFFA	6
Bouffe	1
OPÉRA CHORÉGRAPHIQUE	1
OPÉRA COMIQUE	1
OPÉRA COURT	2
OPÉRA-DANSE	2
OPÉRA DE CHAMBRE	93
OPÉRA DE CHAMBRE ARABE	1
OPÉRA DE POCHE	6
OPÉRA DIALECTIQUE	1
OPÉRA DE MUSIQUE IMAGINAIRE	1
OPÉRA DIGITAL	1
OPÉRA DU TEMPS RÉEL	1
OPÉRA ÉLECTRONIQUE	2
OPÉRA ET DANSE-THÉÂTRE	1
OPÉRA FANTASTIQUE	3
OPÉRA-FILM	3
OPÉRA FILMIQUE	4
OPÉRA JEUNE PUBLIC	1
OPÉRA MINIMALISTE	1
OPÉRA, MONODRAME	1
OPÉRA MONDAIN	1
OPÉRA MULTIMÉDIA	1
OPÉRA MYSTÈRE	1
OPÉRA PARLÉ	2
OPÉRA POUR AMATEURS	1
OPÉRA POUR LA TÉLÉVISION	1
OPÉRA POUR VOIX D'ENFANTS	4
OPÉRA RADIOPHONIQUE	3
OPÉRATORIO	1
OPÉRA SITCOM	1
OPÉRA VIDÉO DOCUMENTAIRE	1
PETIT OPÉRA DE CHAMBRE	1
RITUEL OPÉRATIQUE	1
VIDÉO-OPÉRA	1

OPÉRETTE	**2**
« ORATORIO »	**14**
ORATORIO	10
ORATORIO DRAMATIQUE	1
ORATORIO GROTESQUE	1
ORATORIO PAÏEN	1
ORATORIO PROFANE	1
PARABOLE EN MUSIQUE	**1**
PASSION	**2**
PHOTOGRAMMES SOUS FORME DE CHANTS	**1**
PIANO BAR POUR PHÈDRE	**1**
PIÈCE MULTIMÉDIA	**1**
« POÈME »	**7**
APPROCHE D'UN POÈME	1
MEDIA POEM	1
POÈME DANSÉ	1
POÈME SCÉNIQUE	1
POÈME SONORE	1
POÈME SPATIAL	1
POETRY SLAM	1
RÉCIT MUSICAL	**1**
ROMAN PHOTO	**1**
« SCÈNE »	**10**
SCÈNE	4
-De guerre	1
- Du Japon	1
SCÈNE DE CARNAVAL EN FORME DE TRIANGLE	1
SCENE DI DANZA MACABRA	1
SCÈNE LYRIQUE	1
SCÈNE NOCTURNE	1
SINGSPIEL	**1**
SONGPLAY	**1**
« SPECTACLE »	**22**
SPECTACLE	6
SPECTACLE CHORÉGRAPHIQUE	2
SPECTACLE DE MARIONNETTES MUSICAL	1
SPECTACLE DE THÉÂTRE MUSICAL	1
SPECTACLE MUSICAL	10
SPECTACLE MUSICAL ET THÉÂTRAL	1
SPECTACLE MUSICAL, SONORE, VISUEL ET THÉÂTRAL	1
« THÉÂTRE »	**121**
EXPÉRIENCE DE THÉÂTRE	1
EXPÉRIENCE LYRIQUE	1
INSTALLATION THÉÂTRE ET MUSIQUE	2
MINIATURE DE THÉÂTRE MUSICAL	3
MUSIKTHEATER	4
-Passion	1
-Musique de théâtre	2

PIÈCE DE THÉÂTRE MUSICAL	2
PIÈCE POUR LE THÉÂTRE	1
TEATRO MUSICALE DELLA NOSTRA STORIA	1
THÉÂTRE DE MARIONNETTES MUSICAL	2
THÉÂTRE MUSICAL	96
THÉÂTRE MUSICAL-ACTION	1
THÉÂTRE MUSICAL DE CHAMBRE	1
THÉÂTRE MUSICAL PSYCHOGRAMME	1
THÉÂTRE MUSICAL TRANSMEDIA	1
THÉÂTRE SONIQUE	1
« TRAGÉDIE »	**4**
TRAGÉDIE	1
TRAGÉDIE BARBARE	1
TRAGÉDIE LYRIQUE	2
TRE ATTI SENZA NOME	**1**
UNO-CANTATA	**1**
VISIONS MUSICALES	**1**
DIVERS	**5**

2) Classement par nombre d'occurrences

436 : Opéra,

121 : Théâtre,

38 : Drame,

22 : Musique, Spectacle,

14 : Oratorios,

10 : Scènes,

7 : Conte, Poème,

5 : Action, Cantate, Comédie, Œuvre,

4 : Ballet, Tragédie,

3 : Lyrique,

2 : Composition scénique, Fantaisie, Images, Opérette, Passion,

1 : *Action, Action invisible, Action de théâtre musical, Action musicale, Action théâtrale,* Affiche musicale, *Ballet-oratorium, Ballet wagnérien,* Biographie musicale fictive, *Cantate, Cantate burlesque et utopique, Cantate profane, Comédie en un acte, en prose et en musique, Comédie tragique, Comœdia harmonica,* Conversation, Cris, appels et clameurs pour chœur *a capella*, *Drama di scrittura musicale, Expérience lyrique , Expérience de théâtre, Fantaisie de chambre,* Grotesque en neuf scènes, Histoire musicale, Installation-performance musicale, Interlude, Jeu concertant, Lamentation dramatique, monodrame de chambre ludique*,* Lecture musicale, *Lyric tale,* Méditation morale, Monodrame-installation, Moralité scénique, Mémorial, Messe, Mots et images alémaniques, Musique avec images, Musique de l'espace dernier, Musique pour le mélologue, Musique pour spectacle théâtral multimédia, Musique pour une pièce de théâtre, Musique spatialisée, Mystère de chambre, Actes d'opéra schématiques, An opera within opera, Concept opéra, Court opéra, Court opéra de chambre, Dyptique opératique sous casque, Électropéra, Food-opera, Installation-opéra, Micro-opéra, Mixed media, Nôpera, Opéra amplifié, Opéra avec électronique, Bouffe, Opéra chorégraphique, Opéra-comique, Opéra de chambre arabe, Opéra dialectique, Opéra de musique imaginaire, Opéra digital, Opéra du temps réel, Opéra et danse-théâtre, Opéra jeune public, Opéra minimaliste, Opéra,

monodrame, Opéra mondain, Opéra multimédia, Opéra mystère, Opéra pour amateurs, Opéra pour la télévision, Opératorio, Opéra sitcom, Opéra vidéo documentaire, Petit opéra de chambre, Vidéo-opéra, Oratorio dramatique, Oratorio grotesque, Oratorio païen, Oratorio profane, Opernphantasie, Œuvre musicale imaginaire, Œuvre pour la scène, Œuvre scénique, Parabole en musique, Passion, Photogrammes sous forme de chants, Piano bar pour Phèdre, Pièce lyrique, Pièce multimédia, Pièce pour le théâtre, Approche d'un poème, Media poem, Poème dansé, Poème scénique, Poème sonore, Poème spatial, Poetry slam, Récit musical, Représentation lyrique, Roman photo, Scène de guerre, Scène du japon, Scène de carnaval en forme de triangle, Scene di danza macabra, Scène lyrique, Scène nocturn, Science-fiction music drama, Singspiel, Songplay, Spectacle de marionnettes musical, Spectacle de théâtre musical, Spectacle musical et théâtral, Spectacle musical, sonore, visuel et théâtre, Teatro musicale della nostra storia, Théâtre musical-action, Théâtre musical de chambre, Théâtre musical psychogramme, Théâtre musical transmédia, Théâtre sonique, Tragédie, Tragédie barbare, Tre atti senza nome, Tre atti senza nome, Uno-cantata, Visions musicales.

3) RECENSEMENT DES ŒUVRES PAR APPELLATIONS

ACTES D'OPÉRA SCHÉMATIQUES : Klaus Huber *Im Paradies oder der alte vom Berge*

ACTION : Giorgio Battistelli *Divorzio all'italiana* 2007-08 : ensemble de voix solistes (soprano, ténor, 7 barytons, 3 basses), chœur mixte [SATB] + instr.

ACTION INVISIBLE : Salvatore Sciarrino *Lohengrin*

ACTION DE THÉÂTRE MUSICAL : Alexandros Markeas *Narcisse* 2006 : 1 actrice, 1 soprano solo, 1 clarinette, 1 percussionniste, 1 alto, 1 violoncelle

ACTION MUSICALE : Giorgio Battistelli *Il medico dei pazzi* 2014 : 11 voix solistes non spécifiées, chœur mixte [SATB] + instr.

ACTION THÉÂTRALE : Alessandro Solblati *Attraverso ; El canto quiere ser luz*
Maurillo Cacciatore *Le Goût du jour* 2006 : flûte, piano, 2 acteurs ; Alexandros Markeas *Rhapsodie monstre* 2017 : acteur, 2 voix solistes non spécifiées, 4 saxhorns, piano, 4 percussionnistes

AFFICHE MUSICALE : Ivo Malec *Victor Hugo – Un contre tous*

AN OPERA WITHIN AN OPERA : Dan Tun *Marco Polo* 1995 : solistes + instr.

APPROCHE D'UN POÈME : Dieter Schnebel *Mein Herz ruht müde*

BALLET : Marc Monnet *Épaule cousue, bouche ouverte, cœur fendu*
Sylvano Bussotti *Cristallo di Rocca*

BALLET CHORAL : Alvin Singleton *Truth* 2005 : pour petit chœur mixte, danseurs et orchestre de chambre

BALLET-ORATORIUM : Dieter Schnebel *Totentanz*

BALLET WAGNÉRIEN : Sylvano Bussotti *Juvenilia I*

BIOGRAPHIE MUSICALE FICTIVE : Olga Neuwirth *Orlando*

CANTATE : Aurélien Dumont *Le fils de Prométhée* 2008-09 : soprano, mezzo-soprano, ténor, baryton, clarinette, violon, alto, violoncelle, clavier électronique/MIDI/synthétiseur ; Gérard Pesson *Cantate égale pays*

CANTATE BURLESQUE ET UTOPIQUE : Alexandros Markeas Citoy*enne insolente*

CANTATE PROFANE : Ivan Fedele *Oltre narciso*

CANTATE SCÉNIQUE : Nicola Sani *L'incarico e il fine*
Carola Bauckholt *Der gefaltete Blick*

COMÉDIE EN UN ACTE, EN PROSE ET EN MUSIQUE : Benoît Mercier *La Dispute* 2012 : 7 voix chantées, actrice + instr.

COMÉDIE INSTRUMENTALE : Lucia Ronchetti *Le aventure di Pinocchio ; Pinocchios Abendteuer* 2020 : soprano, solistes instr. *;*

COMÉDIE TRAGIQUE : Philippe Boesmans *Yvonne, princesse de Bourgogne* 2008-09 : 1 voix parlée, 1 soprano solo, 1 mezzo-soprano solo, 1 contralto solo, 4 ténors solo, 3 barytons solo, 1 basse solo, 1 mime, ensemble de voix solistes à 12 voix + instr.

COMOEDIA HARMONICA : Marco Stroppa *…1995 …2995 …3695*

COMPOSITION SCÉNIQUE : Robert H.P. Platz *Verkommenes Ufer* 1983-86
Laurent Durupt *Zephyr* 2010 : piano, percussionniste, actrice

CONCEPT OPERA : Heera Kim *Fragment* 2012 : solistes + instr.

CONTE LYRIQUE : Mikel Urquiza *Maudits les innocents* 2013-14 : solistes adultes, chœur d'enfants, instr.
Xu Yi *Métamorphoses du serpent blanc* 2018-19 : six chants pour soprano, mezzo-soprano, maîtrise, petit chœur d'enfant, six instruments et dispositif électronique spatialisé en huit pistes

CONTE MUSICAL : Zad Moultaka *Tous les hommes dansent*
Frédéric Pattar *L'Homme qui faisait fleurir les arbres*
Alessandro Solblati *Framentti da « Il gigante » ; La columba azzura*
Éric Tanguy *Faustine et les ogres*

CONVERSATIONS : Lucia Ronchetti *The pirate who does not know the value of Pi* 2019 : soprano et ensemble

COURT OPÉRA : Klaus Lang Kom*mander Kobayashi am Ende* 2007 : solistes + instr.

COURT OPÉRA DE CHAMBRE : Klaus Lang *Vom Mond* 2006 : soprano, contralto, ténor, basse solo, flûte, clarinette, basson, cor, percussion, alto, violoncelle, contrebasse

CRIS, APPELS ET CLAMEURS POUR CHŒUR *A CAPELLA* : Marco Stroppa *Perchè non riusciamo a vederla*

DRAMA DI SCRITTURA MUSICALE : Éric Mastri *La musica che non ho in mente* 2000-01 : soprano solo, piano

DRAMATURGIE : Lucia Ronchetti *Aria da baule* ; *La mela di Amleto ; Hamlett's mill ; Hombre de mucha gravedad ; In che 'l mar fu sovra noi richiuso ; Le Voyage d'Urien ; Les Paroles gelées* 2020 : ensemble de voix solistes, chœur non-spécifié, chœur non-spécifié, orgue *; Meines Wartens ; Musilfässli Lettura da Adolf Wölfli ; Prosopopeia* 2009-10 : ensemble de voix solistes(8 soprano solo, 8 contralto solo, 5 ténor solo, 5 basse solo) + instr. *; Sei personaggi in cerca d'autore* 2011 : 6 voix et orchestre

DRAME LYRIQUE : Sylvano Bussotti *Nottetempo*
Yi Xu *L'Impératrice Wu Zetian – Entre terre et ciel* 2014 : trois chanteurs, une comédienne-chanteuse, un chœur de jeunes filles, un ensemble de sept musiciens et dispositif électronique spatialisé

DRAME MUSICAL : Vinko Globokar *L'Armonia dramatica*
Ivan Fedele *Ipermnestra*
Philippe Boesmans *Poppea e Nerone* 2011-12

DYPTIQUE OPÉRATIQUE SOUS CASQUE : Aurélien Dumont *Qui a peur du loup ? Macbeth* 2019 : solistes : 2 sopranos, 2 acteurs, violon, serpent, accordéon, percussionniste, guitare électrique, alto, violoncelle, contrebasse ; *V.I.T.R.I.O.L.* 2020 : soliste : voix soliste non spécifiée, percussionniste, alto, contrebasse

ÉLECTROPÉRA : Matteo Franceschini *My way to Hell* 2010 : soprano, ténor, percussionniste, guitare électrique (aussi guitare, théorbe), basse électrique

EXPÉRIENCE DE THÉÂTRE : Wolfgang Rihm *Séraphin*

EXPÉRIENCE LYRIQUE : Shuya Xu *La Neige en août* 2002 : solistes, chœur mixte + instr.

FANTAISIE DE CHAMBRE : Giorgio Battistelli *Jules Verne*

FILM-OPÉRA : Sylvano Bussotti *Integrale Sade*
Michal van der Aa *Sunken Garden :* en 3D, 3 solistes

FOOD-OPÉRA : Matteo Franceschini *Forèst* 2015 : soprano, basse (aussi baryton), accordéon, violoncelle

GROTESQUE EN NEUF SCÈNES : Louis Andriessen *Theatre of the world* 2013-15 : 2 voix solistes + instr.

HISTOIRE MUSICALE : Dieter Schnebel *Worte – Töne – Schritte*

INSTALLATION-OPÉRA : Manos Tsangaris *Batsheba. Eat the history !* 2008-09 : acteurs, chanteurs, chœur et orchestre

INSTALLATION-PERFORMANCE MUSICALE : Alexandros Markeas *La Voix et ses avatars*

INSTALLATION THÉÂTRE ET MUSIQUE : Sandeep Bhagwati *Three women Trois femmes Drei Frauen* 1996-97
Hannes Löschel *Miranda-eine Überlandpartie* 2012

INTERLUDE : Gérard Pesson *Le Couchant*

JEU CONCERTANT : Lucia Ronchetti *L'ape apatica*

LAMENTATION DRAMATIQUE : Saed Haddad *A wintery spring*

LECTURE MUSICALE : Dieter Schnebel *Baumzucht*

LYRIC TALE : Georges Benjamin *Into the little hill* 2006 : 1 soprano solo, 1 contralto solo + instr.

MEDIA POEM : Morton Subotnick *Intimate immensity*

MÉDITATION MORALE : Dieter Schnebel *Memento*

MÉLODRAME : Lionnel Bord *Le sacrifice d'Égée* 2016 : récitant, violon, violon II, alto, violoncelle
Sylvano Bussotti *Lorenzaccio ; L'inspiratione*
Philippe Hurel *La Célébration des invisibles*

MÉMORIAL : Dun Tan *Memorial 19 fucks: a memorial to injustice, to all people who have been fucked over*

MESSE : Dieter Schnebel *Missa Dahlemer*

MICRO-OPÉRA : Malte Giesen *Unicorn* 2012 : quatre chanteurs, grand ensemble et sampler

MINIATURE DE THÉÂTRE MUSICAL : Manos Tsangaris *Die Döner-Schaltung* 2004 : théâtre pour une maison pour récitants, chanteurs, instrumentistes et acteurs dans des ensembles de tailles variables ou en tant que solistes *; Drei Räume Theater Suite* : théâtre pour une maison pour récitants, chanteurs, instrumentistes et acteurs dans des ensembles de tailles variables ou en tant que solistes *; Winzig*

MINI-OPÉRA : Dieter Schnebel *Kinder/Musik*
Olga Neuwirth *Der Wald Ein tönendes Fastfoodgericht*

MIXED MEDIA : Philip Glass *The Photographer*

MONODRAME : Michael Jarrell *Cassandre*
Giorgio Battistelli *Aphrodite ; Frau Frankenstein*
Jérôme Combier *Austerlitz* 2011 : monodrame pour un comédien, ensemble de six musiciens et bande son
Philippe Fénélon *Judith*
Joan Magrané Figuera *Dànae recorda* 2020 : soprano, violon *; Intérieur* 2020-21 : voix parlée + instr.
Patrick Marcland *Mazeppa* 2017
Brice Pauset *Exercices du silence* 2007-08 : 1 soprano solo, 1 piano
Wolfgang Rihm *Proserpina* 2008 : soprano solo, chœur mixte + instr.
Alessandro Solblati *La partenza*
Johannes Maria *Staud Le Voyage*
Morton Subotnick *Jacob's room*

MONODRAME DE CHAMBRE LUDIQUE : Giorgio Battistelli *The embalmer* 2001-02 : 1 acteur + instr.

MONODRAME-INSTALLATION : Maurizzio Azzan *Ariadne* 2021 : 1 soprano soliste + instr.

MORALITÉ SCÉNIQUE : Johannes Kalize *Bericht über den Tod des Muzikers Jacl Tiergarten*

MOTS ET IMAGES ALÉMANIQUES : Dieter Schnebel *Jowaegerli*

MUSIKTHEATER : Bernhard Lang *Das Theater des Wiederholungen* 2000-02
Wolfgang Rihm *Die Hamletmachine ; Die Eroberung von Mexico ; Œdipus*

-Passion – Mark Andre *…22, 13…*
-***Musique de théâtre*** – Wolfgang Mitterer *Battuto*
Olga Neuwirth *The outcast (Hommage à Hermann Merville)* 2009-11 : cinq solistes, acteurs, chœur d'enfants, chœur d'hommes, orchestre, guitare électrique, accordéon et échantillonneurs

MUSIQUE AVEC IMAGES : Helmut Lachenmann *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*

MUSIQUE DE L'ESPACE DERNIER : Mathias Pintscher *Pourquoi l'azur muet…*

MUSIQUE DE SCÈNE : Luis Naón *L'affaire de la rue de Lourcine d'Eugène Labiche*
Betsy Jolas *Les Troyennes*
Xavier Dayer *Purgatory Quartet* 2001 : 1 baryton solo, 1 violon, 1 violon II, 1 alto, 1 violoncelle
Philippe Boesmans *L'Annonce faite à Marie* 2019-22 : solistes + instr.
Lionel Bord *Le Rossignol et l'Empereur de Chine* 2008 : récitant, flûte, harpe
Eliott Carter *From Mostellaria ; Philoctète*
Laurent Cuniot *Un grenier plein d'espoir* 2016 : soliste : mezzo-soprano, clarinette, vibraphone
Michael Nyman *Love counts ; Facing Goya ; Letters, Riddles and Writs ; Man and boy : Dada ; Noises, sounds and sweet airs ; The man who mistook his wife for a hat*
Hilda Paredes *La tierra de la miel*
Dieter Schnebel *Metamorphosen des Ovid oder Die Bewegung von den Rändern zur Mitte hin und umgekehrt*
Salvatore Sciarrino *Musike per « Alluscita » di Luigi Pirandello*

MUSIQUE POUR LE MÉLOLOGUE : Nicola Sani *Il grande cielo soggetivo*

MUSIQUE POUR SPECTACLE THÉÂTRAL MULTIMÉDIA : Jacopo Baboni Schilingi *Cinere (A part of Atlas)*

MUSIQUE POUR UNE PIÈCE DE THÉÂTRE : Andrea Cera *Distacco*

MUSIQUE SPATIALISÉE : Dieter Schnebel *Das Urteil*

MYSTÈRE DE CHAMBRE : Sylvano Bussotti *La Passion selon Sade*

NÔPERA : Noriko Baba *AOI-Nôpéra* 2015 : 1 soliste + instr.

ŒUVRE DRAMATIQUE : Heinz Holliger *Lunea – Lenau Szenen in 23 Lebensblättern*

ŒUVRE MUSICALE IMAGINAIRE : Giorgio Battistelli *Experimentum mundi*

ŒUVRE POUR LA SCÈNE : Peter Ablinger *Fläche, Punkt, Musik* : 1 soliste + instr., John Luther Adams, *Giving birth to Thunder, Sleeping with his daughter, Coyotte builds North America :* 1 soliste récitant et instr., Giorgio Battistelli *Richard III* 2004 : ensemble de voix solistes(voix d'enfant soprano, 3 soprano, mezzo-soprano, 3 ténor, contre-ténor, 4 baryton, 4 basse), chœur mixte [SATB] + instr + électronique ; Klaus Huber *Schwarzerde*

ŒUVRE SCÉNIQUE : Philippe Fénelon *Élégies ;* Giorgio Battistelli *Auf den Marmorklippen* 2000-01 : solistes : acteur, mime, ensemble de voix solistes (ténor, 2 barytons, 5 basse, voix soliste non spécifiée [hors champ]), chœur mixte [SATB]
Sasha J. Blondeau *Nachleben* 2014 : soprano, baryton, percussionniste
Andrea Cera *Pigre divinità* 2008 : 2 voix solistes non spécifiées, 1 violon, 1 violoncelle, 1 percussionniste, 1 acteur
Huihui Cheng *Tian Wen* 2012 : ensemble de voix solistes (soprano, mezzo-soprano, alto, ténor, baryton, basse), ensemble de voix solistes (2 soprano, 2 mezzo-soprano, 2 alto, 2 ténors, 2 barytons, 2 basses), flûte, orgue, violoncelle
Ann Cleare *One here now* 2017-18 : voix, orchestre + électronique
Paul Clift *With my limbs in the dark* 2008-09 : 1 soprano solo, 1 danseur, 1 clarinette, 1 flûte, 1 violoncelle, 1 percussionniste
Pasquale Corrado *Babbelish* 2018
Chaya Czernowin *Pilgerfahrten* 2005-06 : soliste récitant, chœur d'enfants, 4 trombones, 2 percussionnistes, 6 violons, 3 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses
Daniel d'Adamo *La haine de la musique* 2013 : acteur, flûte, clarinette, cor, trompette, harpe, percussionniste, piano, violon, violoncelle, contrebasse
Aurélien Dumont *Chantier Woyseck* 2014 ; *Le dibbouk* 2015 ; *Les voix des Arcanes* 2017 : avec vidéo
Francesco Filidei *The red death* 2021 : ensemble de voix solistes (soprano, mezzo-soprano, contre-ténor, ténor, baryton), chœur mixte (2 soprano, mezzo-soprano, contre-ténor, 2 ténors, baryton, basse), chœur mixte (2 soprano, 2 mezzo-soprano, 2 contre-ténors, 2 ténors, 2 barytons, 2 basses), chœur mixte(2 soprano, 2 mezzo-soprano, 2 contre-ténors, 2 ténors, 2 barytons, 2 basses) + instr.
Bernhard Gander *melting pot [itc]* 2011 : avec électro.
Michael Gordon *Acquanetta* 2005 : soprano, mezzo-soprano, contralto, ténor, baryton, chœur mixte + instr. ; *Lost object* 2001 : voix solistes, chœur, DJ, orchestre baroque et ensemble ; *Shelter* 2005 : 3 sopranos + instr. ; *The carbon copy building* 1999 : mezzo-soprano, ténor, contre-ténor [ou Baryton], baryton, clarinette (aussi clarinette basse, clarinette contrebasse), percussion, clavier électronique/MIDI/synthétiseur, guitare électrique ; *Water* 2008 : chœur mixte + instr. ; *What to wear* 2005 : 2 sopranos, contralto, ténor, chœur de femmes, 2 claviers électroniques/MIDI/synthétiseurs, guitare électrique, 2 violons, contrebasse

Georg Friedrich Haas *Morgen und Abend* 2014-15 : solistes, chœur mixte + instr.
Kimmo Hakola *Le sacrifice* 2002 : solistes + instr.
Hans Werner Hense *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe* 2003 : solistes, chœur mixte + instr.
Arnulf Herrmann *Wasser* 2010-11
Heinz Holliger *Lunea* 2013-17 : solistes, chœur mixte + instr.
Klaus Huber *Schwarzerde 1997-2001 :* solistes, chœur + instr.
Philippe Hurel *Espèces d'espaces* 2011-12 ; *Les pigeons d'argile* 2014 : solistes, chœur + instr.
Michael Jarrell *Bérénice* 2018 : solistes, chœur mixte + instr.
Johannes Kalitzke *Jeanne d'arc* 2018-19 : solistes, chœur + instr. ; *Kapitän Nemos Bibliotek* 2021 : solistes + instr.
Gordon Kampe *ANOIA* 2011-12 : danseuse, acteur, ensemble de voix solistes (7 voix chantées), hautbois, clarinette, trompette, percussionniste, piano, 2 violoncelles, contrebasse ; *Sechse kommen durch die ganze Welt* 2015 : 2 acteurs, chœur d'enfants + instr. ; *Sieben Häute* 2018 : solistes + instr. ; *Spring doch* 2018 : deux chanteuses, deux chanteurs, chœur d'enfants et ensemble ; *Wum und Bum und die Damen Ding Dong* 2019 : solistes + instr. ; *Fonomania* 2015 : chansons de téléphones mobiles, pour deux voix, clarinette basse, contrebasse, accordéon et enregistrements
Dmitri Kourliandski *Octavia. Trepanation* 2017 : mezzo-soprano, ténor, baryton, basse, acteur, octuor de sopranos, grand chœur (80 voix), orchestre (optionnel) et électronique *live*
Bernhard Lang *Hatdn bricht auf* 2002 *:* 8 acteurs, 1 mezzo-soprano solo, 1 contre-ténor solo, 1 flûte, 1 cor, 1 violoncelle, 1 accordéon
David Lang *The difficulty of crossing a field* 2002 : Solistes, chœur, instr.
Arthur Lavandier *Au cœur de l'océan* 2021 : six interprètes et orchestre ; *De la terreur des hommes* 2011 : cinq chanteurs et treize instruments ; *L'abrégé des merveilles de Marco Polo* 2011 : quatre chanteurs, un récitant, chœur d'enfants et orchestre ; *La légende du roi dragon* 2018 : cinq chanteurs, chœur d'enfants et orchestre
Tania Leon *Inura* 2009 : ballet pour voix, cordes et percussions
Fabien Levy *De l'art d'induire en erreur* 2019 : trois voix amplifiées, brosses à cheveux, tubes de PVC et grand orchestre
Joan Magrané Figuera *Diàlegs de Tirant e Carmesina* 2019 : solistes + instr.
Philippe Manoury *Lab. Oratorium* 2019 : deux acteurs, soprano, mezzo-soprano, chœur de chambre, grand chœur, électronique en temps réel et orchestre
Alexandros Markeas *La fontaine des malchanceux* 2005-06 : récitant, chœur d'enfants et orchestre
Martin Matalon *La rosa…* 2011
Meredith Monk *Cellular songs* 2018 : cinq voix, clavier, piano et violon
Nico Muhly *Marnie* 2017 : ensemble de voix solistes (voix d'enfant soprano, 5 soprano, mezzo-soprano, 2 contralto, contre-ténor, 3 ténor, baryton, basse), chœur non-spécifié
Brigitta Muntendorf *BRONZE by GOLD* 2015 : soprano, six voix de garçons, deux acteurs, ensemble, vidéo et bande

Jose Rio Pareja *Como agua sin luz* 2001-04 : mezzo-soprano, ténor, chœur d'hommes et ensemble
Yann Robin *Le Papillon noir* 2018 : Actrice-chanteuse, chœur et instr.
Didier Rotella *Le Monde est devenu Sombre* 2013-14 : chanteurs, ensemble instr. Et chœur d'enfants
Kaija Saariaho *Only the sound remains* 2015 : solistes, chœur mixte + instr.
Dieter Schnebel *Aschemittwochsmusik* 2000-03 : schola, chœur mixte, orgue et percussions ; *N.N.* 2000-01 : voix mobiles et instruments fixes
Salvatore Sciarrino *Venere e Adone* 2020 : ensemble de voix solistes, chœur mixte + instr.
Sir John Tavener *Lament for Jerusalem* 2002 : soprano, contre-ténor, chœur mixte et ensemble
Daniela Terranova *L'orfeo. Immagini di una lontananza* 2012 : 9 voix + instr.
Manos Tsangaris *Glück macht mutig* 2004-05 : chœur, récitant et électronique
James Wood *Hildegard* 2002-06 : soprano, baryton, chœur, ensemble et électronique
Xu Yi *Chants de muses* 2015 : soprano, trois ténors, chœur et treize instruments

OPÉRA : Michael van der Aa *After life* : 6 chanteurs, ensemble, vidéo, électronique
John Adams (bcp avec Peter Sellars) *A flowring tree :* adaptation de poésies indiennes *; Doctor atomic ; Girls of the golden west ; Nixon in China* 85-87*; The death of Linghoffer* 90-91 : 3 voix solistes, chœur et instr.
Thomas Adès *The exterminating angel* 2015-16 : Solistes, chœur, instr.+ video *; The tempest* 2033-04 : Solistes, chœur, instr.+
Francisco Alvarado *Maudits les innocents*
Javier Alvarez *Mambo* 1989-2001 : 2 solistes et instr.
Mark Andre *Wunderzaichen* 2008 : solistes, chœur mixte, instr.+ électronique
Louis Andriessen *De Materie ; Rosa the death of a composer* 93-94 : solistes, chœur + instr.*; Writing to Vermeer* 1997-98 : solistes, chœur de femmes, instr. + électronique
Georges Aperghis *Histoire de loups ; L'Écharpe rouge ; Pandaemonium ; Avis de tempête* 2004 : 3 solistes, 1 danseuse/actrice, instr.*; Jacques le fataliste ; Je vous dis que je suis mort ; Tristes tropiques*
Robert Ashley *Improvment ; El aficionado*
Roland Auzet *Steve five (King different)* 2014 : chanteur/rappeur, ténor, acteur, ensemble de solistes (madrigal), instr. + électronique
Giorgio Battistelli *7 minuti, conseil d'usine* 2018 : chœur mixte + instr. *; CO2* 2015 : solistes : flûte [en coulisse] , hautbois [en coulisse] , basson [en coulisse] , percussionniste [en coulisse], alto [en coulisse], chœur mixte [SATB] , chœur d'enfants *; Combattimento di Tancrede e Clorinda* 2005 : ensemble de voix solistes(soprano, 2 ténor [dont un percussionniste]), clavier électronique/MIDI/synthétiseur, percussionniste, guitare électrique, basse électrique, 4 violons, 4 violons II, 2 altos, violoncelle, contrebasse *; El otono del patriarca* 2003 : ensemble de voix solistes (3 soprano, 2 contralto, 3 contre-ténor, ténor, 4 baryton, basse, voix d'enfant non spécifiée solo), chœur mixte [SATB] , chœur d'enfants *; Julius Caesar* 2019-2021 : chœur

mixte [SATB] , chœur d'enfants + instr. *; Le Duc d'Albe* 2012 (création) : chœur mixte + instr. *Lot* 2015 : chœur mixte + instr.

Georges Benjamin *Lessons in love and violence* 2017-18 *; Written on skin*

Birke J. Bertelsmeier *Ein falsches Märchen*

Oscar Bianchi *Thanks to my eyes* 2010-11

Sir Harrison Birtwistle *The minotaur 2005-07 :* 4 sopranos solo, 2 mezzo-sopranos solo, 3 contre-ténors solo, ténor solo, baryton solo, basse solo, récitant, chœur mixte à 4 voix

Philippe Boesmans *Julie* 2004 : soprano solo, mezzo-soprano solo, baryton solo, flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, trompette, trombone, 2 percussionnistes, harpe, piano (aussi célesta, clavier électronique/MIDI/synthétiseur), 2 violons, 2 altos, violoncelle, contrebasse ; *Reigen ; Passion de Gilles ; Pinocchio* 2017 : 6 solistes et orchestre *; Wintermärchen ; Au monde* 2014 : 8 solistes et orchestre

Gavin Bryars *From Egil's Saga* 2004 : soliste : basse, chœur non-spécifié, clarinette basse, cor, percussionniste, cordes *; Irma* 1977 *; Doctor Ox's Experiment ; G, Being the Confessions and Last Testament of Johannes Gensfleisch, also know as Gutenberg, Master Printer, formerly of Strasbourg and Mainz* 2001: ensemble de voix solistes(2 soprano, 2 mezzo-soprano, contre-ténor, 2 ténor, 4 baryton, 3 baryton-basse, 2 basse), chœur mixte [SATBarB] + instr. *; Medea ;*

Sylvano Bussotti *Syto Sadun settimento o «Il trionfo della Grand Eugène » ; Izumi Shibuki « Diario di tre stagioni »* 2005-06 : solistes, chœur et orchestre

Régis Campo *Quai oust* 2014 : 3 solistes, chœur et orchestre

Eliott Carter *What next ?*

Bernard Cavanna *Zaïde actualités*

Carmine-Emanuele Cella *Pane, sale, sabbia* 2017 : voix solistes + instr.

Unsuk Chin *Alice in wonderland* 2004-07 : 3 sopranos solo, mezzo-soprano solo, contre-ténor solo, 2 ténors solo, 2 basses solo, chœur mixte à 40 voix [à 60], chœur d'enfants à 20 voix, + instr.

Denis Cohen *Ajax-Opéra interrompu ; L'Homme trouvé*

Jérôme Combier *Terres et cendres* 2011-12 : 2 acteurs, voix d'enfant non spécifiée solo, soprano solo, contre-ténor solo, ténor solo, baryton solo, zarb + Instr.

Guillaume Connesson *Les Bains macabres*

Pasquale Corrado *Alice special guest* 2014 : 3 voix solistes non spécifiées, 3 acteurs + instr. *; Donizetti alive* 2015 : 3 voix solistes non spécifiées, 3 acteurs, autre type de soliste non-musicien [DJ] , voix non spécifiée [beat-boxer] + instr. *; Macbeth alone* 2019 : ensemble de voix solistes (2 soprano, 2 barytons) + instr. *; Mr Macbeth ; Babbelish*

Violetta Cruz : *La princesse légère* 2017

Laurent Cuniot *Des pétales dans la bouche* 2011 : soliste : mezzo-soprano + instr.

Chaya Czernowin *Infinite now* 2016 : solistes : guitare, guitare électrique, 2 violoncelles, soprano, mezzo-soprano, contralto, contre-ténor, baryton, basse solo, 7 acteurs + instr. *; Heart chamber – An inquiry about love* 2017-19 : solistes : saxophone sopranino, percussionniste, guitare électrique (aussi guitare), clavier électronique/MIDI/synthétiseur, contrebasse, chœur mixte (4 soprano, 4 contralto, 4 ténor, 4 basse), ensemble de voix solistes + instr.

Marc-André Dalbavie *Gesualdo* 2010 : soprano solo, 2 mezzo-sopranos solo, 2 ténors solo, 2 barytons solo, basse solo, ensemble de voix solistes à 6 voix + instr.
Tansy Davies *Between worlds* 2014
Xavier Dayer *Mémoires d'une jeune fille triste* 2005 : soliste : 1 soprano solo, ensemble de voix solistes à 8 voix + instr.
Luis de Pablo *El abrecartas* 2015 : solistes : 2 sopranos, 3 contraltos, contre-ténor, 4 ténors, 4 barytons, chœur d'enfants à 10 voix (5 soprano, 5 contralto), chœur mixte à 8 voix [in scena] (2 soprano, 2 contralto, 2 ténors, 2 basses), chœur mixte à 8 voix [a cappella] (2 contralto, 4 ténors, 2 basses) *; Kiu ; La senorita Christina ; El viajero indiscreto*
Robin de Raaf *RAAFF* 2004 : solistes : 6 voix solistes non spécifiées, acteur, chœur non-spécifié *; Waiting for Miss Monroe* 2011-12
James Dillon *Philomela* 2004 : soprano solo, mezzo-soprano solo, baryton-basse + instr.
Pascal Dusapin *Macbeth underworld* 2019 *; Penthesilea* 2011-13 : ensemble de voix solistes (5 voix chantées), chœur mixte à 32 voix *; Faustus the last night* 2003-04 : 3 barytons solo [barytons-basse], ténor solo, soprano solo, cor [sur scène], trompette [sur scène] (aussi trompette piccolo), trombone [sur scène] *; Medeamaterial ; Passion* 2008 : soprano solo [Lei], baryton solo [Lui], ensemble de voix solistes (2 soprano solo, contralto solo, ténor solo, baryton solo, basse solo) *; Roméo et Juliette* 1985
Thierry Escaich *Claude* 2013
Peter Eötvös *Angels in America* 2002-04 : 2 sopranos solo [the Angels ; Harper], mezzo-soprano solo [Hannah], contre-ténor solo [Belize], ténor solo [Louis], 2 barytons solo [Joe ; Prior], baryton-basse [Roy Cohn], ensemble de voix solistes (soprano solo, mezzo-soprano solo, baryton solo) *; Die tragödie des Teufels* 2009 : 3 sopranos solo, 2 mezzo-sopranos solo, contralto solo, 2 ténors solo, 4 barytons solo, basse solo + instr. *; Lady Sarashina* 2007 : soprano solo, mezzo-soprano solo, contralto solo, baryton solo + instr. *; Le balcon* 2002 : solistes + instr. *; Love and other Demons* 2007 : soliste : 8 voix non spécifiées, chœur de femmes (8 voix de femme non précisée) + instr. *; Paradise reloaded (Lilith)* 2012-13 : solistes soprano, mezzo-soprano, 2 ténors, baryton, basse solo, chœur de femmes, + instr. *; Senza sangue* 2014-15 : solistes : mezzo-soprano, baryton *; Three sisters* 1996-97 *; Sleepless* 2018-20 : voix solistes +instr.
Julio Estrada *Murmullos des páramo* 1992-2006 : soliste : 2 voix de femmes non précisées, ensemble de voix solistes (soprano, mezzo-soprano, contralto, ténor, basse), sheng - shô - orgue à bouche, trombone, guitare, contrebasse
Ivan Fedele *Antigone* 2005-06 : 2 mezzo-sopranos solo, contre-ténor solo, 2 ténors solo, baryton solo, chœur mixte + instr.
Brian Ferneyhugh *Shadowtime* 2004 : piano (aussi récitant homme [Walter Benjamin]), guitare, ensemble de voix solistes (3 soprano, 3 contralto, 3 ténors, 3 basses)
Philippe Fénelon *Faust* 2003-04 : 4 sopranos solo, mezzo-soprano solo, 6 ténors solo, 4 barytons solo, baryton-basse, 2 basses solo, danseur, chœur mixte *; Flaubert & Voltaire* 2014 : ensemble de voix solistes(baryton [], 2 ténor), clarinette, violon, alto *; JJR, citoyen de Genève* 2011*, La cerisaie* 2008-09 : 3 sopranos solo, 2 mezzo-sopranos solo, contralto solo, 3 ténors

solo, baryton solo, basse solo, ensemble de voix solistes(2 soprano solo, mezzo-soprano solo, contralto solo), chœur de femmes (6 soprano, 6 alto) *; Le Chevalier imaginaire ; les Rois ; Salammbô* 1996

Francesco Filidei *Giordano Bruno* 2014 : solistes : baryton, ténor, basse solo, contre-ténor, chœur mixte, flûte, clarinette, hautbois, basson, cor, trompette, trombone, 2 percussionnistes, piano, accordéon, harpe, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse *; L'Inondation* 2018 : solistes + instr.

Henry Fourès *Icare etc. ; Poker d'âmes*

Matteo Franceschini *Alice* 2016

Luca Francesconi *Ballata ; Quartett opera* 2010-12 : solistes + instr. *; Trompe-la-mort* 2017 : solistes, chœur mixte + instr. *; Gesualdo considered as a murderer* 2004 : solistes + instr.

Dal Fujikura *Solaris* 2013-14 : solistes + instr. *; The gold-bug* 2017 : solistes + instr.

Beat Furrer *La bianca note* 2015 *; Violetter Schnee* 2019 : solistes : 2 sopranos, 2 barytons, baryton-basse, actrice, chœur mixte

Bára Gísladóttir *Exaudi* 2020 : solistes + instr.

James Giroudon *Jumelles*

Sébastien Gaxie *Je suis un homme ridicule* 2016

Philip Glass *The perfect American* 2013 *; The sound of a voice* 2003 : 1 mezzo-soprano solo, 1 baryton-basse, 1 flûte, 1 autre cordes pincées [pipa] , 1 violoncelle, 2 percussionnistes *; The trial* 2014 *; Akhnaten ; Appomatox* 2007 : 1 soliste + instr. *; Kepler* 2009 *; La Belle et la bête ; Orphée ; The fall of the house of usher ; The juniper tree ; The making of the representative for planet 8 ; The marriages between zones three, four and five ; The voyage , Waiting for the barbarians* 2005 : 2 sopranos solo, 4 ténors solo, 4 barytons solo, 2 basses solo, 1 voix d'enfant non spécifiée solo *; White raven ; Spuren der Verirrten (The Lost)* 2013

Sara Glojnarić *Landschaft mit entfernten Verwandten* 2002

Osvaldo Golijov *Ainadamar* 2003 : solistes : soprano, soprano, contralto, ténor, baryton, chœur de femmes(3 soprano, 3 mezzo-soprano)

Wenjing Guo *Mu Guiying* 2003 *; Poet Li Bai* 2007 *; The Rickshaw boy* 2014 *; Night banquet* 1997-98: 2 sopranos [dont 1 colorature], 2 ténors, baryton, basse solo, pipa + instr.

Georg Friedrich Haas *Bluthaus* 2010 : 14 acteurs, ensemble de voix solistes(soprano, mezzo-soprano, contre-ténor, baryton, 3 voix d'enfant non spécifiée solo) *; Die schöne Wunde* 2002-03 : solistes, chœur mixte + instr. *; Koma* 2015 : solistes + instr. *; Melancholia 2006-07 :* solistes, chœur mixte + instr. *; Thomas* 2013 : ensemble de voix solistes (2 soprano, mezzo-soprano, 2 contre-ténor , ténor, baryton, basse), 2 percussionnistes, accordéon, clavecin, cithare, 2 guitares, harpe, mandoline ; *Sycorax* 2021 : acteur, ensemble de voix solistes (2 soprano, ténor, baryton), chœur mixte [SATB]

Karim Haddad *Seven attempted escapes from silence* 2005 : solistes + instr.

Saed Haddad *A wintering spring* 2015-16 : solistes, chœur mixte + instr.

Cristóbal Halffter *Don Quijote* 2005 : soliste, chœur mixte + instr. *; Lázaro* 2004-07 : solistes + instr. *; Schachnovelle* 2010-12 : ensemble de voix solistes (4 soprano, 2 contralto, contre-ténor, 4 ténors, 6 barytons, 4 basses), chœur mixte [SATB]

Hans Werner Hense *Phaedra* 2007 : solistes + instr.
Philippe Hersant *Le moine noir* 2003-05 : solistes + instr. ; Les éclairs 2020-21 : solistes + instr.
Heinz Holliger *Schneewittchen* 1997-98 : solistes + instr.
York Höller *Der Meister und Margarita*
Toshio Hosokawa *Erdbeben ; Futari Shizuka* 2017 : solistes + instr. *; Hanjo* 2003-04 solistes + instr. *; Matsukaze* 2011 : solistes, chœur + instr. *; Stilles meer* 2015 : solistes, chœur + instr.
Toshi Ishiyanagi *Hikari* 2002 : solistes + instr. ; *White nights* 2005 : solistes + instr.
Michael Jarrell *Galilei* 2005 : solistes, chœur + instr.
Tom Johnson *Deux cents ans ; Door ; Drawers ; Dryer ; Écoutez le temps* 2010 *; L'Opéra de quatre notes ; Shaggy dogs opera ; Trigonometry*
Johannes Kalitze *Die Besessenen* 2008-09 : solistes + instr. *; Kapitän Nemos Bibliotek ; Inferno* 2004 : solistes, chœur + instr. *; Pym* 2014 : solistes + instr.
Gordon Kampe *Éléonore* 2020 : solistes + instr.
Juha T. Koskinen *Madame de Sade* 2006-10 : soprano, baryton, acteur, clarinette, piano
Dmitri Kourlianski *Asteroïd 62* 2012 : solistes + instr. *; Nosferatu* 2011 : ensemble de voix solistes (voix d'homme non précisée, voix de femme non précisée, soprano, 2 mezzo-soprano), chœur mixte(12 voix d'homme non précisée, 12 voix de femme non précisée) + instr. *; Sverliytsy. Overture. Beginning* 2012-15 : solistes, chœur + instr.
Klaus Lang *Königin ök ; The beautiful guests* 2013 *; Architektur des regens* 2007 : 2 sopranos, flûte, percussionniste, 3 altos, 2 violoncelles, contrebasse *; Der Einfluss des Menschen auf den Mond 2011 :* solistes + instr. *; Der Verschwundene Hochzeiter ; Die Perser* 2002 solistes, chœur + instr. *; Mons floris. (Zwei etagen. Jeine Treppe)* 2002 : soprano, clavecin, 9 violons, 5 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses
David Lang *Modern painters*
Arthur Lavandier *Le Premier meurtre* 2016
Mario Lavista *Aura* 2007-09 : solistes + instr.
Jacques *Lenot L'autre rive* 2011 *:* 8 voix chantées + instr. *; J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* 2002-03 *; Roberto Zucco*
Philippe Leroux *L'Annonce faite à Marie* 2001 : 5 voix et un cor
Tania León *Scourge of Hyacinths*
Michael Lévinas *Le petit prince ; Go-gol ; La Métamorphose* 2011 *; Les Nègres* 1999-2003
Liza Lim *The navigator* 2008 *; The Oresteia* 1991-93 *; Tree of codes* 3013-15 *; Yuè Ling Jié (Moon spirit feasting)* 1999 : solistes + instr.
José Manuel López López *La noche y la palabra* 2004
Tod Machover *Valis*
Phlippe Mainz *MALDOROR* 2006-10 : solistes + instr. *; THÉRÈSE* 2017-18 : solistes + instr.
Phlippe Manoury *60e parallèle ; K…* 2000-01 : solistes + instr. ; *Kein Licht* 2017 : solistes + instr.
Bruno Mantovani *Akhmatova* 2011
Adam Maor *Les mille endormis* 2019
Alexandros Markeas *Courte longue vie au grand petit roi* 2014 ; *Désarmés* 2017 ; *La vallée de l'étonnement* 2021

Benedict Mason *Playing away*
Martin Matalon *Der Neinsager 2023 :* solistes + instr. *; L'Ombre de Venceslao* 2016
Sir Peter Maxwell Davies *Kommilitonen ! (Young blood)* 2010 : 3 sopranos, 2 mezzo-sopranos, 1 ténor, 2 barytons, basson, chœur mixte [SATB] + instr.
Benoît Mernier *Frühlings Erwachen* 2004-06 : ensemble de voix solistes (12 voix chantées), chœur d'enfants + instr.
Wolfgang Mitterer *Massacre ; Das tapfere Schneiderlein* 2006
Marc Monnet *Pan !* 2000-04 : 2 sopranos, ténor solo, 5 acteurs, piano, 3 orgues (aussi 2 claviers électroniques/MIDI/synthétiseurs, 2 pianofortes), guitare, chœur mixte à 16 voix + instr.
Zad Moultaka *König Hamed und sein Erste Frau* 2015 : baryton, contre-ténor, ténor, hautbois, basson, contrebasse, percussion [orientales et occidentales] *; The towers of Beirout* 2018 : soprano, flûte, percussion
Brigitta Muntendorf *¡Screen, you Scream!*
Sara Mentsov *L'Absence* 2006-08 *; OPHELIA* 2020-22 *; Sacrifice* 2016 : 3 acteurs, autre percussion clavier, piano, guitare électrique, harpe, ensemble de voix solistes (5 voix chantées), chœur non-spécifié [silencieux] + instr.
Olga Neuwirth *American Lulu* 2006-11 : solistes, 2 récitants + instr.
Sege Newski *Secondhand-Zeit* 2018 : 8 voix solistes non spécifiées, chœur non-spécifié + instr.
Ichido Nodaïra *La Madrugada* 2005 : solistes, chœur, instr.
Per Norgård *Den uendelige Sang ; Det Guddommelige Tivoli ; Nuit des hommes ; Gilgamesh ; Labyrinten*
Emmanuel Nunes Das Märchen 2002-07 : 5 acteurs, ensemble de voix solistes à 8 voix , chœur mixte (6 soprano, 6 contralto, 6 ténor, 6 basse) + instr.
Pauline Oliveros *Lunar opera: deep listening for tunes* 2000 : voix soliste non spécifiée, conque, percussion, accordéon ; *The library of maps : an opera in many parts* 2002
Younghi Pagh-Paan *Heaven on the road* 2021
Hèctor Parra Esteve *Hypermusic prologue ; Wilde* 2014-15 : solistes + instr.
Brice Pauset *Strafen (Châtiments)*
Thierry Pécou *L'Amour coupable* 2008 : solistes + instr.
Krzysztof Penderecki *Die schwarze Maske*
Gérard Pesson *La double coquette* 2015 : solistes + instr. *; Pastorale* 2006 : solistes : 11 voix non spécifiées, 8 danseurs [à 12] , 1 acrobate, chœur mixte à 24 voix, 1 autre type de soliste non-musicien [bruiteur] + instr. *; Trois contes* 2018
Laurent *Petitgirard Guru* 2006-09 : baryton solo, soprano solo, contralto solo, ténor solo, basse solo, actrice, ensemble de voix solistes à 6 voix + instr.
Veli-Matti Puumala *Anna Liisa* 2001-08 : solistes + instr.
Maja S. Ratjke *Ein Häppchen noch* 2011 : mezzo-soprano solo, récitant + instr.
Jacques Rebotier *L'Indien des neiges*
Yann Robin *Le papillon noir* 2018

Luchia Ronchetti *Inferno* 2017-18 : voix solistes, ensemble vocal, chœur mixte + instr. *; Das fliegende Klassenzimmer* 2020 : solistes, ensemble vocal, chœur, orchestre *; Esame di mezzanotte* 2014 : acteurs, solistes, ensemble vocal, chœur d'enfants, chœur, orchestre
Kaija Saariaho *Adriana Mater* 2004-05 : solistes, chœur mixte, instr. *; Innocence* 2018 : solistes, chœur mixte, instr. *; Émilie* 2008 : soprano solo + instr. *; L'Amour de loin* 1999-2000 : solistes, chœur mixte, instr.
José María Sánchez Verdú *El viaje a Simorgh* 2006 : voix solistes, acteurs, chœur et orchestre
Salvatore Sciarrino *Amore e Psiche ; Cailles en sarcophage ; La porta della legge – quasi un monologo circulare* 2006-08 : solistes + instr. *; Luci mie traditrici ; Super flumina* 2010 : solistes, chœur mixte à 6 voix + instr. *; Ti vedo, ti sento, mi perdo (in attesa di stradelle)* 2017
Hannes Galette Seidl *We can be heroes* 2021
Elzbleta Sikora *Madame Curie* 2010-12 : 11 voix solistes, chœur mixte + instr.
Alessandro Solblati *Il carro e il canti* 2008 : solistes + instr. *; Leggenda*
Johannes Maria Staud *Berenice* 2003-04 : solistes, chœur mixte, acteurs + instr. *; Die Antilope* 2013-14 : chœur mixte + instr.
Simon Stee-Andersen *Don Giovanni's inferno* 2023 : six chanteurs, cinq musiciens sur scène, chœur d'hommes, orchestre, électronique et vidéo
Oscar Strasnoy *Requiem* 2014 : ensemble de voix solistes, chœur mixte + instr. *; L'Instant* 2007 : 2 récitants, ténor solo, chœur mixte + instr. *; Le Bal* 2008-09 : solistes + instr. *; Luther* 2017 *; Midea ; La Boîte* 2013
Marco-Antonio Suárez-Cifuentes *L'enfer musical d'Alejandra Pizarni* 2012 : trois chanteuses et ensemble sonorisés, dispositif électronique et vidéo
Dun Tan *Peoni Pavilion ; Tea: a mirror of soul* 2002 : solistes, chœur d'hommes + instr. *; The first emperor* 2006 : solistes, chœur, instr.
John Tavener *Caïn and Abel*
Mikis Theodorakis *Lostas Karyotakis « Oi metamorfoseis tou Dionysou » ; Lysistrata ; Médée-Hommega à Giuseppe Verdi ; Électre « Hommage à Giacomo Puccini »*
Hans Tomalia *Fremd* 2005-11 : soprano, chœur, orchestre et électronique *live*
Philip Venables *Psychosis*
Jennifer Walshe *The geometry*2009 : 4 acteurs, voix soliste + instr. *; Die Taktik* 2012 : 4 solistes, 3 danseurs, chœur, instr.
Michael Wertmüller *Anschlag* 2013
Jörg Widmann *Babylon* 2011-12
James Wood *Gulliver* 2011-14 : baryton solo, ensemble de vois solistes + instr.
Shuya Xu *In memory of Taiping lake* 2005 : voix solistes, chœur et ensemble
Agatha Zubel *Bildesschreibung* 2016 : solistes + instr.
Vito Žuraj *Orlando. Das Schloss* 2013 : six voix, chœur mixte, électronique et orchestre *; Blühen* 2022 : chœur mixte, ensemble de voix solistes + instr.

OPÉRA AMPLIFIÉ : Philip Venables *Denis et Katia* 2019 : 4 voix solistes + 4 violoncelles

OPÉRA AVEC ÉLECTRONIQUE : Sébastien Gaxie *Céleste ma planète* 2014 *;* Philippe Manoury *La Nuit de Gutenberg* 2010-11 : solistes, ensemble de voix solistes + instr.

OPÉRA-BUFFA : Krzysztof Penderecki *Ubu Rex*
Bouffe – Stefano Gervasoni *Limbus-Limbo* 2012 : 3 voix solistes non spécifiées, 3 acteurs, cor, flûte, cymbalum, 6 percussionnistes
Georges Aperghis *Les Boulingrin* 2010 : 4 chanteurs et instr.
Luca Francesconi *Buffa opera – concerto* 2002 : soliste récitant, ensemble de voix solistes(soprano solo, contralto solo, ténor solo, basse solo)
Alexandros Markeas *Un grand opéra bouffe* 2012
Misato Mochikuzi *The big bakery robbery* 2008-09

OPÉRA CHORAL : Philippe Hersant *Tristia 2015 : chœur mixte et instr.*

OPÉRA CHORÉGRAPHIQUE : Pedro Garcia-Velásquez *INITIO, opéra chorégraphique* 2017

OPÉRA COMIQUE : Tom Johnson *Riemannoper*

OPÉRA COURT : Mirela Ivičević *853211 Dreamgirls !* 2014
Philip Venables *The big history of littel England* 2017 : ensemble de voix solistes + instr.

OPÉRA-DANSE : Philippe Schœller *Trans-Warhol* 2006-07 : solistes, récitant, danseurs + instr.
Dansé- Philip Glass *Les Enfants terribles*

OPÉRA DE CHAMBRE : Dal Fujikura *This could be beautiful ?* 2020 : 2 acteurs, soprano solo, ténor solo + instr.
Michel van der Aa *Blank out*
Thomas Adès *Powder her face* 94 : 4 solistes et instr.
Patricia Alessandrini *L'ultima prova* 2006 :
Pedro Amaral *O sonho* 2007-2010 : 2 solistes et instr.
Sofia Avramidou *Rodi, rodi ! Morsicchie ! La casina chi rosicchia ?* 2018 : solistes + instr.
Giorgio Battistelli *Klepers traum*
Sir Harrison Birtwistle *The Io passion 2003 :* 2 sopranos solo, 2 ténors solo, acteur, actrice *,* cor de basset, violon, violon II, alto, violoncelle
Gavin Bryars *Marylin fo ever* 2010-13 : saxophone ténor, piano, basse [jazz]*,* ensemble de voix solistes (soprano, baryton), chœur mixte*,* clarinette basse, basson, cor, percussionniste, 2 altos, violoncelle, contrebasse *; The collected work of Billy the kid* 2017-18 : ensemble de voix solistes (soprano, baryton)*,* 4 percussionnistes, piano, violon
Sylvano Bussotti *Sylvano Sylvano : rappesentazione della vita (work in progress)* 2002-04 : acteur, ténor solo, basse solo, danseur, flûte (aussi flûte piccolo), hautbois, clarinette (aussi clarinette basse), cor, percussion, piano, violon, violoncelle, contrebasse

Auraliano Cattaneo *La philosophie dans le labyrinthe* 2002-05 : 2 solistes et instr.
Carmine-Emanuele Cella *Memorie di sabbia* 2017
Bernard Cavanna *La Confession impudique*
Andrea Cera *A Christmas Eve* 2015 : 2 mezzo-sopranos, 2 ténors, 2 acteurs, 2 percussionnistes, violon, violon II, alto, violoncelle
Ann Cleare *Rinn* 2014-16 : voix, orchestre + électronique
Chaya Czernowin *And you will love me back* 2011 : solistes : 3 acteurs, mezzo-soprano solo, 2 percussionnistes, 2 pianos (aussi 1 clavecin), violon, violoncelle
Daniele d'Adamo *Kamchatka* 2016 : 3 voix chantées, clarinette, percussionniste, piano, violoncelle
Tansy Davies *Cave* 2018 : solistes : mezzo-soprano, ténor, clarinette (aussi clarinette basse), basson (aussi contrebasson), cor, harpe, violon, contrebasse
Xavier Dayer *Le Marin ; Les Aveugles* 2006 : soliste : 12 voix non spécifiées, 1 flûte (aussi 1 flûte piccolo, 1 flûte alto), 1 clarinette (aussi 1 clarinette basse), 1 percussionniste, 1 guitare, 1 violoncelle
Luis de Pablo *Un parque* 2004-05 : solistes : soprano, ténor, contre-ténor, chœur mixte à 9 voix (3 soprano, 3 contralto, 3 ténor, 3 basse), 2 flûtes, 2 trompettes, harpe, 2 timbales, percussionniste
Aurélien Dumont *Himitsu no neya* 2016 : voix de femme non précisée [chanteuse Nô] , flûte, clarinette basse, trombone basse, percussion, violon, violoncelle *; Villa des morts – variations sur le repli* 2007 : 2 sopranos, ténor, baryton, basse, flûte, hautbois, clarinette, 2 violons, violoncelle
Pascal Dusapin *To be sung* 1992-93
Sivan Eldar *Like Flesh* 2022 : ensemble de voix solistes (soprano, contralto, baryton), chœur mixte [SMCtTBaB] + instr.
Peter Eötvös *Radames*
Sébastien Gaxie *Lunfardo* 2004 : 1 soliste + instr.
Daniele Ghisi *La notte poco prima delle foreste* 2009 : solistes : acteur, soprano solo, baryton solo + instr.
Núria Giménez-Comas *Shadow. Eurydice says* 2021-22 : solistes mezzo-soprano, contralto, piano, guitare électrique
Philip Glass *Hydrogen Jukebox ; In the penal colony* 2000 : 1 ténor solo, 1 basse solo, 2 récitants, cordes
Sara Glojnarić *Pray, chick, come hither* 2019 : soprano, ténor + instr.
Wenjing Guo *Fenyiting (Phœnix pavilion)* 2004 *; Hua Mulan* 2004 *; Si Fan/ The Inner landscape* 2015 *; Wolf club village ; Liang Hongyu* 2008
Georg Friedrich Haas *Adolf Wölfli ; Nacht*
Malte Giesen *Tako Tsubo* 2017
Heinz Holliger *Come and go ; What where*
Mirela Ivičević *Karussell* 2013 *; Za tri Lipe / The threefaitlady opera* 2007 : solistes + instr.
Pierre-Alain Jaffrennou *Dieu et Madame Lagadec* 2001 : 1 actrice, 1 violoncelle

Michael Jarrell *Dérives*
Betsy Jolas *Iliade l'amour* 2014 *; Le Cyclope ; Le Pavillon au bord de la rivière*
Gordon Kampe *Mondstrahl* 2001-04
Stefan Keller *Camille* 2006 : solistes + instr.
Anna Korsun *Tohuwabohu* 2012 : solistes + instr.
Juha T. Koskinen *Scrabble vs. Komet :* 2004 : solistes + instr.
Fabrice Lévy *Alice's evidence*
Hannes Löschel *Nemesis* 2016
PierreYyves Macé *Kind des Faust* 2016 : ensemble de voix solistes (soprano, ténor, contre-ténor, baryton), violon, alto, violoncelle
Philippe Manoury *La Frontière* 2003 : solistes + instr.
Alexandros Markeas *Outsider* 2008 : solistes + instr. *; 80 000 000 de vues* 2013
Martin Matalon *Le Miracle secret*
Misato Mochikuzi *Die grosse Bäkereiattacke* 2008-09 : 2 sopranos solo, contre-ténor solo, 2 ténors solo, 2 barytons-basse, ensemble de voix solistes (4 ténor solo, 3 basse solo) + instr.
Nico Muhly *Dark sisters* 2011 : ensemble de voix solistes (5 soprano, mezzo-soprano, basse) + instr. *; Two boys* 2010 : ensemble de voix solistes (voix soliste non spécifiée, 3 soprano, 3 mezzo-soprano, contralto, 4 ténor,s baryton, 2 basses), chœur mixte [SSAATTBB]
Sege Newski *Franziskus* 2008 : solistes, chœur mixte et grand ensemble
Marco Nikodijevitc *VIVIER. Ein Nachtprotokoll* 2013-14
Michael Obst *Solaris*
Hilda Paredes *Harriet – Scenes in the life of Harriet Tubman* 2018 : soprano, mezzo-soprano, percussionniste, guitare, violon *; El palacio imaginado* 2003 : 9 voix solistes non spécifiées + instr.
Hèctor Parra Esteve *Das geopferte Leben* 2013 : 2 sopranos solo [1 : lyrique coloratura ; 2 : dramatique], mezzo-soprano solo, baryton solo + instr. ; *Hypermusic prologue* 2008-09 : solistes + instr.
Thierry Pécou *Les sacrifiées* 2007 : solistes + instr.
Gérard Pesson *Beau soir ; Forever valley 2000 :* 1 actrice, ensemble de voix solistes à 7 voix, 1 clarinette, 1 saxophone, 1 accordéon, 1 guitare, 1 violon, 1 violoncelle
Feliz Ann Reyes Makahis *Eurydike* 2019
Wolfgang Rihm *Jakob Lenz ; Faust und Yorick*
Luchia Ronchetti *Rivale* 2017 *; Mise en abyme* 2014 : solistes, ensemble vocal et orchestre de chambre *; Neumond* 2012 : solistes, chœur + instr.
Jose Río Pareja *Entre los arboles* 2021 : ensemble de voix solistes (soprano, baryton, ténor), percussionniste, accordéon, piano *; ¿Quiénme presta un dulce sueño?* 1998
Nicola Sani *Diotima e Euridice* 2004 : voix, instruments et électronique
José María Sánchez Verdú *Cuerpos deshabitados* 2003 : soprano solo, chœur + instr. *; GRAMMA (Jardines de la escritura/Gärden der Schrift)* 2004-05 : solistes, chœur et orchestre de chambre *; Silence* 2005 : baryton solo, chœur + instr.

François Sarhan *King Lear* 2006-10 : récitant, solistes, percussions et cordes *; Kyrielle du sentiment des choses* 2003-04 : cinq chanteurs, piano préparé et électronique
Johannes Schöllhorn *Les petites filles modèles ou les femmes entre elles*
Elzbleta Sikora *Adriadna*
Oscar Strasnoy *Comeback* 2016 *; Un Retour* 2009-10 : solistes + instr.
Hans Peter Stubbe Tegibjaerg *Visdamen*
Morton Subotnick *Jacob's room* 2010 : ensemble de voix solistes, clavier électronique, 4 violoncelles *; The double life of amphibians*
Iris ter Schiphorst *Euridice* 2001-02 : danseuse, récitants, chœur + instr.
Jorge Torres Sáenz *Ambulancia* 2005 : soprano, acteur-chanteur et ensemble
Nadir Vassena *Schlaflos* 2005 : 1 acteur, soprano solo + instr.
Philip Venables *4.48 Psychosis* 2016-19 : 3 sopranos solistes + instr.
Yassen Videnitcharov *La Poule aux œufs d'or* 2004 : soliste + instr. *; L'Arbre qui parle* 2000-01 : solistes + instr. *; La Femme des neiges* 2009 : soprano solo, chœur d'enfants + instr. *; Le brave petit soldat de plomb* 2002 : soliste avec petites percussions + instr.
OPÉRA DE CHAMBRE ARABE : Zad Moultaka *Zajal* 2010 : contralto, acteur, 2 saxophones, cor, trompette, trombone, tuba, percussionniste

OPÉRA DE POCHE : Oscar Strasnoy *Fabula* 2005 : contre-ténor et viole d'amour
Gordon Kampe *Ich will lächeln, lächeln, lächeln* 2019-20 : solistes + instr.
Brigitta Muntendorf *Wer zum Teufel ist Gerty ?*
Sara Nemtsov *ALT* 2015 : contre-ténor, acteur et ensemble amplifié avec électronique
Lisa Streich *…MIT BRENNENDEM HÖLE* 2011 : 12 instruments, 5 voix de femmes et 5 voix d'enfants
OPÉRA DIALECTIQUE : Klaus Huber *Jodt, oder wann kommt der Herr zurück*

OPÉRA DE MUSIQUE IMAGINAIRE : Giorgio Battistelli *Sinfonia da Experimentum mundi* 2008 : 2 solistes et orchestre

OPÉRA DIGITAL : Philip Glass *Monsters of Grace*

OPÉRA DRAMATIQUE : Agata Zubel *Oresteia* 2011 : solistes, acteurs, chœur, percussion et électronique

OPÉRA DU TEMPS RÉEL : Sebastian Rivas *Aliados* 2010-13 : solistes + instr.

OPÉRA ÉLECTRONIQUE : Philippe Manoury *Kein Licht*
Gilbert Nouno *IWONA* 2016 : soprano, piano, clarinette, violoncelle, 3 acteurs

OPÉRA ET DANSE-THÉÂTRE : Kristen Milenko *Dalloway* 2020

OPÉRA FANTASTIQUE : Nicola Sani *Il gioco dei mostri* 1999 : ensemble de solistes, chœur d'enfants + instr.
Bruno Mantovani *L'autre côté* 2005 : solistes, chœur mixte + instr.
Olivier Knussen *Higglety Pigglety Pop ! ; Where the wild things are*

OPÉRA-FILM : Louis Andriessen *La Commedia* 2004-2008 : solistes, chœur, ensemble
Arnaud Petit *La Place de la République*
OPÉRA FILMIQUE : Michel van der Aa *Upload :* 2 solistes + Ensemble inst.

OPÉRA JEUNE PUBLIC : Betsy Jolas *La Maison qui chante* 2010
Laurent Cuniot *L'enfant inouï* 2019 : soliste : soprano + instr.
Bernard Cavanna *Raphaël, reviens !...*
Philip Venables *The big history of littel England*

OPÉRA MINIATURE : Sarah Nemtsov *« Verflucht »* 2010 : monologue pour soprano et ensemble

OPÉRA MINIMALISTE : Clemens Gadenstätter *ES* 2011

OPÉRA, MONODRAME : Kaija Saariaho *Émilie*

OPÉRA MONDAIN : Giorgio Battistelli *The fashion* 2007 : 7 danseurs, 2 acteurs [/danseurs], ensemble de voix solistes(2 soprano, mezzo-soprano, contralto, ténor, contre-ténor, baryton, basse) + instr.

OPÉRA MULTIMÉDIA : Nicole Lizée *R.U.R. A torrent of light* 2021 : opéra multimédia pour danse et orchestre de chambre

OPÉRA MYSTÈRE : Yassen Vodenitcharov *Le Joueur de flûte de Hamelin* 2006

OPÉRA PARLÉ : Yi Xu *Le Roi des arbres*
Gérard Pesson *Ciel d'orage*

OPÉRA POUR AMATEURS : Henry Fourès *Poker d'âmes* ; *Icare etc.*

OPÉRA POUR LA TÉLÉVISION : Cristóbal Hallfter *El Ladronzuelo de estrellas*

OPÉRA POUR VOIX D'ENFANTS : Benjamin Dupé *Du chœur à l'ouvrage* 2017
Krzysztof Penderecki *Najdzielniejzy z rycerzy*
Iris ter Schiphorst *Die Gänsemagd* 2009 : acteur, ensemble de voix solistes + instr.
Philip Venables *The big history of littel England*

OPÉRA RADIOPHONIQUE : Martin Matalon *Nocturnes*
Luca Francesconi *In ostaggio*
Nicola Sani *Diotima e Euridice*

OPÉRATORIO : Pascal Dusapin *La Melancholia* 1991 : soprano solo, mezzo-soprano solo, contre-ténor solo, ténor solo, récitant, cor, trompette, trombone, chœur mixte à 4 voix (3 soprano, 3 contralto, 3 ténor, 3 basse) + instr.

OPÉRA SITCOM : Bernhard Gander *Das Leben an Rande der Milchstrasse* 2014 : solistes+ instr.

OPÉRA VIDÉO DOCUMENTAIRE : Steve Reich *The cave*

OPÉRETTE : Gordon Kampe *Schummellümmelleichen und schrille Tentakel* 2017-18 : contre-ténor, trompette, trombone, 2 percussionnistes, piano, guitare électrique, violoncelle ; *Gefährliche Operette* 2018 : solistes + instr.
Oscar Strasnoy *Opérette* 2002

OPERNPHANTASIE : Wolfgang Rihm *Dionysos* 2009-10 : solistes + instr.

ORATORIO : Luca Francesconi *Terra* 2011
Georges Aperghis *Liebestod*
Édith Canat de Chisy *Tombeau de Gilles de Rais*
Luca Francesconi *Atopia* 2012
James Giroudon *Épilogue d'Ariane et Thésée*
Kimo Hakola *Le Sacrifice*
Alexandros Markeas *Bacchanales* 2011-11 : soliste : 1 récitant, ensemble de voix solistes à 13 voix , chœur mixte à 240 voix + instr. *; Ypokosmos* 2014
Olga Neuwirth Aufenthalt
Frederic Rzewski *The triumph of death*
Dieter Schnebel *Luther 500*

ORATORIO DRAMATIQUE : Alain Blancquart *La Quête d'Orphée*

ORATORIO GROTESQUE : Giorgio Battistelli *Napucalisse* 2012 : 3 voix solistes non spécifiées, chœur mixte, chœur d'enfants

ORATORIO PAÏEN : Luca Francesconi *Sirene/Gespenster*

ORATORIO PROFANE : Luca Francesconi i

PANTOMIME MYSTIQUE : Sir John Tavener *Krishna* 2005 : voix solistes, chœur, ensemble et électronique

PARABOLE EN MUSIQUE : Giorgio Battistelli *Teorema*

PASSION : Michael Lévinas *La Passion selon Saint Marc, une Passion après Auschwitz*
Kaija Saariaho *La Passion de Simone* 2005-06 : soprano solo, chœur + instr.

PETIT OPÉRA DE CHAMBRE : Miroslav Srnka *Wall* 2005

PHOTOGRAMMES SOUS FORME DE CHANTS : Nadir *Vassena* *Leib.wache* 2004 : *photogrammes sous forme de chants*, musique pour le théâtre, pour quatre voix et ensemble

PIANO BAR POUR PHÈDRE : Sylvano Bussotti *Le Racine*

PIÈCE DE THÉÂTRE MUSICAL : Olga Neuwirth *Bählamms Fest*
Annesley Black *Listening to Vuntut Gwithin* 2017 : 2 voix parlées, flûte, cor anglais, percussion, violon, alto, violoncelle

PIÈCE LYRIQUE : Pedro Garcia-Velásquez *INITIO, opéra chorégraphique*

PIÈCE MULTIMÉDIA : Hans Thomalia *The brightest form of absence* 2011 : soprano, ensemble, électronique *live* et vidéo

PIÈCE POUR LE THÉÂTRE : Gavin Bryars *To define happiness*

POÈME DANSÉ : Wolfgang Rihm *Tutuguri*

POÈME SCÉNIQUE : Yi Xu *Crue d'automne*

POÈME SONORE : Zad Moultaka *UR PORTRAIT VEILHAN*

POÈME SPATIAL : Manos Tsangaris *RELIEF oder dir Buchstabenrevolte* 2000 : récitante (actrice), violon (soprano), cor, harmonium, sampler (saxophone soprano), acteur muet, installation scénique, interventions acoustiques, projections de texte et sources de lumières

POETRY SLAM : Mathieu Corajod *Philipp*

REPRÉSENTATION LYRIQUE : Sylvano Bussotti *La rarita potente*

RÉCIT MUSICAL : Philippe Fénelon *Utopia* 2005 : 1 violoncelle, chœur mixte, 4 danseurs

RITUEL OPÉRATIQUE : Juha T. Koskinen *Brunelda – American sydän* 2002 : soprano, baryton, acteur, clarinette, piano

ROMAN PHOTO : Kevin Juillerat *La Disparition* 2016-19 : acteur, piano [préparé], percussionniste

SCÈNE : Wolfgang Rihm *Eine Strasse, Lucile*
Heinz Holliger *Der magische Tänzer*
Salvatore Sciarrino *Da gelo a gelo Kälte* 2006 : solistes+ instr.
Dania Soh *The boy who lived down the lane I/II* 2010-11: pour mezzo-soprano, baryton, sept instruments et électronique
- De guerre : Robert H.P. Platz *Lilith*
- Du Japon : Peter Eötvös *As I crossed a bridge of dreams*

SCÈNE DE CARNAVAL EN FORME DE TRIANGLE : Fabio Nieder *Die Maulschelle ein Rätsel*

SCENE DI DANZA MACABRA : Fabio Nieder *Saga*

SCÈNE LYRIQUE : Gérard Pesson *Butterfly le nom*

SCÈNE MUSICALE : Thierry Machuel *Con una minima goccia di sangue* 1997 : scène musicale pour baryton/haute-contre et piano sur un texte en italien d'Edoardo Sanguineti

SCÈNE NOCTURNE : Wolfgang Rihm *Das Gehege* 2004-05 : solistes + instr.

SCIENCE FICTION MUSIC DRAMA : Philip Glass *1000 airplanes on the roof*

SINGSPIEL : Salvatore Sciarrino *Aspern*

SONGPLAY : John Adams *I was looking at the Ceiling and then I saw the sky :* 2 actes, cordes, 4 voix chantées, 4 voix parlées, 4 percussions, digital delay et sons fixés

SPECTACLE : Jacques Reborier *Zoo musique*
Olga Neuwirth *Die Schamlosen*
Gualriero Dazzi *Les animaux de personne et de tout le monde*
Wilfried Wendling *Ce que disent les voix ; Contraintes ; Je me révolte donc nous sommes*

SPECTACLE CHORÉGRAPHIQUE : Édith Canat de Chisy *Corazon loco*
François Sarhan *Le grand CRWTH*

SPECTACLE DE MARIONNETTES MUSICAL : Sara Glojnarić *Zabica kraljica (Frog the Queen)* 2017 : soprano, batterie, piano, contrebasse

SPECTACLE DE THÉÂTRE MUSICAL : Sebastian Rivas *Oblivion – Vanitas sonora* 2016 : soprano, contre-ténor, flûte, saxophone, piano

SPECTACLE MUSICAL : Pierre-Alain Jaffrennou *Les Voix du sacré* 2006 : 1 violoncelle, ensemble de voix solistes à 8 voix
Georges Aperghis *De la nature de la gravité*
Philippe Boesmans *Attitudes*
Jean-Pierre Drouet *Vie de famille*
Pascal Dusapin *Momo*
Michael Lévinas *La Conférence des oiseaux*
Philippe Manoury *On-Iron* 2006 : solistes, chœur mixte + instr.
Alaexandros Markeas *La Querelle des muses ; Les Oiseaux*
Oscar Strasnoy *Ephemera* 2000 : solistes + instr.

SPECTACLE MUSICAL ET THÉÂTRAL : Samuel Sighicelli *Le Thé des poissons*

SPECTACLE MUSICAL, SONORE, VISUEL ET THÉÂTRAL : Samuel Sighicelli *The need for cosmos*

TEATRO MUSICALE DELLA NOSTRA STORIA : Nicola Sani *Falcone, il tempo sospeso volo* 2007 : solistes, chœur de femmes + instr.

THÉÂTRE DE MARIONNETTES MUSICAL : François Sarhan *Les Articulations de la Reine* 2005
Régis Campo *Nonsense opéra*

THÉÂTRE MUSICAL :
Michal van der Aa *The book of disquiet :* acteur, ensemble instr. et film
Georges Aperghis *Commentaires* ; *Conversations ; De la nature de l'eau ; Faust et Rangda ; Énumérations ; Fragments – Journal d'un opéra ; Jojo ; La tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir ; Les sept crimes de l'amour ; Oraison funèbre ; Quai n°1 ; Entre chien et loup ; Paysage sous surveillance* 2002 : 2 acteurs et instr. *; Zwielicht*
Roland Auzet *Fatal plumage*s 2006 : 3 solistes et percussions ; *Je n'ai jamais écouté un son sans l'aimer* 2016 *; Katarakt 2009* : solistes, chœur mixte, clavecin *; La nuit des brutes* 2010 *; Mille orphelins* 2011 : Soliste/acteur, chœur d'enfants, instr. *; Panama Am Brown* 2010
Vykintas Baltakas *Cantio* 2001-04 : solistes : 1 récitante, 1 soprano solo, 1 ténor solo, 1 baryton-basse + instr.
Giorgio Battistelli *Die Entdeckung des Langsamkeit ; Miracolo a Milano* 2006-07 : 2 chanteurs de sérénade, 12 voix dans la fosse (3.3.3.3), 20/30 acteurs + instr. *; Omaggio a Pulcinella ; The Censi ; Wake* 2018 : chœur mixte + instr. *; Le baruffe* 2019-20 : chœur mixte + instr.

Carola Bauckholt *Sonne, Mond und Streicher* 2017 : vocal et instr. *; The vacuum Pack* 2014-15 : 1 voix soliste + instr.
Birke J. Bertelsmeir *Wiesendingstag*
Oscar Biancchi *Sinatra in agony* 2017-18 ; acteur, contre-ténor + instr.
Sir Harrison Birtwistle *Semper Dowland, semper dolens* 2009 : tenor solo + instr.
Johannes Voris Borowsli *Stories. Ikarus* 2019-21 : mezzo-soprano, baryton, acteur, actrice + instr.
Mathieu Corajod *Philipp* 2011 : soliste récitant, vibraphone
Hannes Dufek *MOMO oder die Legende vom jets* 2011 : soprano, 5 acteurs [+ chant] , clarinette, accordéon, autre cordes pincées [ukulélé] , alto*; Sturmkind* 2012 : solistes : mezzo-soprano, ténor, clarinette, tuba (aussi trombone), percussionniste, violon
Aurélien Dumont *Black village* 2019 : soliste récitant, flûte, percussionniste, piano, violon, alto, violoncelle
Aurelio Edler-Copes *Women* 2009-13 : soprano, violon, clarinette basse, harpe, électronique *live* et vidéo
Peter Eötvös *Golden dragon* 20013-14 : solistes : soprano, mezzo-soprano, 2 ténors, baryton
Hannes Dufek *Supernova* 2013 : voix, enfants, guitare élec, électronique, dictaphone
Aaron Einbond *Hidden in plain sight* 2016 : *in situ* pour mezzo-soprano, baryton, clarinette/clarinette basse, violoncelle et électronique
Arturo Fuentas *701 britische Teelöffel, viva la Muerte !* 2019 : 7 voix non spécifiées [acteurs], flûte, trompette *; Carloras Zimmer*
Benjamin de la Fuente *Le cri de l'oie* 2008
Arturo Fuentes *Carlotas Zimmer* 2018 : avec électro.
Beat Furrer *Wüstenbuch* 2009 : solistes : 2 sopranos, 2 actrices, autre type de chœur (2 mezzo-soprano, 4 barytons [2 voix hautes, 2 voix basses]), + instr.
Malte Giesen *Wolfsschlucht* 2019 : ensemble de voix solistes, 2 cors, piano, batterie
Philip Glass *1000 Airplanes on the roof*
Vinko Globokar *Les émigrés ; L'Idole* 2012 : chœur de filles et quatre percussionnistes
Sara Glojnarić *Im Stein* 2021-22 : 3 acteurs, ensemble de voix solistes à 5 voix (soprano, mezzo-soprano, contre-ténor, ténor, basse) + instr.
Heiner Goebbels *Der Mann im Fahrstuhl ; Die Befreiung des Prometheus ; Eisler material ; Eraritjaritjaka ;Schliemann's Scaffolfong*
Hans Werner Henze *Gisela ! or : the strange memorable Ways of happiness* 2010
Márton Illés *Emily Dickinson Uhr* 2006-07 : 1 actrice, mezzo-soprano solo, 4 clarinettes *; Scene Polidimensionali XVII « Die weisse Fürstin »* 2009-10 : 2 actrices, acteur, 3 sopranos, chœur d'hommes(2 ténor, 4 basse), 6 clarinettes, 2 cors, 2 trompettes, trombone, tuba, piano, percussionniste, 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse
Mirela Ivičević *(Gender) Bender 9,99* 2012 *; Alien (From A to B)* 2013 *; Planet 8* 2013
Michael Jarrell *Le Père* 2009-10 : récitant, soprano solo, mezzo-soprano solo, contralto solo, 6 percussionnistes
Pierre Jodlowski *Alan T.* 2021

Gordon Kampe *Immer noch loge* 2021 : solistes + instr. *; Kannst du pfeifen, Johanna* 2013 : solistes + instr. *; Plätze. Dächer. Leute. Wege* 2014-15 : solistes + instr.
Heera Kim *Der Unfall* 2009 : solistes + instr.
Gordon Kampe *Frankenstein* 2017
Klaus Lang *Die fette Seele 2013 :* solistes + instr. *; Der Einfluss des Menschen auf den Mond*
Bernhard Lang *Cheap opera #2 'playing Trump'* 2020 *; GAME 2-4-5 "The mirror stage" 2020 :* 2 mezzo-sopranos, ténor, baryton, guitare électrique *; Montezuma fallender Adler* 2007-09 *; Der alte vom Berge 2004-07 ; ODIO MOZART/I HATE MOZART* 2006 *; esc#5 Impostors* 2004 *; Der Hetzer* 2019-20 : pour voix, grand orchestre et chœur avec quatre interventions de rap *; The end of Creation* 2020
Fabrice Lévy *Dr. B.*
Alexandros Markeas *Simulacres* 2020
Elena Mendoza *Der Fall Babel* 2017-19 : 3 acteurs, 12 voix non spécifiées, 3 percussions *; Ich bin Du oder der Raub der Futurina* 2001 : soprano, baryton, deux acteurs et ensemble de chambre *; La ciudad de las mentiras* 2011-14 : 2 acteurs, 4 voix chantées + instr. *; Niebla* 2009 : soprano (aussi mezzo-soprano, baryton), voix d'homme non précisée [acteur] + instr.
Wolfgang Mitterer *Crushrooms* 2005 ; *Horizontal noise :* clarinette basse, électronique, fanfare, chœur d'enfants, trois sopranos, dix tambours, quarante femmes, dix "animateurs forestiers", trois acteurs, six "animaux interprètes", aspirateur, police, etc. ; *Vertical silence* 2000 : quatre D.J., quatre acteurs, pompiers, motos, fanfare, chœur d'enfants, chanteurs d'opera, deux pelleteuses, camion, jogger avec des chiens, tronçonneuse, chasseurs, etc. et bande
Isabel Mundry *Ein Atemzug – die Odyssée* 2003-05 : 1 mezzo-soprano solo, 1 contre-ténor solo, 1 ténor solo, 1 basse solo, chœur mixte à 30 voix (soprano, contralto, ténor, basse)
Brigitta Muntendorf *Für immer ganz obern (FIGO)* 2016 ; *Hi victim !* 2016 : 1 acteur, quatre chanteurs, chœur d'enfants, ensemble, vidéo et bande
Olga Neuwirth *Körperliche Veränderungen ; Lost highway* 2002-03 : solistes + instr.
Fabio Nieder *Die Manifestation ; Thümmel, oder die Verlöschung des Wortes* 2001-19 : voix de baryton, Heldentenor à la retraite, 6 solistes vocaux, piano solo, accordéon, chœur, ensemble de solistes sur scène, orchestre et musique électronique
Emmanuel Nunes *La douce* 2008-09 : 2 acteurs, soprano solo, contre-ténor solo + instr.
Hilda Paredes *Agamemnon take a bath ; Oxkutzkab*
Mathias Pintscher *L'Espace dernier* 2002-03 : 2 sopranos solo [1 s. colorature dramatique, 1 s. lyrique] , 1 mezzo-soprano solo [dramatique] , 1 baryton solo [baryton/basse de caractère] , 1 ténor solo [spinto] , 1 actrice, 1 acteur, chœur de femmes(8 soprano, 8 contralto) + instr.
Enno Poppe *IQ Eine Testbatterie in acht Akten* 2012 : solistes + instr.
Wolfgang Rihm *Drei Frauen* 2001-09 : solistes + instr.
Lucia Ronchetti *Abschlussball* 2016 : soprano, voix, acteurs et bande *; Amore* 2002 : voix de femme, alto et *electronic live ;Der Sonne entgegen* 2006-07 : ensemble de voix solistes à 14 voix, cor, 2 trompettes, trombone, tuba *; Le tentazioni di Girolamo ; Lezioni du tenebra* 2010 : solistes, ensemble vocal + instr. *; Narrenschiffe* 2010 : acteurs, solistes, orchestre à vents amateur, chœur d'hommes amateurs et passants

Frederic Rzewski *The persians*
Dieter Schnebel *Utopien* 2008-13 : six voix, figurants et ensemble instrumental
Simon Steen-Andersen *The return (a.k.a.Run Time Error@Venice feat. Monteverdi)* 2022 : trois chanteurs, ensemble baroque, objets et vidéo
Manos Tsangaris *Memento (Lost Weib)* 2007 *; Karl May, Raum des Wahrheit* 2015
Hanns Wüthrich *HAPPY HOUR. Zyklus*
Hans Zender *Chief Joseph* 2005 : solistes + instr.

THÉÂTRE MUSICAL-ACTION : Helmut Oering *Der Ort ist nicht der Ort* 2000 : solistes + instr.

THÉÂTRE MUSICAL DE CHAMBRE : Younghi Pagh-Paan *Mondschatten* 2006

THÉÂTRE MUSICAL PSYCHOGRAMME : Helmut Oering *EFFI-BRIEST* 2000 : trompette, ensemble de voix solistes (voix de femme non précisée [sourde], voix soliste non spécifiée, soprano [masculin], récitante) + instr.
(Le psychogramme (...) fait ressortir les points forts et les points faibles d'un examen psychométrique (Lafon1963).cnrtl)

THÉÂTRE MUSICAL TRANSMEDIA : Malte Giesen *FRAME* 2018-20 : solistes + instr.

THÉÂTRE SONIQUE : Martin Matalon *Les morts qui touchent* 2013 : narrateur, mezzo-soprano, ensemble et dispositif électronique en temps différé

TRAGÉDIE : Lucia Ronchetti *Last desire*

TRAGÉDIE BARBARE : Oscar Strasnoy *Cachafaz* 2010 : solistes, chœur mixte + instr.

TRAGÉDIE LYRIQUE : Sylvano Bussotti *Phèdre*
Mikis Theodorakis *Antigone « Hommage à Bellini »*

TRAGICOMÉDIE : Peter Eötvös *Valuska* 2018-23

TRE ATTI SENZA NOME : Salvatore Sciarrino *Macbeth* 2002 : solistes, chœur mixte à 6 voix; instr.

UNO-CANTATA : Cristóbal Hallfter *Yes speak out yes*

VIDÉO-OPÉRA : Florence Baschet *Piranhas* 2004 : solistes : mezzo-soprano solo, autre type de voix d'homme solo [sopraniste], 4 saxophones + instr.
Fausto Romitelli *An indexof metals* 2003 : soprano solo + instr.

VISIONS MUSICALES : Giorgio Battistelli *Auf den Marmorklippen*

DIVERS

Lucas Fagin *La libertad* 2013 : soliste : 2 acteurs, ensemble de voix solistes(soprano, contre-ténor, baryton, basse)
Manos Tsangaris *Tafel 2* : pour façade de maison, voix, récitant, instrumentistes mobiles, bandes passantes, sources de lumière mobiles, orgue (fadenorgel), vidéo et travaux (environ 30 contributeurs), 60 mn
Vivarium [Reisen, Kochen, Zoo...] pour mouvement dans l'espace, voix, instruments et lumière, électronique, Peters
Meine sehr verehrten Dameisen und Herrenmeisen : pour texte récité, action scénique, piano et voix enregistrée
Orpheus, Zwischenspiele 2002 : théâtre multi-site pour soprano, mezzo-soprano, contre-ténor, petit orchestre, lettres projetées, 15 acteurs, au moins 50 supplémentaires, orgue (fadenorgel), lumière, trois métros, 1 h 30 mn
Schwalbe : pour voix, cor, percussions, corne de brume, interventions acoustiques, acteurs et public en mouvement, Peters

ŒUVRES POUR CHŒUR
Javier Alvarez *Dias como sombra* 2010 : Chœur mixte, 4 percussions
Pedro Amaral *Os jogadores de xadrez* 2004 : chœur mixte 1 harpe, 1 piano, 1 percu
Mark Andre *rwh 4* 2021 : chœur mixte, chœur d'enfants, instr.+ électronique
Louis Andriessen *Inanna* 2003 : pour ensemble vocal et instrumental + film ; *May* 2019 : chœur et orchestre
Luca Antignani *Là et ailleurs* 2003 : chœur mixte et instr.
Noriko Baba *Ondes I* 2022 : chœur mixte + orgue
Joanna Bailie *Music from public places* 2016 : chœur mixte + instr.
Malin Bång *Shinai Kiai* 2018 : chœur mixte + percu ; *Skuggor, glänta, dån* 2009 : pour chœur mixte, trois voix seules et trio de percussions
Giorgio Battistelli *Circulata melodia* 2008 : chœur mixte et cloches ; *Coro di morti* 2011 : chœur mixte et percu. ; *Vijidaes* 2006 : chœur mixte, 2 chœurs d'hommes + instr. ; Planctus 2001 : chœur mixte, cuivres et percu
Carola Bauckholt *Mensh und Tier* 2008-09 : chœur et orchestre
Birke J. Bertelsmeir *Vom blauen Himmel* 2007 : voix + instr.
Sir Harrison Birtwistle *Angel fighter* 2009 : ténor solo, contre-ténor solo, chœur mixte + instr. ; *Neruda madrigales* 2004-05 : chœur mixte à 24 voix + instr. ; *The Moth Requiem* 2012 : chœur de femmes à 12 voix, flûte alto, 3 harpes

Thierry Blondeau *Appel, écho, envol* 2008 : pour trois chœurs, quatre flûtes mises en espace et orchestre
Daniele Bravi *Res extensa* 2003 : chœur et orchestre
Gavin Bryars *So djupt* (so deep) 2015 : chœur et orgue ; *The single creation of one soul* 2020 : chœur et orgue ; *The fifth century* 2015 : chœur et 4 soxophones
Thierry Escaich *Alléluias pro omni tempore* 2010 : chœur mixte, 2 percussionnistes, cordes
Brian Ferneyhough *The doctrine of similarity* 1999-2000 : chœur mixte à 12 voix + instr.
Vinko Globokar *Exil 3 (Das Lebendes Emigranten Edvard)* 2014
Karlheinz Stockhausen *Hoch-Zeiten* 2001-02 : chœur et orchestre avec deux chefs et projection du son

ANNEXE 2
TABLEAU DES ŒUVRES VOCALES DE THIERRY MACHUEL[667]

Catalogue musique vocale (chœur et solistes)

16 pièces religieuses sur 81 compositions vocales (chorales ou solistes), dont 12 ont été composées avant 2006.

4 s'étalent entre 2007 et 2016.

Annonciation	***Opus* 34 n°1**	**1982**	**Liturgie, Eluard, T. Machuel**	**Religieux**
Ololé	*Opus* n°9	1994	Trad breton	Berceuse
Ave Maris Stella	***Opus* 3**	**1996**	**Liturgie**	**Religieux**
Viola cryana,	*Opus* 12	1996	Pascal Lelièvre,	Perte de la biodiversité
Nah sind wir, Herr	***Opus* 14**	**1997**	**Paul Celan**	**Religieux**
O Tu, qui es supra omnia	***Opus* 4**	**1998**	**Liturgie**	**Religieux**
Nocturne	*Opus* 7	1997	Benoit Richter	Nuit « qui prophétise le drame climatique actuel »
Nocturne Liron	*Opus* 8	2000	Yannick Liron	Nuit
Nocturne Tagore	*Opus* 9	2000	Tagore	Nuit
Psalm	***Opus* 14**	**2001**	**Paul Celan, liturgie**	**Religieux, Shoah**
Dark like me	*Opus* 18	2002	Langston Hughes	Hommage à Billie Holiday et à sa chanson Strange fruit, question de l'esclavage en Amérique
Chanson du temps	*Opus* 19	2002	Benoît Richter et Thierry Machuel	Humour
Jiv	*Opus* 20	2002	Ossip Mandelstam,	Poèmes écrits en détention au Goulag
Under en sten	*Opus* 21	2003	Inger Christensen	La mort
Auge der Zeit	***Opus* 22 n°2**	**2003**	**Liturgie**	**Religieux**
Nous sommes cendre et flamme dans le cercle du monde	*Opus* 24	2003	Amina Saïd	Exil
Psaume 50	***Opus* 25**	**2003**	**Liturgie**	**Religieux**
Le chant	*Opus* 23	2003	Guilvenic	Le chant de toute chose
Nächtlich geschürtz	***Opus* 22 n° 1**	**2003**	**Paul Celan**	**Religieux**
Un étranger avec sous le bras un livre de petit format	*Opus* 27	2003	Edmond Jabès	Confrontation à l'Autre et à soi-même
Psaume 29 (30)	***Opus* 30**	**2004**	**Liturgie**	**Religieux**
The invisible Kingdom	*Opus* 33	2005	Kathleen Raine	Beauté de la nature

[667] Source, site du compositeur, *opus* cit.

Ô Magnum mysterium	***Opus* 34 n° 1**	**2005**	**Liturgie**	**Religieux**
Ma mère l'Oye	*Opus* 38	2005	Benoît Richter	Conte relié aux profondeurs de l'inconscient
Visages de la terre	*Opus* 36	2005	Hélène et René-Guy Cadou	La mort
Élégies romanes	*Opus* 28	2006	Portugais, espagnol, roumain, français, italien	La mort
La parure éphémère	*Opus* 41	2006	Yves Bonnefoy	La neige
Trois prières	***Opus* 11 n° 2**	**2006**	**Liturgie**	**Religieux**
Notre Père	***Opus* 11 n° 3**	**2006**	**Liturgie**	**Religieux**
Kemuri	*Opus* 40	2006	Issa et Takuboku	La mort
Ave Pater	***Opus* 34 n° 4**	**2007**	**Liturgie**	**Religieux**
Aïka Siperiassa	*Opus* 43	2007	Pentti Holappa	Voyage en Sibérie
Cri du cœur	*Opus* 44 n° 2	2007	Les Frères Jacques	Société de consommation
L'encore aveugle	*Opus* 42	2007	Yves Bonnefoy	La transcendance sans la religion
Bestiaire de Noël (tome 1)	*Opus* 34 n° 2	2008	Claude-Henri Rocquet	Noël
Territoires du souffle	*Opus* 47	2008	Andrée Chedid	Poésie
Le jeu de la création	*Opus* 46	2008	Guilvenic	Évocation du monde
Les mouvements du cœur dans Le panoptique	*Opus* 32	2008	Jean-Yves Léopold	Divers
Le panoptique de Jérémy Bentham	*Opus* 50	2009	Français, anglais, finnois, estonien	La dérive sécuritaire (vidéo-surveillance)
Tolm ja lumi	*Opus* 44	2009	Jean Kaplinski	Berceuse
Missa terra-Memoria	***Opus* 52**	**2009**	**Liturgie**	**Religieux**
Nocturnes de Clairvaux	*Opus* 49	2009	Prisonniers de Clairvaux	La nuit en prison
Paroles contre l'oubli	*Opus* 57	2009	Prisonniers de Clairvaux	La solitude et l'oubli en prison
Verbes	*Opus* 45	2009	Andrée Chedid	Le verbe
Les droits et les devoirs du citoyen	*Opus* 54	2010	TM	Déclaration universelle des droits de l'homme
Deux poèmes en sango	*Opus* 53	2010	Jean-Dominique Pénel	Exploration du monde
Dialogues de l'ombre	*Opus* 63	2010	Détenu, gardienne et assistante sociale de Clairvaux	Prison
Le ore del giorno (Duetto 2)	*Opus* 62	2010	Daniela Attanasio	Mouvement de la pensée vers l'Autre, fragilité de l'existence
Amal waqti (duetto 3)	*Opus* 61	2010	Mahmoud Darwich	Conflit israëlo-palestinien
Ich bin Leben, das leben will, inmitten von Leben, das leben will	*Opus* 60 n° 1	2010	Walter-Helmut Fritz et Albert Schweitzer	Éloge de la nature
Lettre à Robin	*Opus* 60 n° 2	2010	Gilles de Obaldia	Questions de la transmission familiale
Histoires de verrous	*Opus* 64	2011	Jean-Pierre Siméon	Les exclus de tous bords
Les parloirs	*Opus* 65	2011	Détenus de Clairvaux	Les visites au parloir de la prison
Humanitudes	*Opus* 66	2012	Maram Al Masri, Tanella Boni, Gérald Bloncourt, Édouard J. Maunick	Fragilité de l'espèce humaine en exil

Nous d'ici-bas	*Opus* 64 bis	2013	Amina Saïd	L'exil sans la désespérance
Chansons de la mal-mariée	*Opus* 68	2013	Chants traditionnels de régions françaises	Sordide réalité
Les lessiveuses	*Opus* 67	2013	Livret de Yamina Zoutat	Les femmes et mères de prisonniers racontent
Le duplicateur	*Opus* 69	2014	Benoît Richter	La privatisation du vivant par les multinationales
The sphere	*Opus* 70	2015	Thierry Machuel	L'avenir de la planète
Ave verum corpus	***Opus* 75 n° 1**	**2016**	**Liturgie**	**Religieux**
Bestiaire de Noël (tome 2)	*Opus* 71	2016	Claude-Henri Rocquet, liturgie	Noël
Antienne de printemps	***Opus* 75 n° 2**	**2016**	**Liturgie**	**Religieux**
Le compagnon des étoiles	Opus 73	2016	Yves Bonnefoy	L'être humain dans l'univers
Trilogie de la détention	*Opus* 85	2016	Détenus et leur entourage, Yamina Zoutat, Michel Azama, David Dumontier	La prison vue des 3 points de vue
Une journée au Louvre	*Opus* 74	2016	Pascal Bolle	Visite du Louvre
L'Europe de mes rêves	*Opus* 76	2017	Collégiens normands	L'Europe, les différences et les similitudes entre pays
Ultraléger	*Opus* 78	2018	Benoît Richter	La distance entre *Toi* et *Moi*
Deux poèmes d'Yvon le Men	*Opus* 80	2018	Yvon Le Men	Liens entre la Bretagne et l'Islande
Pour nous, toujours, un paysage brûle	*Opus* 82	2018	Paul Celan, Tôge Sankichi	La bombe atomique
Terra-Bolero	*Opus* 83	2018	Benoît Richter	Les âges de formation de la terre
Valeurs	*Opus* 72	2018	Erri de Luca	La relation aux autres dans le quotidien
Mémorial	*Opus* 79	2018	Soldats de la 1e guerre mondiale	La guerre
Tohu va Bohu	*Opus* 86	2020	Margot Dutilleul	Les origines du monde
Pop Nox	*Opus* 88	2020	Henri-David Thoreau	Notre rapport à la nature
Chants de lumière et d'exil	*Opus* 55	2020	Amina Saïd	Faire advenir notre part de lumière
Ils cassent le monde	*Opus* 91	2020	Boris Vian	La montée à l'échafaud
Retour sur la route	*Opus* 84	2020	Victimes, Michel Azema, David Dumortier	La justice restaurative
À l'humaine poésie	*Opus* 87	2021	Yves Bonnefoy	La poésie seule capable de sauver le monde
Notre-Dame des flammes	*Opus* 92	2021	Liturgie, Louise Labé	Déploration sur le manque d'amour et la solitude
L'Éternité	*Opus* 90	2021	Catherine Pozzi, Thierry Machuel	Pandémie ; notion de territoire partagé ; fragilité de la vie humaine
One world at a time	*Opus* 93	2022	Henri-David Thoreau	Comédie-musicale

ANNEXE 3

TEXTES DES ŒUVRES DU CORPUS

Nocturnes de Clairvaux – Thierry Machuel

Partie 1

1 – Un cri dans le silence – Régis S.

Peu à peu la nuit étend son voile de suie sur l'abbaye. Les croassements rauques et lugubres ajoutent leur touche sinistre sur la soie assombrie. Leur ultime tournoiement accompli, les corbeaux rejoignent l'arbre sur lequel chaque soir se regroupe la colonie. Une plainte monte dans la nef à mesure que la clé verrouille une après une les serrures, la saccade métallique signe la fermeture...

Cette impression de dormir sans rêve ni réalité, ce sommeil sans éveil, ce coucher sans lever. Avec un temps si long qu'il n'en possède plus la fonction. Le sentiment d'une sortie du calendrier.

Un cri dans le silence. Un cri. Un cri de silence. Chuchotement. L'a-t-il seulement émis ? Lui-même ne l'a pas ouï. Il ne sait pas. Il ne sait plus. S'il songe. S'il est. Qui il est. Où il est.

Un cri.
La nuit.
Des voix.
Là.
Dans sa tête.

Parler.
Il faut qu'il parle. Pas une exigence, une nécessité, le besoin d'exprimer. Dire n'importe quoi, même des banalités. Dire, parler, s'exprimer, rompre le silence, gueuler !...

- Ohé !
-...
- Ého !...
- Y a persoooonnnnne ? -...

Personne.
Il est seul.
Désorienté.
Avec ces voix qui le décontenancent mais qu'il ne situe pas. Dans le noir.

Horripilé.
En proie à l'abattement, découragé, défait, prostré. À se demander ce qu'il fait planté là, à suer l'angoisse dans cette éternité.

Cloîtré, reclus, abandonné.
Désespéré.

- Qui es-tu ?
- Je fus !
- Et où vas-tu ?
- Je me fourvoie dans une errance sans but... - Mais que veux-tu ?

- Échapper au ténébreux silence, dussé-je affronter la vérité toute crue, - Alors réintègre la lumière,
- Mais comment l'ombre pourrait-elle luire là où l'éclat la fuit ?

2 – La nuit c'est quoi ? – Éric

La nuit, avant, c'était plein de choses.
La nuit, c'était pas la nuit, c'était la journée.
La nuit, c'est la vie, c'est la découverte d'un autre monde.
C'est comme une énigme, un mystère...
Une fougue qui t'aspire.
C'est un monde d'ivresse, de tentation, le désir de braver les interdits.

3 – Hier ne compte pas – Dumè A.

Hier ne compte pas,
Hier ne compte plus.

La vie se conjugue comme un verbe, Au passé, au présent, au futur

...

Le soir à ma fenêtre,
Je lève la tête et j'aperçois Dans le ciel
Une étoile te ressemblant ; Une étoile
Que je rapporte à ton amour, Si doux, si profond :
Cette force que tu m'envoies Et qui me donne la joie de vivre.

4 – Nocturne – Ilich R.S.

Dix années aux quartiers d'isolement, avec ses bruyants contrôles horaires la nuit, à l'œilleton, m'ont transformé en noctambule, mais sédentaire, limité à la télévision, à lire, à écrire, toutes les nuits, toute la nuit.

Souvenirs
Des nuits en couple, à danser, entourés de camarades fidèles. Nuits d'amour, quotidiennes.

Nuits blanches, de travail, réunions, discussions, où se décide l'avenir de certains...
Nuits bleues, d'opérations synchronisées.

Patrouilles nocturnes, au retour incertain, de *fedayins* traversant à gué le Jourdain, vers la Palestine !

5 - Voici tomber le soir – Franck P.

Cette nuit-là, dans la cité des âmes perdues, je me souviens encore de ce passage avant l'aube où le rossignol chantonnait une musique mélodieuse au trésor et à la beauté de la nuit calme.

Je songe à tous mes frères de misère.

Cette nuit-là, dans la cité des âmes perdues, je me souviens encore de ce passage avant l'aube où le rossignol chantonnait une musique mélodieuse au trésor et à la beauté de la nuit calme.

Je songe à ces murs, à ceux qui vont passer là leur première nuit.

Cette nuit-là, dans la cité des âmes perdues, je me souviens encore de ce passage avant l'aube où le rossignol chantonnait une musique mélodieuse au trésor et à la beauté de la nuit calme.

Je songe au passé, je songe à l'immense charnier de ces vies englouties.

Cette nuit-là, dans la cité des âmes perdues, je me souviens encore de ce passage avant l'aube où le rossignol chantonnait une musique mélodieuse au trésor et à la beauté de la nuit calme.

Je songe à ce jour, à ma liberté retrouvée, et à mon amour éternel.

Oh ! mon beau rossignol chantonnant ta musique mélodieuse au trésor et à la beauté de la nuit calme.

Je songe à m'effacer et à t'abandonner à ce silence des âmes perdues
À mes Aïeux leurs armes au sens du monde en larmes et siècles contentieux

Partie 2
1 – Frère Raphaël
Les oiseaux blessés tendent doucement leur patte, craignant et gel et feu
...
Les cœurs touchés s'accueillent cadeau d'une confiance que l'on croyait perdue.
Ô frères des murs !
Murs qui isolent et protègent,
Asservissent et libèrent, ...
...
L'alchimie des nuits laisse sourdre :
Du regret... le remords...

2 – La nuit – Frère Frédéric

D’un côté du camp c’est l’oasis de l’autre le désert. La nuit, on ne voit rien.
Le jour on voit qu’i n’y a rien
...

Nous devions à tour de rôle monter la garde... pour surveiller l’ennemi Mais il n’y a jamais eu d’ennemi – même pas les yeux d’un chacal.

...
Au monastère, j’ai repris la garde avec mes frères..., dans le désert de Cîteaux. Mais cette fois je sais qu’il y a des ennemis... La prière est toujours un combat.

3 – Fils de lumière – Frère Bernard

...
« Plus qu’un veilleur ne guette l’aurore,
Mon âme attend le Seigneur » (psaume 129)
Il viendra : j’en suis sûr !
Il reviendra comme il l’a promis.
C’est le temps du long désir,
De l’humble patience,
De l’obscure fidélité.
Il viendra comme un voleur dans la nuit,
Il viendra à l’heure où on ne l’attend pas,
Il viendra pour sécher toutes nos larmes.
Il viendra aux premières lueurs de l’aube,
Il viendra comme le soleil levant
« pour illuminer ceux qui habitent les ténèbres Et l’ombre de la mort » (Cantique de Zacharie) ...

4 – Nocturne inspiré du Psaume 138 – Frère Olivier

...
Ma nuit devient lumière
Quand je suis avec toi.
...
Ma nuit devient lumière quand je suis avec toi.

Tu me devances et me poursuis tu m’enserres, Tu as mis la main sur moi.
Savoir prodigieux qui me dépasse !

Ma nuit devient lumière quand je suis avec toi.

Je prends les ailes de l’aurore Et me pose au-delà des mers : Même là, ta main me conduit.

Ma nuit devient lumière quand je suis avec toi. C’est toi qui m’as tissé dans le sein de ma mère.

Sur ton livre, tous mes jours étaient inscrits, Recensés avant qu’un seul ne soit !

Ma nuit devient lumière quand je suis avec toi. (Scrute-moi, mon Dieu, tu sauras ma pensée ;

Éprouve-moi, tu connaîtras mon cœur.)
Et conduis-moi sur le chemin de l'éternité.

5 – Frère Luc

Nuits de la terre, que vous êtes belles ! Belles et bonnes, baignant nos corps fatigués dans le silence des étoiles !
Je le sais : vous n'avez pas toutes ce visage de paix : nuits du vice qui favorisez l'éclosion des fleurs du mal, nuits du prisonnier parsemées de cauchemars, interrompues par le bruit du guichet, nuits besogneuses de ceux qui veillent sur leurs frères, nuits fiévreuses des malades qui cherchent en vain le repos.

Toutes ces nuits de vice ou de peine, noires, bleues ou blanches, je les unis à la nuit de mon cœur qui cherche le Bien-aimé dans le trouver.
N'es-tu pas cruelle, nuit de mon cœur, qui dérobe à mes yeux l'objet de mon amour ?
Pourquoi revêtir cette sombre couleur, alois que mon Ami n'est que lumière ?

Petite étoile si discrète, que j'aperçois à peine à travers l'obscurité de la nuit de mon cœur, ne veux-tu pas me répondre ?

Partie 3 – Chœur final
Jean-Pierre
Dans la spirale de nos deux vies
Où s'élèvent vos prières et vos chants,
Puis-je me rappeler si un moine sourit
En compagnie d'un mécréant ?

Votre miséricorde me dit oui !
Pourtant peut-être suis-je méchant...

Vous qui me croyez gentil,
Avez-vous oublié que je suis malveillant ?

Croyez-vous encore que Dieu pourra me pardonner,
En ayant tué jusqu'à la lie ?
Vous le moine qui, chaque jour, le priez
Moi lui tournant le dos, le jetant dans l'oubli !

Pourtant j'aimerais me rappeler

Que je fus un autre,
N'avoir rien oublié
Être l'un de ses apôtres !

Frère Luc

Loin de voiler à tes yeux l'objet de ton amour, la nuit de ton cœur te le dévoile ! Ne montre-t-elle pas que ton Bien-aimé est un Dieu infini qui dépasse ton petit Être limité ? écoute-la te dire : « C'est quand tu ne vois pas celui que ton cœur aime, que tu le vois ! » « Si tu le veux, unis-moi, moi, la nuit de ton cœur, à la nuit, non moins profonde, du cœur de ton Aimé. Lui et toi, vous ne faites alors qu'un seul Esprit, et nos deux nuits dansent une nuit d'amour ! »

Paroles contre l'oubli – Thierry Machuel

I
Dans le miroir du temps se reflète un visage
que les doigts recherchent pour lui donner un âge.

On fouille le passé, implorant le repère,
tout paraît cassé, le regard s'y perd.
Donnez-moi autre chose que le vide,
je refuse l'image de ces rides,
tout ce que je vois me blesse,
rien ne me rappelle ma jeunesse.
Pourquoi tout s'est enfui,
ma mémoire est dans l'oubli !

Pierrot

II
J'avais une vie de rêve,
beaucoup de gens qui m'aimaient.
Depuis toutes ces années, ça a bien changé.
Plus de nouvelles,
à part de temps en temps.
Ça s'est réduit au néant.
Qui j'étais,
je commence à l'oublier.
Tout mon passé
n'est plus qu'un vague souvenir.
Je ne me rappelle
presque plus rien.
Tous les proches sont partis.
Je fais partie de l'oubli.
J'ai oublié moi-même
qui j'étais.
Je n'ai plus
tous ces sons familiers à mes oreilles.
Il ne me reste que le son des verrous.
Où sont passés
le bruit des oiseaux de mon enfance, l'aboiement des chiens ?
Même le vent,
je ne l'entends plus.
J'ai oublié tout ça
pour me retrouver dans ce silence. J'entends le silence. ...

Jacky S.

III
Tapi dans l'obscurité
Telle une ombre ... luttant pour sa survie

Suspendu au filament de la mémoire
Un son.... un parfum... une saveur exaltante.
Un réflexe pour que la lumière jaillisse.
...
Éric

IV
Egunero
lanera bidean
kartzelaren aurretik pasatzen naisenean eta egunero
ez nuen ulertzen
nola ulertzen dugun
hau guztia.
Eta orain,
orain barruan nagoela,
oraindik ez dut ulertzen.

Traduction

Tous les jours
j'allais au travail
en passant devant la prison
tous les jours,
et je ne comprenais pas
comment comprendre tout cela
et maintenant
maintenant que je suis dedans
je continue à ne pas comprendre. ...

Kirru

V – L'oubli
Nous pourrions en dire des choses
... le concernant
On pourrait essayer d'expliquer
son raisonnement, version psychanalyse ...
Mais non restons réaliste simpliste ...
Il s'invite ou on l'invite, l'oubli.
C'est une échappatoire, une défaillance humaine.
Il repose comme il énerve,
on le recherche ou l'on s'échappe d'un embarras avec lui.

Il est bien l'oubli, c'est un néant, pas bien méchant.
Que dire d'autre de lui ...
C'est déjà un oubli.

Franck

VI
...
Ces âmes, nos âmes, nourries dès l'apparition du jour jusqu'au recouvrement nocturne, de ce que les illusions servent par désir de quelque chose qui s'émiette et se poussiérise, n'apaise jamais et a faim de néant.
Voisines au cours des repas aux couverts argenté s d'orgueil, des sœurs macabres qui leur parlent par intermittence l'idiome des mirages et celui de l'éphémère.
Vagues, hallucinées par les rêveries d'un destin peint de la fluorescence des poésies déclamées dans les vallées de l'égarement ...
Elles auraient glissé avec fluidité et sans obstacle, enveloppées d'une sensation de tendresse doucement mensongère, vers la demeure de l'oubli et de la perdition.

Étape ultime, franchissement irréversible, gouffre des naufragés ... emportant le souvenir de leurs passages et de leurs œuvres désertiques, cailloutés de passions qui pèsent sur le profond et interminable enfoncement dans une mémoire qui ne parlera qu'autour d'une balance dressée. Nul pour percevoir dans l'intérieur de leurs habitacles corporels, des cœurs cernés, enchaînés cadenassés et scellés jusqu'à ce que toute formule prétentieusement magicienne ne puisse briser le moindre maillon...

Des âmes, des hommes qui courent sur le tracé d'un chemin...

S.M.

VII
Je veux oublier ces parfums enivrants, ce vent qui traverse les barreaux
de ma cellule
pour me rappeler
mes années de liberté.
...
Je veux oublier ...
mes pensées ...
son visage.
J'aimerais oublier
tout simplement la vie,
mais on ne peut pas oublier
de respirer !
...

Adrien V.B.

VIII
Dans le fracas de mes souvenirs,
Je sens mes pensées s'emmurer
Sans même les sentir
Serait-ce une façon de les oublier ? Repoussant ma réalité
En écoutant les termes, là où je souris

Qui peut me répéter
Que je suis condamné à vie !
Paradoxe des mots,

Quand on vous enterre,
Dans l'ombre des murs où tout se resserre.
Je perds mes plus belles images
Mon esprit s'égare dans un nuage
Mes rires n'ont que la couleur du gris
Ils se cognent au froid de l'oubli

Dumè A.

IX
Jusqu'à ton nom
S'en est allé,
Ultime fragrance
D'essence,
D'identité
Ensevelie
Au plus profond
D'on ne sait quel tréfonds.
Et te voici réduit
À non-étant,
Dénié dans ta réalité,
Piètre fragment
D'humanité
Insignifiantifiée.
Et me voilà
Enfermé dans l'oubli
Maintenant que tu es partie,
Avec pour reliquat
Le non-choix
Nostalgie ou furie,
Est-ce que tu t'en soucies ? ...

Régis S.

X
Ez dut ahaztu neure nortasuna,
Diedanei maitasuna

Noiz eta zergatik hona iritsi nintzen,
Nondik nentorren ezta nora joan nahi dudan ;
Nor daukadan bidelagun ezta nork traba egiten didan ;
Bidean erori eta gogoan daramatzadanak.
Ezta eurei eskeiniko diedala askatasunez beteriko egun gorri hura. Ahantzi ezkero : ez nintzateke ni!

Traduction
Je n'ai pas oublié mon identité
Je n'oublie pas l'amour des autres
Quand et pourquoi je suis arrivé ici
D'où je viens et où je veux aller
Qui j'ai pour ami dans le chemin

Et qui m'empêche
Je porte dans mon souvenir
Ceux qui sont tombés dans le chemin

À eux j'offrirai la liberté
Quand viendra ce jour rouge.
Si j'oubliais cela, je ne serais plus moi.

Agustin F.A.

Thierry Machuel

Trilogie de la détention Opus 85 (Retour sur la route)

Oratorio profane pour solistes, chœurs et ensemble instrumental

Livret du compositeur, sur des paroles de victimes, de détenu(e)s et de leur entourage, ainsi que des textes de Michel Azama, David Dumortier et Yamina Zoutat.

Dans sa version pédagogique, cette œuvre a obtenu le soutien du Ministère de la Culture dans le cadre des aides à l'écriture 2019.

Synopsis
(*Retour sur la route* est le titre du projet pédagogique / cinématographique)

Un détenu, vu de dos, nouvel arrivant derrière les grilles. D'autres, condamnés à de longues peines. Première nuit en prison, angoisse, folie ...
Dans un autre bâtiment, Rose, incarcérée depuis plusieurs années, vit sa dernière nuit de détention : elle attend sa libération dans la « cellule des partantes ».
À l'extérieur, trois mères, qui vivent au rythme de l'enfermement de leur fils, aller le voir, apporter du linge propre et repartir avec le linge sale.
Devant le portail de la prison, les protagonistes se croisent, patientent, échangent leurs points de vue sur le spectacle.

Et puis, soudain, on découvre les victimes, restées trop longtemps cachées ; murées dans l'oubli, dans l'indifférence de la société, mais dont la parole perce les faux-semblants avec lucidité ... Rose, qui se met à dire la tentative d'assassinat dont elle a fait l'objet, lorsqu'elle était encore adolescente. Son récit en déclenche d'autres tout autour d'elle, jusqu'à l'entrée en scène de Violette, volontaire pour tenter la démarche de *justice restaurative* : cette confrontation assumée entre un criminel et la maman d'une jeune fille assassinée, qui n'ont pas d'autre lien que de chercher ensemble une vérité, au-delà du procès, est le point culminant de l'œuvre et mène à sa conclusion.

Le chœur apparaît ici comme l'expression de toute communauté humaine, en miroir de la nôtre, amplifiant les paroles individuelles par l'emploi d'un *je* collectif, et vers la fin, du *nous* comme un aboutissement de ce parcours.

Nuages
5 femmes
Prison, enfermement(s)
Des détenu.e.s aux victimes
Du crime commis au crime subi
La nuit Le silence La parole
Liberté intérieure
Une femme, Rose, dont la vie parcourt tous ces espaces ...

<u>Trois « folies », en théâtre d'ombres :</u>

- dans une cellule, la solitude de la première nuit de prison
- dans une laverie, mères mimant le procès d'un fils incarcéré
- au parloir, criminel et victime face à face

Les détenus disent leur solitude et leur désespoir, mais ne dialoguent pas entre eux ;
La mère qui fait le récit d'un procès à venir ne dialogue pas non plus, elle évoque la violence qu'elle et ses compagnes subissent, victimes co-latérales du crime ;

Dans le parloir enfin, on touche au cœur du récit, par la parole des victimes, par leur force de caractère, par les échanges enfin suscités :
- Rose, qui parvient à s'apaiser pour écouter parler son enfant,
- Violette, qui s'adresse avec force à un criminel, pour une parole de vérité,
- les lycéens, provoquant l'épreuve de la confrontation,
- les collégiens, dont l'imagination nous conduit ailleurs

***

Personnages

Rose : une femme détenue, qui va être libérée, et dont on apprend plus tard qu'elle est aussi une victime ; sa présence intermittente traverse toute l'œuvre

Un groupe de collégien(ne)s : jeune enfant de Rose, en ses multiples visages (les jeunes chanteurs)

Violette : mère d'une victime (adolescente assassinée) ; elle conduit l'expérience de *Justice restaurative*

Un groupe de lycéen(ne)s : la fille de Violette, en ses multiples visages (les jeunes comédiens)

Minette : mère d'un détenu qui vient d'être incarcéré

Allumette : mère d'un détenu incarcéré de longue date

Reine-Mère : idem, la plus âgée des trois

N., toujours de dos : un détenu qui vient d'arriver dans sa cellule Le chœur, souvent divisé en voix d'hommes et voix de femmes ***
Chanteuses et chanteurs :

Violette, Minette, Allumette, collégiennes et collégiens Le chœur

Comédiennes et comédiens (ne chantent pas, ou très peu) : Rose, Reine-Mère, lycéennes et lycéens

Séquences

1 – PRISON – COULOIRS - INT CRÉPUSCULE

Un détenu (N.) vient d'arriver. On ne le voit que de dos.
On le suit de couloirs en coursives, accompagné d'un gardien qui lui assigne sa cellule. Il y pénètre. La porte se referme, le verrou claque.
Il fait déjà presque nuit.

Chanteurs, cluster vocal bouche fermée, alto, piano. 2 – PRISON – CELLULE N. - INT NUIT

Quelques néons. Tous les détenus - folie, fureur. De dos.
VOIX D'HOMMES, Voix parlée, + chuchotements, alto, piano, bruits de verrous

Un cri dans le silence. Un cri. Un cri de silence. Chuchotement. L'a-t-il seulement émis ? Lui-même ne l'a pas ouï. Il ne sait pas. Il ne sait plus. S'il dort. S'il songe. S'il est. Qui il est. Où il est.

Un cri.
La nuit.
Des voix. Là.
Dans sa tête.

Parler.
Il faut qu'il parle. Pas une exigence, une nécessité, le besoin d'exprimer. Dire n'importe quoi, même des banalités. Dire, parler, s'exprimer, rompre le silence, gueuler !...

N.

VOIX DE FEMMES

Personne. Il est seul. Désorienté.

— Ohé ! —...
— Ého !... —...

— Y a persoooonnnnne ?

Avec ces voix qui le décontenancent mais qu'il ne situe pas.
Dans le noir.
Horripilé.
En proie à l'abattement, découragé, défait, prostré. À se demander ce qu'il fait planté là, à suer l'angoisse dans cette éternité.

Cloîtré, reclus, abandonné. Désespéré.

3 – PRISON – CELLULE ROSE - INT NUIT

Rose de face, peu de lumière là encore. ***ROSE, Voix parlée accompagnée par le cymbalum***

Courage. Des années que j'attends. Pas le moment de flancher pour quelques heures. Drôle de coin, là, entre deux mondes. La cellule des partantes. Dehors, on dit jamais partante.

La porte, là, qui donne sur la cour d'honneur. La cour d'honneur fermée par le portail. Le portail qui donne sur la rue.
La rue ...

4 – PRISON – CELLULE N. - INT NUIT

Néons, entre rêve et cauchemar
N. de dos se regarde dans un miroir mais on ne voit toujours pas son visage.

4 VOIX D'HOMMES, Voix parlée*. N. se parle à lui-même, des échos se font entendre, très faiblement, venant des autres cellules.* ***Accompagnement alto et piano***

Jusqu'à ton nom
S'en est allé,
Ultime fragrance
D'essence,
D'identité
Ensevelie
Au plus profond
D'on ne sait quel tréfonds.
Et te voici réduit
À non-étant,
Dénié dans ta réalité,
Piètre fragment
D'humanité
Insignifiantifié.

5 – PRISON – CELLULE ROSE - INT NUIT

ROSE, Voix parlée accompagnée par le cymbalum

Ma compagne de cellule pleure sans bruit.
Je ramasse mes affaires sans la regarder.

Je ne veux pas dormir. Pas perdre un instant de cette nuit. La passer les yeux ouverts, être sur pieds pour dire *ciao* à vos barreaux quand j'entendrai pour la dernière fois la cloche du matin.

Vos murs ont fondu ce soir. Ils n'existent plus. Ils y sont plus, vos murs. Cette fois c'est vrai, le rêve sera plus long que la nuit. Et ce matin vraiment la porte s'ouvrira sur la rue. Il y aura des voitures, des hommes qui vont à leur travail, en bleu, en cravate, une femme poussera un landau, j'essaierai par-dessus mon épaule de voir le bébé. La vie.

J’ai froid. Qui m’attendra ce matin à la sortie ?

Personne.
Encore une nuit. Le jour va se lever ...

6 – SALLE de CONCERT – SCENE - INT NUIT

Faibles lumières.
***CHŒUR MIXTE, chant a cappella**, avec force.*

J'avais une vie de rêve,
beaucoup de gens qui m'aimaient.
Depuis toutes ces années, ça a bien changé. Plus de nouvelles, à part de temps en temps. Ça s'est réduit au néant.

Qui j'étais, je commence à l'oublier.
Tout mon passé n'est plus qu'un vague souvenir. Je ne me rappelle presque plus rien.
Tous les proches sont partis.
Je fais partie de l'oubli.
J'ai oublié moi-même qui j'étais.
Je n'ai plus tous ces sons familiers à mes oreilles. Il ne me reste que le son des verrous.

Où sont passés
le bruit des oiseaux de mon enfance, l'aboiement des chiens ?
Même le vent,
je ne l'entends plus.
J'ai oublié tout ça pour me retrouver dans ce silence.

J'entends le silence. ...

Obscurité. Les musiciens, immobiles.

7 – PRISON & VILLE – NUIT

Enchaînement de décors

Silence, puis introduction instrumentale du morceau suivant (saxophone)

8– PRISON – PORTAIL - EXT NUIT

Sur un banc juste à côté, lueurs des réverbères, rares passants, indifférents. ***MINETTE, chant, duo avec le saxophone***

J’étais seule dans la maison
Le téléphone a sonné
D’abord je n’ai pas reconnu sa voix Il m’a dit : « maman... »
Il m’a dit ce qu’il venait de faire Puis il s’est laissé tomber par terre Et il a attendu les gendarmes

Quand j'ai su qu'il était à la gendarmerie J'ai couru lui apporter
Une petite valise
Pleine de linge propre

On ne m'a pas laissé le voir
Et le linge, on ne lui a jamais remis
J'espère
Qu'il me trouvera belle
C'est la première fois
Que je vais le revoir...

(*Berceuse)*
Oh mon bébé
Dors bien tranquille
La rue est calme
Devant chez nous
La rue est tranquille
Comme quand tu l'as quittée

Chaque matin
Je me lève tôt
J'embrasse ta photo
Je te demande :
Tu as bien dormi ?
Puis je descends dans la rue
Je change ta voiture de place
Dans la rue encore tranquille
Pour que les voisins
Ne se doutent de rien
Ne sachent rien
Ne se doutent pas
Que tu es parti

Oh mon bébé
Dors bien tranquille
La rue ne change pas
Ta voiture est toujours là

La porte de la prison s'ouvre, Minette la franchit et la porte se referme.

9 – PRISON – CELLULE ROSE - INT AUBE

Alors que l'aube arrive, Rose se regarde dans un miroir comme N. (séq. 4), mais là, on peut voir son visage et le reflet de son visage.

ROSE, Voix parlée accompagnée par le cymbalum

Mon corps est dur et rigide. Le corps d'une morte.

...

J'ai quarante-neuf ans pas tout à fait cinquante. Je suis devenue laide. Depuis le temps que j'ai mis ma tête au placard, mon cerveau part en guenilles ; prendre le dernier virage, pas facile. Je me fais effraction pour me réinjecter de l'enthousiasme. J'ai la gamberge noire. Je pelote presque la minute de la sortie.

J'entends les oiseaux, déjà.
Ma boîte va s'ouvrir et je ne suis un cadeau pour personne. 10 – PRISON – CELLULE ROSE –

ROSE *(soudain très calme),* ***Voix parlée*** *dans le silence.*

Ces années de chaos qui me collent à la peau.
Je me méprisais, je me suicidais goutte après goutte, la seringue en perfusion. Avec ou sans flingue, pas besoin de valise pour faire la mule ...

J'ai pas tué, j'ai pas violé. Mais c'est dans moi. Même autour.

Je vois que des ruines.

11 – PRISON – CELLULE ROSE – INT AUBE

C'est l'aube, le soleil se lève mais la lumière est encore timide. ***ROSE*** *(très agitée),* ***Voix parlée accompagnée par le cymbalum***

La cloche du matin. Déjà. Pitié. Je ne veux pas sortir.
Non. Je ne veux pas. Une surveillante première va venir. Elle va m'accompagner. Mes valises m'attendent au greffe.
Et mon argent. Et mes papiers. Revoir mon passeport, ma tête de vingt ans.

Il y aura un chiffon blanc à la fenêtre d'une cellule. L'adieu de ma compagne. Je ne pleurerai pas. Je passerai la première porte, je serai dans la cour d'honneur, le gardien vérifiera mes papiers encore une fois et il ouvrira grande la porte à deux battants.

Je ne me retournerai pas, ça porte malheur, je regarderai droit devant, la ville. J'ai peur.

12 – PRISON – PORTAIL – EXT JOUR

Minette sort la première, suivie de Rose. Une voiture arrive, s'arrête, un homme d'âge moyen est au volant, sa mère à côté de lui et son fils (ado) sur la banquette arrière. Ils accueillent Rose, retrouvailles silencieuses ...

Silence d'abord, *puis Ouverture des Lessiveuses :* ***saxophone, 2 accordéons***

13 – SALLE de CONCERT – SCENE – INT JOUR

JEUNES CHANTEURS*,* ***chant avec accompagnement : 2 accordéons et piano***

On a attendu que la porte s'ouvre ; voilà des mois et des mois que l'on guettait ce jour-là. Mais aujourd'hui c'était encore plus long d'attendre.

Elle n'a pas eu à dire au revoir ni merci, la porte s'est ouverte et refermée automatiquement.

14 –PRISON–RUE–EXTJOUR

On retrouve Minette, s'éloignant de la prison, dansant dans la rue.

MINETTE, Allumette, Reine-Mère, voix (unisson), saxophone, alto, 2 accordéons *...*

Mon fils mon amour
J'ai été si heureuse de te revoir
Le temps a passé si vite
Au bout d'un moment
Je n'ai plus rien vu autour de nous
Il n'y avait plus que nous
J'ai tout oublié
Je n'ai plus rien vu
Que ton sourire
Je n'ai plus rien senti
Que ta main qui pressait la mienne

Le temps a passé si vite
Si je pouvais
J'irais te voir
Chaque jour
Je ne vis que pour ça
Je compte les jours.

15 – PRISON – PORTAIL – EXT JOUR

Rose monte dans la voiture, celle-ci s'éloigne rapidement.

Bruits de la ville.

16 – VILLE – RUE LAVERIE – EXT JOUR

Minette, Allumette et la Reine-Mère se dirigent vers une laverie.

17 – LAVERIE – INT JOUR

ALLUMETTE ET REINE-MÈRE, voix, saxophone, 2 accordéons **REINE-MÈRE**
ALLUMETTE

REINE-MÈRE

ALLUMETTE

Quatre chemises
Quatre pantalons (bleu ou kaki interdit)

Le bleu marine
C'est même pas la peine
Le bleu
Même le bleu clair
Ils disent que c'est pas possible

Trois gants de toilette
Un peignoir éponge
Trois livres (non reliés, de poche, avec traduction française)
Une ceinture toile ou cuir (non doublée, sur autorisation)
Sept paires de chaussettes
Une paire de gants en laine (non doublé)
Trois pull-over ou sweat-shirts
Deux pyjamas
Trois serviettes de toilette (maximum un mètre trente)
Maximum un mètre trente !
Des fois qu'ils fassent une corde Pour descendre !
Ça m'a toujours fait rire, ça !
Deux serviettes de table
Deux shorts

Deux shorts...
Quand on est en été, deux shorts... C'est si peu, deux shorts...

Maximum de linge autorisé une fois par semaine
Sept slips ou caleçons
Deux survêtements (complet)
Un bonnet (non doublé moins de vingt-et-un centimètres)
Sept tricots de corps, polos ou tee-shirts
Un coupe-vent non doublé
Un gilet non doublé
Sept mouchoirs en tissu
Cette nuit j'ai rêvé
J'ai rêvé que mon fils avait droit
Aux draps-housses, housses de couette,
Traversins, taies d'oreiller
Je lui apportais un coussin
Son coussin
Celui qu'il avait à la maison
Un coussin simple, carré, blanc,
Je lui apportais aussi la housse qui va avec

En rêve j'ai entendu mon fils me dire
« J'ai l'impression d'être à la maison
Tu peux pas me rentrer un matelas ? »
Ne sont pas autorisés
Les lunettes de soleil
Les ceintures et les ceinturons à grosse boucle
Je suis un petit peu d'accord, moi

Avec les ceintures
Parce qu'on ne sait jamais
Avec les ceintures
Là-bas, entre eux,
Ce qu'ils peuvent faire
Ne sont pas autorisés
Toutes les denrées alimentaires
Le tabac
Les cartes téléphoniques
L'argent
Les bijoux
Les produits d'hygiène (bombes spray, parfum)
Les vestes et effets en cuir
À la fin du parloir
La famille reprendra en charge
Les interdits

ALLUMETTE, R.-MÈRE

18 – LAVERIE – INT SOIR

Les trois mères. Des gens entrent dans la laverie (le chœur), des discussions, paroles vives s'engagent, à propos des « interdits ».
*Dans la dernière partie de la séquence**, introduction du morceau suivant**.*

19 – LAVERIE – INT SOIR

La lumière décline ; il y a de la tension dans l'air : Allumette et Reine-mère écoutent Minette.

MINETTE chant, voix et saxophone

J'irai vendredi matin à l'église

Mettre un cierge pour lui.
Je ne sais plus quoi faire.
Je fais des cauchemars la nuit.

Je suis pas croyante.

Je vais quand même
Demander pardon au bon Dieu.
J'ai grossi.
Je suis fatiguée.
L'après-midi je m'enferme et je dors.
Je reste en robe de chambre.
Quand je me réveille on dirait une femme qui a bu.

Le procès est pour novembre.
Mon fils pleurait hier au téléphone
Il m'a dit : Maman, j'ai peur.

Les lumières s'éteignent peu à peu.

21 – LAVERIE – INT SOIR

Faibles lumières (rouges ?), atmosphère fantomatique
Les lessiveuses tournent avec difficulté, montée en tension.

Fin de l'INTERMÈDE INSTRUMENTAL ***saxophone, 2 accordéons***
Soudain un bruit, les machines se sont bloquées toutes ensemble, d'un coup.

LES TROIS MÈRES, LE CHŒUR, Voix parlée accompagnée de tous les instruments : saxophone, alto, 2 accordéons, cymbalum, piano
Les visiteurs de la séquence 18 sont encore là et répètent certains mots (en caractères gras)

REINE-MÈRE

D'abord
On t'appellera
Par ton nom de jeune fille Très fort
Ton nom de jeune fille

Résonnera
Dans toute la salle

Tu devras te lever Ce ne sera
Que le début
Du procès
Tu devras te lever
Et puis t'avancer
Tout le monde te regardera
La mère du monstre !
La mère du monstre !
La voilà !
La voilà !
On chuchotera derrière ton dos

Tous ces regards
Te feront mal
Comme des couteaux.
Tu voudras partir
T'enfuir
Te terrer dans le sol
Mais tu ne pourras pas

On t'appellera
Par ton nom de jeune fille.

ALLUMETTE

Tu n'auras pas à prêter serment
Tu n'auras pas à lever la main droite
Tu n'auras pas à dire : je le jure. Contrairement à tous les autres témoins. Toi
Tu es
Le témoin
À part
À part des autres
Seule
On n'attend pas de toi
La vérité
Dans ton dos
On se dira toujours :
Elle ment !
Oui !
Elle ment !
Elle ment !

REINE-MÈRE

Ce jour
Sera aussi
Le jour de ton procès. Vous !
Oui, vous,
Madame !
Vous l'avez trop gâté. Vous l'avez trop couvé. Vous l'avez pourri.
Vous l'avez trop protégé. Vous avez fermé les yeux. Vous l'aimez trop.
Oui, parfois
L'amour
L'amour
L'amour
D'une mère
Enfante
Enfante
Le crime.

ALLUMETTE

Tu sais ce qu'on dit dans la région ? On dit qu'après le crime
Elle a lavé les vêtements de son fils

Couverts de sang.

REINE-MÈRE

J'ai pas eu le temps de lui dire au revoir
Ils étaient une dizaine de flics
Ils arrivaient pas à le mettre dans le fourgon J'ai plus rien vu
Le soir, je rentrais saoule
Avec les lumières
Levez-vous asseyez-vous
J'avais jamais assisté à un procès d'assises

Quand on a dit « vingt ans »
J'ai plus rien vu.

22 – LAVERIE – SALLE de CONCERT – VILLE – INT NUIT

Noir presque complet, quelques points rouges, faible lueur sur la ville, Tout le monde est immobile, mais avec la brume, on ne voit presque rien… Puis, ***Musique instrumentale : saxophone solo****, silences*

23 – VILLE – RUE LAVERIE/PRISON - EXT AUBE

Les nuages se dissipent. Les 3 mères marchent dans la ville, tournent en rond, reviennent vers la prison.

REINE-MÈRE, ALLUMETTE, MINETTE, Voix parlée, accompagnée par les instruments : saxophone, alto, 2 accordéons

Mon fils, on dirait qu'il aurait pas dû naître

Il avait le cordon autour du cou
Il était noyé dans moi
Ça a commencé comme ça

Il y a beaucoup de tilleuls par ici.
C'est drôle, je ne l'avais jamais remarqué. Aujourd'hui, je regarde des choses
Que je ne regardais pas, avant.

Au retour, dans le train,
Je regarde les paysages.
C'est quand même beau, la France. Je m'imagine des histoires,
En rêve, je m'évade.

24 – PRISON – PORTAIL – EXT MATIN

Moment d'échanges, cette fois entre les trois mères (Minette, Allumette, Reine- Mère) et Violette, nouvelle venue, qui s'explique tandis que les lycéens - qui vont bientôt entrer en scène, jouant le rôle des victimes -, se tiennent à l'écart. ***Discussions, bruits de la rue***

25 – VOITURE – Subjectif Rose - INT MATIN

La voiture roule, autoroute, paysages entrevus derrière la vitre.

Silence, bruit de moteur lointain.

26 – PRISON – COUR PROMENADE – EXT MATIN

N. toujours de dos, sort dans la cour de promenade. Trois autres détenus sont là. Ils restent un instant immobiles.

27 – FORET – EXT MATIN

Dans une forêt dense, on retrouve les 4 détenus, à distance les uns des autres, ombres se mêlant aux arbres, menaçantes.

QUATUOR DE VOIX D'HOMMES, Voix murmurées, piano*, la parole tourne comme une fugue*

Ces âmes, nos âmes, nourries dès l'apparition du jour jusqu'au recouvrement nocturne, de ce que les illusions servent par désir de quelque chose qui s'émiette et se poussiérise, n'apaise jamais et a faim de néant. Voisines au cours des repas aux couverts argentés d'orgueil, des sœurs macabres qui leur parlent par intermittence l'idiome des mirages et celui de l'éphémère. Vagues, hallucinées par les rêveries d'un destin peint de la fluorescence des poésies déclamées dans les vallées de l'égarement elles auraient glissé avec fluidité et sans obstacle, enveloppées d'une sensation de tendresse doucement mensongère, vers la demeure de l'oubli et de la perdition.

Étape ultime, franchissement irréversible, gouffre des naufragés disparus emportant le cailloutées de passions qui pèsent sur le profond et interminable enfoncement dans une mémoire qui ne parlera qu'autour d'une balance dressée. Nul pour percevoir dans l'intérieur de leurs habitacles corporels, des cœurs cernés, enchaînés, cadenassés et celés jusqu'à ce que toute formule prétentieusement magicienne ne puisse briser le moindre maillon...

Des âmes, des hommes qui courent sur le tracé d'un chemin...

28 – ROUTE FORET – VOITURE – INT MATIN

La voiture traverse la forêt, peu de lumière sur le visage de Rose.
ROSE*, Voix parlée accompagnée par une note grave tenue à l'archet au cymbalum.*

J'avais quinze ans. Il m'a emmenée sur un chemin dans les bois. Il avait pris son fusil de chasse. Il m'a tiré dessus, j'ai eu la moitié du visage emportée. Il s'est tiré dessus ensuite et

ne s'est pas raté. J'avais perdu mon visage mais mon odorat s'est multiplié par vingt, tous mes sens se sont réveillés. On m'a prescrit des médicaments, j'étais incapable de parler, j'avais la glande salivaire qui ne fonctionnait plus, le corps médical m'a donné des médicaments au lieu de chercher à m'entendre. Pendant des années je n'ai pas été suivie, je n'ai pas eu de prise en charge psychologique. Au lieu de venir me voir à l'hôpital ma mère est allée à l'enterrement de mon assassin. Pour tout le village, j'étais une pute. Mon père a commencé à boire, il a perdu son entreprise. Il est mort de l'alcool. Il n'y a pas eu de procès, je n'ai pas été reconnue comme victime.

J'ai eu deux enfants mais j'ai quitté leur père pour vivre seule, aller jusqu'au bout. La solitude, c'était pour me réparer. J'ai rejeté mes enfants, par peur.

29 – SALLE de CONCERT – SCENE – INT MI-JOURNÉE
Ni jour ni nuit, un cauchemar. *Les choristes entourent les Jeunes comédiens comme une forêt, silencieux, sauf le quatuor de la séquence 4, que l'on entend à nouveau, mais de très loin et par bribes.*

JEUNES COMÉDIENS, Voix parlée, avec 2 accordéons, cymbalum et piano

courir courir courir courir courir échapper courir courir courir courir entre les arbres chaque pas courir courir courir chaque pas chaque pas courir courir échapper chaque pas échapper du temps encore un pas un pas une seconde une vie courir pour aller où courir encore je me perds un pas une seconde loin de tout un pas il est là derrière moi son souffle plus près je peux encore ça tourne un pas je suis sur le sol depuis longtemps à quel moment j'ai ralenti ma course quel creux dans le chemin m'a fait céder tomber maintenant je me perds dans la terre entre les racines les feuilles je hurle la terreur me paralyse il prend mon corps comme si vivante on arrachait mon cœur le jetait dans la nuit et puis soudain plus rien le silence ...

... le feu qu'il allume loin dans la forêt parce que je ne suis plus que bois mort le feu pour que je m'efface que je parte en fumée

30 – SALLE de CONCERT – SCÈNE

Tout le monde immobile sur la scène.

Les deux accordéons

31 – SALLE de CONCERT – SCÈNE

Ni jour ni nuit
JEUNES COMÉDIENS, Voix parlée, alto, 2 accordéons et cymbalum

je cherche dans ma mémoire un espace un signe un point qui brille encore un lieu où exister où retourner un lieu une parole
que l'on dise que je suis victime simplement cela
je suis je vois je sens toutes les victimes

je les entends je les comprends je sais maintenant, mais que l'on me dise encore une parole quelques mots pour la mémoire un signe que l'on se soucie encore de moi

32 – FORET – VOITURE – INT/EXT MI-JOURNÉE

Jour tamisé par les arbres de la forêt,
Debout le long de la route, des silhouettes : lycéennes, lycéens marchent dans la même direction. La voiture s'arrête, Rose en sort, comme prise de panique. ***Bruit du vent dans les arbres***

MONOLOGUES CROISÉS, ***ROSE ET LES JEUNES COMÉDIENS, Voix parlée accompagnée par les instruments : 2 accordéons, cymbalum et piano***

ROSE

c'est un récit il défile devant moi mais ce n'est pas le mien ce ne peut pas être le mien je ne suis pas morte et puis même - les morts ne parlent pas pourquoi suis-je ici je veux juste un espace sans heurts m'allonger là dans l'air suspendue entre les nuages pourquoi suis-je à l'étroit pourquoi me battre contre moi-même je voudrais sortir d'ici sortir de cet endroit ne penser qu'aux choses du quotidien un café chaud à boire le matin ... et surtout respirer ne pas bloquer le souffle trouver de l'air lever la tête et sentir se rafraîchir mes poumons respirer même si ça fait mal c'est comme aspirer le réel fermer les yeux laisser passer l'air bloquer la mémoire les bribes qui affleurent avec le souffle qui revient le chemin la boue la course dans la forêt la mort ... la mort est toujours solitaire mais le crime nous rejette des vivants de notre vivant je n'étais déjà plus qu'un objet une chose un néant destiné aux cendres et au vent

ROSE ET LES JEUNES COMÉDIENS

33 – FORET – VOITURE – EXT MI-JOURNÉE

Rose, hagarde, rejoint la voiture, le pas mal assuré. Le véhicule reprend la route.
Silence, bruit du vent dans les arbres.

34 – SALLE de CONCERT – SCENE – INT APRÈS-MIDI

JEUNES CHANTEURS, chant, accompagné par alto et piano

... Rose, je trouve que c'est un joli prénom. En arrivant à la maison j'espère qu'elle enlèvera ses habits fanés.
Le soleil l'éblouissait. Elle est montée à l'arrière de la voiture, et a regardé par la fenêtre en fronçant les sourcils. Ses yeux sont devenus plus sombres comme si elle avait tiré un nuage sur elle.
On a roulé assez longtemps. Personne ne parlait dans la voiture.

De la cendre couvre ses cheveux et son regard est froid. Je pourrais la caresser sans me brûler mais je n'ose pas ...

35 – PRISON – RUE PORTAIL – EXT APRES-MIDI

De dos, Violette remonte la rue vers le portail de la prison, son mari à ses côtés ***VIOLETTE,*** ***Voix parlée*** *seule puis accompagnée d'instruments :* ***alto, cymbalum***

Avec mon mari on s'encourageait l'un l'autre, on donnait aux autres l'impression de tenir mais on avait besoin de moments de solitude pour pouvoir se laisser aller ; un jour j'ai voulu mettre une robe rose, mais les gens disaient : « elle ne pleure plus sa fille » pourtant ce sont des choses simples qui aident à vivre. On a rencontré d'autres parents qui avaient vécu la même chose ... Certains d'entre eux disaient « on est condamnés à perpétuité », mais cette attitude, je ne la supporte pas.

Et puis ...

On se rapproche d'elle
On ne voit plus son mari dans le champ

Un jour on m'a proposé de rencontrer des détenus, Des gros profils comme ils disent là-bas,
De ceux qui y restent une vie
Parce qu'ils ont commis un crime de sang,

Ou plusieurs,

Des auteurs
Ils les appellent aussi des auteurs,
Comme si on créait quelque chose en tuant quelqu'un
Moi au départ je ne voulais pas rencontrer d'assassin Risquer de me trouver face à celui qui ...

On m'a dit que ça n'arriverait pas
Alors j'ai accepté, j'ai pris le risque
Je voulais tellement savoir ce qu'il y a dans leur tête
Comment c'est possible d'en arriver là
J'ai refusé la haine
Se venger, c'est stérile
Je pensais plutôt
Faire quelque chose
Contre la récidive

36 – SALLE de CONCERT – SCENE – INT APRÈS-MIDI

Les détenu-e-s, une douzaine en un bloc immobile (idem la cour de promenade). ***CHŒUR MIXTE****,* ***Voix parlée (rythmée),*** *avec violence*

Seul, ici, je ne croise que des faits divers sur les thèmes du crime, du meurtre et de la violence urbaine.

37 – PRISON – PORTAIL – ENTREE – COULOIR – PARLOIR – EXT APRES-MIDI
lumière franche.

Regroupement devant le portail : Violette, rejointe par les jeunes comédiens, tout le groupe entre et franchit portillons et grilles jusqu'à une salle de parloir.

VIOLETTE, LES JEUNES COMÉDIENS, voix parlée, alto, accordéon 2, cymbalum

Alors j'y suis allée
Je suis rentrée
Dans les murs
Les murs
Avec les barbelés par-dessus
La fouille au portillon
Les grilles avec les serrures électroniques

Les portes
L'atmosphère
Moite, viciée
Les sons, réverbérés par les dalles,
Le verrou qui claque,
Le parloir
Sous les néons

Enfin lui
Ici
En face de moi
Les sons de la prison
Tous ces échos
Qui roulent dans les couloirs
Lui
En face de moi
Je ne vois pas son regard
Juste un lac
Profond, insondable
Qui ne reflète pas
Qui ne renvoie rien
C'est comme s'il absorbait ma présence
Et qu'il voyait à travers
Dans ces 9 mètres carrés
Il ressemble
À un bloc très dense
Sans âme
À ces foules compactes
Qui passent le matin sans ralentir leur pas
À côté de ceux qui dorment sur le trottoir
L'autre ne compte plus
Tombé à terre il est

Une pierre du bois mort
L'herbe foulée qui ne se relèvera pas
Je me demande où est sa mémoire
Vers quoi tendre la main
Pour que remontent à la surface
Le regard les signes

Qui disent la vie

38 – SALLE de CONCERT – SCENE – INT FIN D'APRES-MIDI

CHŒUR DIVISÉ EN DEUX MOITIÉS, HOMMES FACE AUX FEMMES Silence, regards qui ne cillent pas, la lumière s'est éteinte.

39 – PRISON – PARLOIR – NOIR

On ne voit plus rien sauf peut-être une petite lueur rouge
VIOLETTE + toutes les voix de femmes, chant à l'unisson en duo avec l'alto

Toi
Je suis venue vers toi
Pour te parler
Et pour que tu me parles en retour

Nous sommes ici tous les deux
Égaux, face à face
Simplement
Sur le même sol, la même terre
Toi et moi
Venus en ce lieu pour une parole
Je m'avance
Et je veux que tu t'avances aussi
Sur ce fil qui court entre nous deux
Cet instant fragile incertain
Où nos prisons intérieures se recoupent
Là où nous pouvons dire
Ce que nous n'avons pas encore dit
Je veux que tu t'avances et me parles Je ne suis pas là pour te juger
Tu l'as déjà été
Par d'autres ou par toi-même
Je ne suis pas là pour les années de prison Le temps arrêté
Je suis là pour interroger ton silence
Je suis là pour la blessure et le manque
Le vide
Je t'écoute

(Silence, une petite lueur s'allume)

J’entends
Un cœur qui bat
Un lent battement
Au bord de l’abîme
Et autre chose encore
Tu commences ton récit mais
Ce n’est pas celui-ci que je veux entendre
Pas ce récit où tu es victime
De tes parents, des autres, du monde
Non
Pas non plus celui-là
Où tout est arrivé sans ta volonté
Par un autre qui agirait en toi
Sans que tu n’y puisses rien
C’est toi le coupable, ce n’est pas moi
Même si je sais notre commune humanité
Même si je peux faire du mal moi aussi
Je n’ai jamais franchi la limite
Je n’ai jamais tué personne
Alors
Les récits je les refuse
Je suis saturée de récits
Je vomis les récits
La puanteur des mensonges

L’insulte de la dissimulation Je suis venue pour la vérité
Ce n’est pas l’histoire que tu te racontes

C’est la vérité que je veux
La justice
Le souffle que tu lui as refusé

40 – SALLE de CONCERT – SCENE – INT NUIT

La nuit s’éclaire lentement de quelques étoiles

CHŒUR D’HOMMES, chant*, trois groupes en écho, doublés par les deux accordéons et le piano*

Dans le chaos de mes oublis
Où se mêlent nos silences et nos cris,
Vais-je me souvenir si un jour on m'a dit
Que je serai un assassin ?
Que personne ne vienne me dire oui !
Et puis, me suis-je vraiment repris ?
Qui n’aura jamais failli
Sans savoir ce que peut nous faire faire l’instinct ?

Dites-moi enfin qu'il y a pour moi une sortie, Sans me draper dans la folie !
Vous, ici, qui me parlez aujourd'hui,
Moi, vous montrant le dos, et ne disant plus rien !

Pourtant ...
Si je retourne au cœur de ma nuit Je sais qu'il y a
Ces mots ...

41 – SALLE de CONCERT – SCENE – INT NUIT

VIOLETTE, LES TROIS MÈRES ET TOUT LE CHŒUR**, **voix parlée/chantée** accompagnée par les instruments **: saxophone, alto, piano

Va
Retourne
Au profond
De ta mémoire
Va
Retrouve
Sa présence fragile
Au-delà des jours et des jours
Reprends à la source
Ce que ta conscience te dit
Avant ton geste
Comme s'il était suspendu au-dessus de ta victime

Avant de la déshumaniser
Avant que tu fasses ce regard
Les yeux sans reflet
La perdition
Regarde
Elle est là en face de toi
Avec sa vie sa lumière
Avant l'ombre que tu as jetée sur elle
Ce moment-là, où tu ne l'as pas regardée
Maintenant, regarde

***SOLO DE PIANO Musique violente,** une vague submergeant tout*

LE CHŒUR D'HOMMES chantant une note aiguë en falsetto, sur des voyelles ou des syllabes indistinctes, comme cherchant ses mots, à la fin du solo de piano.

***VIOLETTE, LES TROIS MÈRES ET TOUT LE CHŒUR**, longtemps après*

Enfin, tu la vois, elle, et tu nous vois, nous ...

***VIOLETTE** seule, **ROSE** (en écho, au loin) après un long silence*

Et moi
Je peux à mon tour

Franchir le mur
De ma mémoire ...

42 – Salle EQUINOXE – SCENE – EXT FIN DE NUIT

Rose, comme sortie de la voiture. Elle regarde autour d'elle, voit les autres tout près sur la scène. Fin de nuit, très légère lumière, les étoiles s'effacent.

VIOLETTE, LES 3 M§RES, LES JEUNES COMÉDIENS, Voix parlée, tutti instrumental

Ce qu'il aura fallu de temps
Pour trouver ce lieu
Où la rencontre en vérité
Nous répare
Il n'y a plus de paroi
Autour de nous en nous

Mais ce vertige
Où nous tombons ensemble

Plus tard peut-être
Nous nous relèverons

Pour naître à une vie

Sans recommencement

Je suis venue pour que ça ne recommence pas

Je ne suis pas venue pour pardonner
Mais pour tenter la rencontre
Quel qu'en soit le terme

Nos regards aujourd'hui
Nous redonnent à nous-mêmes
Vivants
Face à face
Criminel, victime,
Nous étions condamnés
Mais la peine à présent

Prend un autre sens

Peut-on renaître à soi-même
Comme chaque matin on ouvre les yeux

Malgré la blessure
Et le manque ?

43 – SALLE de CONCERT – SCENE – INT AUBE

JEUNES CHANTEURS, ROSE, chant, piano, saxophone.

... un oranger dépourvu de tronc, de branches et de feuilles, portant juste une belle orange à son sommet, s'est allumé sur les vagues. ...
ses reflets ... des lueurs, une robe de flammes, un gigantesque feu ... en haut d'un arbre invisible.
Personne ne voyait l'oranger qui dansait au- dessus du monde ... Mes yeux cueillaient cette merveille rangée sur l'eau, j'en avais plein les bras, plein les cheveux, plein les rêves, j'avais plein, plein, plein d'oranges de mer. Des mouettes passaient devant les rideaux du ciel. ...

J'ai regardé longuement maman dans les yeux et ... je lui ai donné mon secret, comme ça, juste en la fixant. Elle m'a répondu tout bas : « tu as vu, c'est un beau (...) soleil ». ...

Maman voyait maintenant mon cadeau de lumière. J'avais réussi à lui transmettre des images sans parler.

Si un jour elle s'en retourne derrière les grands murs de béton, je lui enverrai à distance les saveurs et les senteurs du grand air, comme les baleines s'appellent à des milliers de kilomètres, en lançant des gémissements sur le très ancien réseau internet des animaux ...

44 – SALLE de CONCERT – SCENE –

On entend la fin de la musique précédente, avec un jeu de répons entre la soprano (Rose) et les enfants, en mode « chants de baleines », accompagnés par le saxophone, l'accordéon 1 et le piano

45 – SALLE de CONCERT – SCENE – EXT MATIN

Comme devant le portail de la prison, une dernière fois.

***LES TROIS MÈRES*, *chant avec accompagnement : les 2 accordéons* ALLUMETTE**

REINE-MÈRE

Je lui ai acheté un bel imperméable blanc

LA MINETTE

Et moi, un beau pull blanc.

Je lui ai apporté des maillots de corps De toutes les couleurs
Des pantalons d'été.

46 – SALLE de CONCERT – SCENE – INT MATIN

JEUNES CHANTEURS, chant avec le cymbalum et le piano

Maman, tu es sortie avec ce visage en brouillon, les joues raturées ..., tachées par des paquets de rouille ... Jusqu'où es-tu allée dans tes pensées ? As-tu dessiné un chemin pour revenir vers nous ?

Je me souviens, il y a longtemps de cela, en collant mon oreille contre un rocher j'avais entendu quelqu'un crier derrière la paroi. Il y a des gens pris dans les rochers. Quand on entreprend de les délivrer avec une masse, on les casse.

La route, la mer, les petites maisons, avant c'était rien pour moi, ces choses-là.
Depuis que je connais les murs gris, j'ai appris à regarder.
La pluie qui n'a pas une très belle couleur, maintenant je la vois heureuse d'être dehors.
Si une rose fane, elle meurt en ayant parfumé le vent ...

47 – SALLE de CONCERT – SCÈNE –

La lumière s'est adoucie
On entend la fin du morceau précédent

(48 – séquence encore à l'étude

Chanson finale, Violette et Rose, se relayant, chœurs, instruments

(Durée totale 79.00)

Frêles
Comme les herbes folles

Au bord du chemin
Nous traversons
Un instant

Un peu de temps

C'est là
C'était
Et puis
Disparition

Mais toi
Je garde en mémoire
Que
Ce n'était pas

Ton heure

TRILOGIE DE LA DÉTENTION

Auteurs des textes :

Paroles de victimes (Valérie, Marie-José) collectées et mises en forme par Thierry Machuel (grâce à Olivia Mons et Anne Barseghian) :
Séquences 28, 35

Paroles de mères de détenus collectées et mises en forme par Yamina Zoutat : Séquences 8, 14, 17, 19, 21, 23, 26, 45

Textes de détenus de Clairvaux (Neimo, Régis S., Jacky S., S.-M.) collectés par Thierry Machuel et Anne-Marie Sallé :
Séquences 2, 4, 6, 27, 36

Textes de Michel Azama (Rose/détenue, textes extraits du *Sas*) : Séquences 3, 5, 9, 11

Textes de David Dumortier (collégiens, extraits de *Des oranges pour ma mère*) : Séquences 13, 34, 43, 46

Textes de Thierry Machuel (notamment la *Justice Réparatrice)* : séquences 10, 29, 31, 32, 37, 39, 40, 41, 42, 48

Séquences sans texte :1, 7, 12, 15, 16, 20, 22, 25, 26, 30, 33, 38, 44, 47 Documentaires : 18, 24

Remerciements à : festival *Ombres et lumières* de Clairvaux et Anne-Marie Sallé, *Piccola compagnie* et Chloé Waysfeld, Fondation Art et Recherche : Jean-Pierre Germot, Christian Volle, Marie-Pierre Deguillaume et Jean-Marie Laurent, INAVEM/France Victimes et Olivia Mons, Isabelle Lequien, Ensemble 2 e 2 m : Pierre Roullier et Martine Guibert, Association Carmen-Forté : Benoît Grenèche, Sophie Schvalberg, Alain Zalmanski et Pascal Machuel, Scène Nationale Équinoxe : François Claude et Éric Defaix, Conservatoires de Châtillon et de Châteauroux, Catherine Gaiffe, lycée Grandmont de Tours : Isabelle Faës et Valérie Bruant, lycée Albert Camus de Châteauroux : Anne-Sophie Sanchez et Emmanuelle Ramos, chœur Lumen Laulu de Tours, éditions Cheynes, éditions Théâtrales, Collège des Bernardins, Franck Cuveillier, Maison d'arrêt de Tours, SPIP Centre, Fédération des Œuvres Laïques du 37, Arnaud Bel, Anne Decoville, Olivia Kryger.

TRILOGIE DE LA DÉTENTION

Participation du chœur :

1. Chœur d'hommes, « Un cri », voix parlée, séquence 2
2. Quatre voix d'hommes, « Jusqu'à ton nom », voix parlée, séquence 4
3. Chœur mixte, « J'avais », (Parole contre l'oubli n°2) séquence 6
4. Chœur mixte, public (appels, cris) dans la scène du procès, séquence 21 5. Quatre voix d'hommes, « Ces âmes », Parole contre l'oubli n°6, séq. 27 6. Chœur mixte, « Seul, ici » séquence 36

7. Chœur de femmes, « Toi, je suis venue vers toi », séquence 39
8. Chœur d'hommes, « Dans la spirale de nos deux vies », séquence 40
9. Chœur mixte, « Va, retourne ... », séquence 41
10. Les trois chœurs, « frêles comme les feuilles ... », séquence 48

AMAL WAQTI – Thierry Machuel - Mahmoud DARWICH – 2004

1 – Ici sur les pentes des collines,
Face au couchant
Et à la béance du temps,
Près des vergers à l'ombre coupée,
Tels des prisonniers,
Tels des chômeurs,
Nous cultivons l'espoir.

2 – Vous qui veillez ! N'êtes-vous pas fatigués
De surveiller la lumière dans notre sel ?
Et du feu de roses dans notre plaie,
N'êtes-vous pas fatigués, vous qui veillez ?

3 – Debout ici.
Assis ici.
Toujours ici.
Éternels ici.
Nous avons un seul but, un seul : Être …

4 – Je ne t'aime pas ; je ne te hais pas,
Dit le prisonnier à l'enquêteur.
Mon cœur est plein
De ce qui ne te regarde pas.
Il déborde du parfum de la sauge.
Mon cœur est innocent, lumineux, plein,
Et pas le temps dans le cœur pour la mise à l'épreuve.
Oui, Je ne t'aime pas.
Qui es-tu pour que je t'aime ?
Es-tu quelque partie de moi, un rendez-vous pour le thé,
La raucité d'une flûte, une chanson, pour que je t'aime ?
Mais je hais la captivité et ne te hais pas …

5 – Nos tasses de café.
Les oiseaux.
Les arbres verts
Aux ombrages bleus et le soleil qui saute d'un
Mur à l'autre telle la gazelle.
L'eau des nuages aux formes infinies
Dans ce qui nous reste de ciel,

Et d'autres choses encore
Dont le souvenir est remis à plus tard,
Montrent que ce matin est fort, resplendissant,
Et que nous sommes les hôtes de l'éternité.

Tristia - Philippe Hersant (2015)

1. Le sentier (Chalamov) Histoire vécue

Dans la taïga, j'avais un sentier merveilleux. Je l'avais frayé moi-même, l'été, en faisant provision de bois pour l'hiver. Il y avait beaucoup de bois mort autour de l'isba : des mélèzes de forme conique, gris comme du papier mâché, étaient plantés dans le marécage tels des pieux. Ce sentier, qui était à moi seul, je l'ai parcouru durant près de trois ans. Là, les vers me venaient facilement. Il m'arrivait de retrouver mon sentier après un déplacement et, tandis que je l'arpentais, il était impossible qu'il ne me vînt au moins une strophe.

Je m'y étais habitué, je m'y rendais comme dans un cabinet de travail forestier. Peu avant l'hiver, je m'en souviens, le froid et la glace saisissaient déjà la boue du seti1er où des cristaux se formaient : on eût dit de la confiture. Deux automnes de suite, juste avant la première neige, je suis allé sur le sentier imprimer des traces profondes qui se figèrent sous mes yeux pour tout l'hiver. Au printemps, à la fonte des neiges, je retrouvais mes anciennes marques, j'allais marcher dans mes anciens pas, et les vers me venaient de nouveau facilement. L'hiver, bien sûr, je désertais mon cabinet de travail : le froid empêche de penser, on ne peut écrire qu'au chaud. L'été, le moindre détail m'était familier, tout était beaucoup plus éclatant sur ce chantier enchanté – le pin nain et les mélèzes, et les buissons d'églantiers faisaient immanquablement surgir, un poème et, quand la mémoire ne retrouvait pas des vers écrits par d'autres en harmonie avec l'humeur du jour, mes propres vers naissaient dans un balbu1ement et je les notais, de retour à l'isba.

Mais le troisième été, un homme foula mon sentier. Je n'étais pas alors chez moi, j'ignore donc si c'était un géologue itinérant, un courrier des mines à pied ou un chasseur, mais il laissa la trace de lourdes bottes. Dès lors, la poésie déserta le sentier.
La marque étrangère fut laissée au printemps et, de tout l'été, je ne pus y composer un seul vers. A l'approche de l'hiver, je fus transféré ailleurs, ce que je ne regrettai guère : le sentier avait été irrémédiablement gâté.

J'ai maintes fois tenté de parler de mon sentier dans un poème, sans jamais y parvenir.

2. Dans la solitude (Martinov)

Depuis longtemps je suis seul
Les voûtes écrasent ma poitrine,
Je ne suis que dépérissement, je crache du sang, Les cauchemars m'empêchent de dormir.
Mon destin, c'est quoi :
C'est de mourir ici.
Est-il possible, dites-moi,
Que je ne revoie plus la liberté ?

3. Entre noir et blanc (*Instant limites* 2 - Yacine)

Je ne suis pas tout noir,
Je ne suis pas tout blanc,
Mais entre noir et blanc
Mon univers est gris.
Ciel gris, murs gris, pensées grises
Bonjour tristesse !

4. Source de vie (*Instant limites* 4 - Djamel)

Généreuse et féconde
Source de vie sans cesse renouvelée
La terre met au monde
L'éternelle beauté

5. Couleurs (*Instant limites* 5 - Adrien)

Ma boîte de peinture,
Quand je l'ouvre elle me parle...
Elle dit en bleu que le ciel est beau,
Chuchote en rouge
Que la vie du dehors bouge,
Me chante en rose que l'avenir
Me donnera autre chose...
Quand je l'ouvre,
C'est un frisson d'été, de couleur, de bonheur
Qui m'évade de mon malheur.

6. Voix sans issue I (*Instant limites* 3 - Denis)

Voix sans issue,
Chemin de ronde,
Tourne, tourne, tourne

En des milliers de pas
Qui ne mènent nulle part.

7. Ballon prisonnier (*Instant limites* 9 - Neimo)

Dors, dors mon beau ballon
Car ce soir les murs sont là
Pour te protéger

Bientôt viendra l'été
Qui nous verra encore tous là
Pour la balle au prisonnier.
Printemps, été, automne, hiver
Tout est monotone
Et pourtant différent.

Dors mon beau ballon
Car il est tard,
Les murs sont là pour veiller sur ton sommeil.

8. Message personnel (Dumè) (*Instant limites* 10) Dumè)

Sous haute surveillance
J'appelle une voix aimée
Souvenir du passé
Elle me répond et me murmure
Des mots tendres et volés.

9.Voix sans issue II (*Instant limites* 7 - Denis)

Voix sans issue,
Chemin de ronde,
Tourne, tourne, tourne
En des milliers de pas
Qui ne mènent nulle part

10. Entre terre et ciel (*Instant limites* 12 - Vincent)

Graviers éparpillés,
Tranchant des barbelés,
Acier des pylônes,

Œil du cyclone,
Filins entrelacés dans les nuages
Sont les limites de mon regard.
Au loin, très loin,
Au-delà des hauts murs noircis par le temps,
Un arbre, le ciel, la vie.....

11. Quelques mots (Kitoo 1 – Takeso Budo)

Quelques mots couchés Sur du papier...
Juste pour oublier

12. Fantômes (Kitoo 2 – Takeso Budo)

Du passé
Les fantômes reviennent me hanter
Jusqu'à l'effroi me glacer

13. Regrets (Kitoo 4 – Takeso Budo)

Destin brisé,
Chairs brûlées...

Que de regrets**.**

14. Murs (Instants limites 6 - François)

Sans fin, sans début
Vertige du temps
Sans fin s'inscrit en nous le vertige du temps
Sans limite, sans début, sans fin

15. Cierge noir (O. Mandelstam)

Sous le fouet rougiront tes épaules si frêles,
Tes épaules si frêles brûleront dans le gel.
Tes mains fines auront des fers à soulever,
Des fers à soulever, des cordes à tresser.
Sur le verre iront nus tes tendres pieds d'enfant,
Tes tendres pieds d'enfant sur le sable sanglant...
Et, cierge noir, pour toi il me faudra brûler,
Il me faudra brûler mais sans oser prier.

16. Le temps passe (Métamorphoses 1- Sébastien)

A la lueur de l'été
Privé de liberté
Je ne peux que rêver
Enchaîné pour l'éternité
A la métamorphose des saisons.
L'automne me met en sommeil
L'hiver, le froid m'engourdit
Et j'attends le printemps
Pour revivre un instant.
Le temps passe et se ressemble,
J'ai rêvé de liberté
D'une porte qui s'ouvre
De moi qui suis un autre
D'un retour à la vie

17. Métamorphose (Métamorphoses 2- Manu)

Tapi dans la pénombre
De ce cocon endormi
Une chenille s'éveille
Une chenille se réveille
Un papillon montre ses ailes
Chamarrées de couleurs si belles
C'est l'extase...
Hors de ce monde sans vie
Il s'élève vers l'infini...

18. Du rien à l'homme (Métamorphises 3 - Antonios)

Du rien à l'homme
De la vie à la poussière
Entre être et devenir Métamorphose éphémère
Tu régénères la vie
Entre souffrance et apaisement

19. Portrait d'un misérable (Métamorphises 4 - Ali)

Arrachés à l'herbe des cimetières oubliés,
Érodés par un Soleil trompeur et desséché,
Mes os étaient recouverts de roses tristes
Dont l'haleine sinistre,
Fidèle compagne de mes nuits sans espoir,
Me guidait vers des chemins noirs et tortueux.
Tel un vêtement souillé et trop longtemps porté,
Mon corps animal et vieilli
Se défaisait d'une peau rugueuse et durcie.
Une Clarté rédemptrice m'envahit.
Les Carillons célestes célébrèrent ma Résurrection.
J'étais Souffrance.
Je devins Compassion.
(Après avoir trempé ma plume dans l'eau du Styx,
Érato et Aphrodite me prirent sous leurs ailes.
Telle Andromaque,
Je malaxais les Mots pour les mettre en musique. Ivre de Vivre dans la volupté de l'instant),
Ma Révolte fut ma plus solide entrave,
Et c'est l'Amour qui m'en libéra.

20. Pars sur les flots (Métamorphoses 5 - Hadi)

Pars sur les flots
Ne te retourne pas
Avance sur le chemin
De la métamorphose
Écoute le murmure silencieux
De ton futur
Avance sur la vague
Qui te portera vers la mer

Vers un non-retour
Sur le chemin de l'amour

21. Je rêve (Métamorphoses 6 - Djamel)

Je rêve....
Je suis un géant sur terre

Mais personne ne me voit
Je suis libre,
De partout et de nulle part,
J'apporte la vie où elle n'est plus
Mais je sème aussi le chaos autour de moi.
Je rêve...
Me faufilant dans l'infiniment petit,
A mon passage, les arbres font la révérence
Comme devant un roi,
Je rêve...
Dans les océans des vagues géantes
Veulent m'engloutir,
Je suis l'architecte du désert
Magicien façonnant les dunes de sable.
Je rêve...
Du murmure au rugissement de la tempête
Je chante ma symphonie
Je suis le vent
Je suis le souffle de la vie.
Solo homme + cello *Je suis le vent, je suis le souffle de la vie. Je rêve...*

22. Acellucciu (Métamorphises 7 - Dumè) Texte en corse

Petit oiseau qui a des ailes
Pourrais-tu t'envoler pour moi
Et porter un message à ceux que j'aime ?
Petit oiseau mon ange
Qui vient picorer sur ma fenêtre
Et m'apporter ce que moi seul
Peut comprendre.
Parfois je t'encage avec moi
Avant de te laisser t'envoler.
Pe1t oiseau grâce à toi
Qui ne me craint pas,
Je suis un homme qui rêve d'être toi

Pour déployer mes ailes
Et renaître loin de mon désespoir.

23. De nouveau dans la prison (Anonyme) Texte en russe

De nouveau je suis dans la prison.
Le soleil ne brille plus pour moi,
Sur les châlits, putain, sur les châlits.
Au dehors librement se promènent
Les « pigeons » et les poules, putain, Et les poules.
Les temps étaient devenus meilleurs, Nous avons crié « hourra » !

La liberté, putain, la liberté !
Un wagon archi plein et moi,
Comme une pute avec mon melon,
Sur les traverses, putain, sur les traverses.

Voilà, j'entre dans un magasin,
Vient vers moi un citoyen milicien,
Il me dit : Tu es fait, putain, tu es fait ! »
Et de nouveau devant moi,
Toute la nuit arpente la sentinelle
Avec le fusil, putain, avec le fusil !
Ce que j'ai pu être con,
J'ai mis un veston volé
Et des chaussures, putain, et des chaussures.
Je suis assis sur les châlits,
Je cherche mes puces, c'est tout.
Mes puces, putain, mes puces.
Éplucher les patates, je refuse.
Et les cauchemars, putain, les cauchemars,
Tu piges, les cauchemars !

24. Le prisonnier et la sentinelle (Tanyguin) Texte en russe

Un jeune prisonnier fut envoyé en prison

Pas pour des vacances mais pour du brigandage
(Ce que les criminels font en prison, je n'ai pas à le savoir),
Un jour, lors d'une promenade,
Pas dans un jardin, mais dans la cour
D'une petite prison de district,
Voyant qu'il ne restait que lui,
Il conçut une petite évasion.
Nos clôtures ne sont ni hautes ni bien gardées,
Les obstacles vers la sortie peu nombreux et le pauvre bougre fut tenté. Il pensa escalader le mur, il levait déjà la jambe,
Mais la sentinelle pigea de quoi il retournait,
Visiblement, elle ne pionçait pas.
Un bond, et notre prisonnier était au-delà du mur, libre.
Mais la baïonnette brilla, la culasse claqua et la sen1nelle apparut.
Le prisonnier ne perdit pas contenance et lui fit du charme :
« Que vos clôtures son hautes !
Que votre surveillance est grande !
Les voleurs s'enfuient-il souvent d'ici ?
A quoi bon d'aussi solides barreaux ? »
Il se répandit en louanges, se fit bien voir du petit soldat,
Ne vit rien de l'évasion et se contenta de la solitude.
Bien que ma chute ne soit pas heureuse,

Le sens de la fable ne vous échappera pas :
Tu t'en es bien tiré, cette fois,
Mais faire le mur, tu oublies.

25. Toast en l'honneur de l'Aian-Ouriakh (Varlam Chalamov) Texte en russe

Je porte un toast au chemin dans la forêt
A ceux qui tombent en route
A ceux qui, épuisés, ne peuvent plus avancer

Mais que l'on force.
Aux lèvres gercées et bleuies,
Aux visages, tous les mêmes,
Aux pelisses trouées et couvertes de givre,
Aux moufles qu'ils n'ont pas.
Au quart d'eau, à la boîte de conserve,
Au scorbut qui se colle aux dents,
Aux dents des chiens bien nourris et rassasiés

Qui les houspillent dès l'aube.
Au soleil qui du ciel louche
Sur ce qui se passe tout autour
Aux sépultures blanches de neige
Don charitable des tempêtes.
À la ration de pain collant, humide
Engloutie à la hâte
Au ciel pâlot et trop haut
À la rivière Aian-Ouriakh !

26. Gentil Zek (Svetlana Chilova) Texte en russe

Gentil Zek, je vous aimais
Comme vous étiez.
Lorsque je vous ai croisé,
Quelque peu démuni,
Mon cœur se serra
À la vue de votre corps
Affamé -
Pas du tout à la mode.
Mais il était gai,
En prison, il plaisantait
Et disait avec facétie :
Je vous aime pour toujours !
Il était gai
Et il disait... non, rien... c'est pas grave...
Il y avait, dans son regard quelque chose de plus triste

Que la tristesse...
Il attend
Que nos regards se croisent
Pour me faire un signe de tête
Jusqu'à se revoir le lendemain matin.
Je marche dans le sable
Une pelle sur l'épaule
En bottes taille 45,
Dans ma robe toute rapiécée.
Mais il m'aimait comme j'étais,
Quelque peu démunie,
Presque toujours affamée -
Et pas du tout à la mode.

27. Je me fais vieux (Kirill Podrabiniek) Texte en russe

Je me fais vieux
Je n'attends rien.
Je ne me souviens que de mon lit de planches
La nuit dans mon délire.
Me voici jeune de nouveau,
Forces décuplées.
Cellules, zones, prisons
Jamais ces années ne s'effaceront.

Je me fais vieux
Et au jugement dernier,
C'est mon lit de planches
Qui m'attend quelque part.

28. Anniversaire de l'arrestation (Nina) Texte en russe

Horrible année, cruelle et lugubre !
Jours gris porteurs de peines sans fin :
La pensée dans un étau, les forces de vie qui se meurent,
Les nuits qui s'étirent péniblement, sans rêve.
Devant soi, tant de jours semblables,
Atroces, sans douceur ni affection !...
Et la solitude parmi tous ces gens que l'on ne connaît pas ?
Et les larmes ? Et le besoin ? Et le chagrin sans lueur d'espoir ? Faut-il tout cela ?

Prison, mauvais génie,
Barreaux, meurtrières, cadenas,
Faut-il tout cela ?

29. Instrument (Varlam Chalamov) Texte en russe

Sont-ils primitifs
Ces outils de notre métier :
Du papier à dix kopeks,
Un crayon qui se hâte
C'est tout ce dont on a besoin
Pour construire le moindre
Château évidemment aérien
Au-dessus d'un destin de tous les jours.

Tout ce dont Dante avait besoin
Pour ériger ces portes
Qui mènent à l'entonnoir de l'enfer
Creusé dans la glace.

30. Au cœur du siècle (Ossip Mandelstam) Texte en russe

Au cœur du siècle j'avance à tâtons,
Mon but dans le temps s'éloigne et se perd ;
Et le frêne fatigué du bourdon,
Et le bronze moisi par la misère

31. Déportation (Mikhaïl Frolovski) Texte en russe

D'un coup de sifflet à l'autre, de six à huit,
D'une grille à l'autre,
Ils marchent, ces êtres qui autrefois étaient hommes,
Et aujourd'hui, troupeau dans un enclos.
Les jambes et les pieds cognent le sol,
Dans les regards, un éclair lointain.
Les mots sont comme des cendres, mais ne touche pas,
Sous la cendre, c'est un charbon rouge de tristesse.
Ils marchent, se démènent, attendent, parlent, parlent,
Attendent, telles les ombres d'Homère,
Que l'Odyssée réchauffe cet enfer,
Où frappe leur lugubre foi,
Réchauffe et rende aux ombres de ces corps
Du sang chaud, des os et de la peau.
Ils marchent, se démènent, attendent...
Les mots sont des cendres
Et les regards se ressemblent comme des frères.

32. Le chardonneret (Ossip Mandelstam) Texte en russe

Petit chardonneret, je renverserai la tête
Ensemble nous regarderons le monde :
Ce jour d'hiver, aussi piquant qu'un épi
Est-il aussi cruel dans ta prunelle ? (...)
Quelle sensa1on aérienne il a sur la tête,

Du noir et du rouge, du jaune et du blanc !
Il regarde des deux côtés, sur ses gardes, des deux côtés !
Et en une seconde, envolé !

33. Je suis égaré dans le ciel (Ossip Mandelstam) Texte en russe

Je suis égaré dans le ciel... Que faire ?
Me réponde quiconque en est tout près.
Plus aisément chez Dante résonnaient

Les neuf sphères du Paradis.
Rien ne peut me séparer de la vie
Qui rêve de tuer pour n'être que caresse,
Pour que la florentine nostalgie
Dans les oreilles et les yeux se déverse.
Ne posez pas, ne posez pas sur mes tempes
La caresse du laurier épineux,
Mais faites plutôt que mon cœur se fende
En éclats du carillon bleu...
Et lorsqu'ayant servi, il faudra que je meure,
Moi qui de leur vivant fut des vivants l'ami,
Qu'il retentisse en profondeur et en hauteur,
L'écho du ciel, dans ma poitrine refroidie.

34. Quiétude de l'âme (*Instant limites* 13 - Takezo Budo) Texte en japonais

Ni peine ni haine
Le zen au zen
Ni barreaux ni chaînes

Une autre Odyssée – Alexandros Markeas

1[1] - HOR CH'EL CIEL E LA TERRA

PÉTRARQUE (1304-1374) – MONTEVERDI - *CANZIONERI* - SONNET 164 (1374)

Texte en italien - Sujet : la guerre et la souffrance

Maintenant que **le vent se tait, et le ciel et la terre**,
Que le sommeil retient **les oiseaux et les fauves**,
Que la nuit même alentour son char étoilé,
Tandis que dans son lit dort (se gît) sans vagues **la mer** ;
Je veille, pense, brûle, pleure ; et qui me tue (me défait)
Est toujours devant moi, pour ma suave peine :
La guerre est mon état, emplie d'ire et de deuil,
Et je n'ai quelque paix si je pense à elle.

Et seulement de cette vive et claire source Vient le doux et l'amer dont je fais ma patine ;
Une main seulement me guérit et me blesse.
Et pour que mon martyre au port n'arrive pas,

Mille fois chaque jour, je meurs et je renais,
À tel point je suis éloigné de mon salut.

TRANSITION n° 1 à 2
ERRI DE LUCA - *ALLER SIMPLE* - *CORO* p. 40/41

Texte en français - Sujet : la guerre et ses violences ; la migration
Les soldats brûlent les villages, tandis que nous sommes aux pâturages,
ils jettent au **feu** gens et bêtes, laine et barbes blanches.
Ils étranglent le puits à la dynamite, abattent les plantes, roulent des têtes d'enfants de la pointe de leurs bottes.
Nous rentrons alors que le bivouac est encore chaud et que fume
le chant des assassins sous le noyer des aïeux.
Chassés de la terre, nous sommes la graine cachée de plus loin de l'arbre coupé, jusqu'aux champs de **la mer**.
Servez-vous de nous, gisement de vie à exploiter, plante, métal, mains, bien plus que force de travail. Notre patrie est la cendre fraîche de vieux et d'animaux,

elle est partie avant nous dans le **vent**, elle doit déjà être arrivée. Vous n'avez jamais vu migrer des patries ? Nous de **l'Afrique** oui, elles se lèvent avec la fumée des **incendies**, se répandent comme l'engrais.

[1] Le surlignage indique les textes chantés

2 - LA MER - I

ERRI DE LUCA - *ALLER SIMPLE – SEI VOCI* p. 12/13 Texte en italien - Sujet : le voyage à pied.

Ce n'est pas l**a mer** qui nous a recueillis, nous avons recueilli **la mer** à bras ouverts.
Venus de hauts plateaux **incendiés** par **les guerres** et non par le soleil, nous avons traversé les déserts du tropique du Cancer.
Quand, d'une hauteur, **la mer** fut en vue
elle était ligne d'arrivée, pieds embrassés par les vagues.
Finie **l'Afrique** semelle de fourmis,
par elle les caravanes apprennent à piétiner.
Sous un fouet de poussière en colonne seul le premier se doit de lever les yeux.

Les autres suivent le talon qui précède, le voyage à pied est une piste d'échines.

FIN DU n° 2
ERRI DE LUCA – *ALLER SIMPLE – ALTRE SEI VOCI* - p. 14-15

Texte en français - Sujet : La mer, soulagement et menace

La mer était une bande en travers, caresse des pieds,
le plus aimable barrage de frontière.
Ce n'était plus à nous, mais au bateau d'aller,
le bagage déchargé des épaules, **la mer** était soulagement.
Ce n'était plus aux jambes de monter,
pour nous, marcheurs, la mer est un chariot.
La mer pousse, confuse, un jour elle court vers l'est,
un autre elle veut le nord avec ses giclées de lait sur les vagues.
La mer est une girouette, les hommes marins sont des enfants féroces et amers, d'un orphelinat.

La mer n'est pas un fleuve qui connaît le voyage, mais une eau sauvage, au-dessous c'est un vide déchaîné, un précipice.

3 - DEUX VOIX - LE SUD
ERRI DE LUCA – *ALLER SIMPLE* p. 16-17

Texte italien et français - Sujet : chemin de l'Équateur jusqu'à la mer
On dit : vous êtes le Sud. Non, nous venons du grand parallèle, de **l'Équateur** centre de la terre.
La peau noircie par la plus directe lumière,
nous nous détachons de la moitié du monde, non pas du Sud.
Par poussée de talon sur le tapis du **vent du Sahara**, salon de beauté de la **nuit**, toutes les **étoiles** en suspens.
L'eau sur une épaule, le baluchon sur l'autre, manteau, chemise et livre de prières.
Le ciel est droit, un **chemin** tracé, plus court que la terre vallonnée.
Le soir nous recousons le cuir de nos sandales avec du fil de boyau
et une aiguille en os, chaque outil a une valeur, mais le couteau plus encore.

Seigneur du monde, tu nous as faits misérables et maîtres
de tes immensités, tu nous as même donné un nom pour t'appeler.

4 - MIROLOÏ HANOME

ALEXANDROS MARKEAS
Texte grec - Sujet : le désenchantement, le lâcher-prise, la mort à venir

« Pour ce qui concerne *Hanome* je me suis inspiré de différents textes traditionnels pour écrire un texte d'après le rythme. »

La vie une amertume
la mort une délivrance la perte un soulagement
Je me perds (*hanome*)
dans ce monde je me perds
dans l**a mer** je me noie (*pnighome*) dans les **flammes** je **brûle** (*keghome*)
Cache-moi, (*krypseme*)
pour que ma mère ne me voie pas pour qu'elle ne voie pas ma **misère**

Mes ennemis se réjouissent (*heronte*) je me perds et je m'éteins
parce que ma vie n'est que **douleur**

TRANSITION n° 4 À 5
ERRI DE LUCA – ALLER SIMPLE – JOUR DEUXIÈME P. 26-27

Texte en français – Sujet : la promiscuité dans le bateau

Jour deuxième, il manque aux jambes l'air de la foulée, désir d'envahir les mètres vides entre eux et nous.
Jour troisième dans le canal du vent
les nerfs des deux armées frémissent de malédictions pour nous.
Impératif de sommeil, un de nous s'allonge, ils le repoussent au-delà de l'espace interdit.
Ainsi sera la terre de l'arrivée, terrain clos interdit, notre sommeil qui se heurte contre elle.
Nous rencontrerons des marins effrayés par nous, bergers sans pâtures, marcheurs sans terre sous les pieds.
Nous y arriverons avec des enfants endurcis plus que des cals,

Vagabonds avec leurs pères sur les écorchures de la terre.

***5 - ECCO MORMORAR L'ONDE* - MONTEVERDI**
TORQUATO TASSO – LIBRO II – *RIME PER LAURA PEPERARA* (1563-67)

in ***Le Rime di Torquato Tasso,*** ed. by Bruno Basile, Letteratura italiana Einaudi, Salerno/Roma (1994), p. 158. An online version: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t128.pdf.

Texte italien - Sujet : l'aube sur la mer

Voilà le murmure des **ondes**
et le **frisson** des frondes
à la **brise du matin** et les arbustes
et sur branches vertes les beaux **oiseaux** chantent suavement
et **l'Orient rit** [;]

Voici que **l'aube** apparaît
et se reflète dans **la mer**
et le **ciel** se rassérène
et le **doux gel** couvre de perles la campagne et dore la sommité des **montagnes**.

Ô belle et gracieuse Aurore, la **brise** est ta messagère

[et toi celle de la brise,
qui restaure tout cœur brûlé.

TRANSITION n° 5 à 6
ERRI DE LUCA – ALLER SIMPLE - *RÉCIT DE QUELQU'UN* p. 46-47

Texte en français - Sujet : le vent en mer, la chaleur, le sel

Une ombre de **nuage** fait cesser le **vent**,
l'espace d'une minute **la mer** est un hôpital.
On écoute les **respirations** des corps éparpillés,
puis glisse le **nuage** et le **vent** recommence.
Il pousse depuis l'Afrique, nous accompagne au nord,
fils du **soleil**, père de la **sécheresse**.
En Afrique le **vent** cherche **l'eau** des yeux,
la **semence** de coriandre et de moutarde va dans le blanc et l'aveugle.
En **mer** le **vent** est sans poids de grains de **désert**,
il met du **sel** bleu sur les **paupières noires**. Le **sel** blanchit les tempes des enfants **bouillants** de **faim**, nous les aspergeons de **mer**. Le **sel** nous manquait sur le haut plateau, les marchands l'apportaient avec les **chameaux**. En échange des peaux, des cornes flamboyantes,
le trésor du sel qui donne goût et conserve.
À présent nous l'avons sur nous, **croûte amère**, la richesse avec nous joue à prendre et à donner.

TRANSITION n° 5 à 6
ERRI DE LUCA – ALLER SIMPLE – *NUIT DU JOUR QUATRIÈME* p. 36-37

Texte en français - Sujet : entassés, la journée et la nuit dans le bateau

Nuit du jour quatrième, rengaine d'hommes dans le **noir**,
balancés par **la mer**, nous sommes **un seau dans un puits d'étoiles**.
Sous **la toile des souffles chauds malades**,

les femmes se partagent **l'espace**, les hommes s'entassent.
À **l'aube** quelqu'un **délire**, **pas une aile dans le ciel**,
à midi le **vent** s'essouffle, abaisse **la mer**.
Au **couchant**, la **lumière étire à l'est l'ombre du bateau**,
ici en **mer** personne ne la piétine.
Il manque **le soleil** qui s'abat sur l'Afrique brusquement,

ici il se pose lentement, perd sa flamme et **devient braises**.
Sur les hauts plateaux au centre de la terre la nuit tombe en un clin d'œil,

le soleil claque à terre, il poudroie et il est avalé tout cru.
La gorge de bronze du lion le salue par d'ardentes syllabes, un pasteur de troupeaux lève la tête et les comprend au vol.

J'ai nettoyé le couteau, j'ai remercié la lame,
cette nuit le **bateau** suit la route de la **Voie lactée**.

***6 - SFOGAVA CON LE STELLE – LIVRE IV DES MADRIGALI* - CLAUDIO MONTEVERDI OTTAVIO RINUCCINI (1562-1621)**

Texte italien - Sujet : le ciel nocturne propice à l'amour et à l'expression de la douleur

Il exhibait avec les **étoiles** un **enfer** d'amour

Sous le **ciel nocturne** sa **douleur**
Et dit fixé en eux :
Belles images de l'idole que j'adore,

Si vous me montrez votre beauté si rare
Je lui montrerai (à elle) mes vives ardeurs.
Vous le feriez avec votre air d'or compatissant
Comme vous me rendez amoureux.

ERRI DE LUCA – *ALLER SIMPLE* – p. 20-21 Texte en français - Sujet : cohabitation avec les marins

Le **bateau** est une selle plus confortable qu'une monture, la **mer** est un mouvement de chameau.
Par abondance **on vomit** les poissons, du corps une vague de restitution.
Le **marin** est **armé**, il a **peur** de nous, sortis du **désert**,
il a des gestes de **menace**, les femmes couvrent leurs oreilles.
Ils sont deux, bien à l'écart, **ils nous tiennent à distance**, trois mètres vides et nous serrés devant.

Ils ont déjà **tué**, on le sent au **relent de leur peur**, la nuit renforce **l'odeur des assassins.**

7 - NUIT DE PATIENCE
ERRI DE LUCA – *ALLER SIMPLE* – p. 22-23

Texte français - Sujet : mort d'un enfant dans les bras de sa mère

[...]
Nuit de **patience**, la mer voyage vers nous,
à **l'aube** l'horizon coule dans la poche des vagues.
Dans notre tas, les femmes au milieu,
un enfant meurt dans les bras de sa mère.
Quelle meilleure **destinée**, **une fin dans un giron**,
ils le **descendant aux vagues**, un **chant à voix basse**.

La mer enveloppe dans un rouleau d'écume la feuille tombée de l'arbre des hommes.

8 - MORO LASSO – 6e livre de Madrigali, n°17 (1611) **- GESUALDO (1560-1613) Texte de PIERRE GOUIN**

Texte italien - Sujet : la mort

Je meurs, hélas, dans ma **douleur**,
Et qui peut me donner **la vie**
Hélas, me tue et ne veut **pas m'aider** (me donner la vie).

O toi qui me fait tellem**ent de mal**,
Toi qui **pourrais me donner la vie,**
Hélas, et **qui me tue** !

9 - LUNE
ERRI DE LUCA – *ALLER SIMPLE – RÉCIT DE QUELQU'UN* p. 42-43

Texte français - Sujet : la nuit sous la lune, la faim, la soif, la mort

Nuit après jour la **lune croît**, elle gonfle,
les **vivres finis nous nous vidons** en chuchotis.
Nous ne mettons pas les morts à la mer, ils servent pour la nuit
leurs corps préservent du **froid**, (la mer est sans mouches).
La lune montait sur les pâtures bleues de haut plateau,
les brebis pleines remplissaient nos bras de leurs agneaux.
Ici c'est une lune sur **des bras vides**, sur des **enfants silencieux**, (sans chiens qui se disputent le placenta des mises bas).
Nos visages blanchissent la nuit, **la fièvre de la soif**,
à l'aube **nous léchons la rosée sur la toile**, sur le bois.
Nous sommes égaux, la plus stricte égalité, **jusqu'à la dernière goutte de buée**.

TRANSITION n° 9 à 10
ERRI DE LUCA – *ALLER SIMPLE* – p. 44-45

Texte français - Sujet : la mort, la résistance

Jusqu'ici les **assassins** ne viennent pas,
le chemin leur est barré par **les morts du voyage**.
S'il faut **mourir en mer**, c'est une **mort loyale**,
d'arbres dans la sécheresse sous des mamelles vidées de nuages.
J'ai lavé les croûtes de sang du bateau,
c'est une assiette propre, **nous sommes le plat de résistance**.
Voici notre vie pétrie sans levain,
du pain envoyé sur les visages des eaux.
Ils nous ont vus **tuer**, **dire nos prières**, les enfants
se sont **blottis à nos pieds avec un bâillement.**
Réchauffés par les corps des défunts nous faisons alliance

Entre la vie séchée et celle qui a encore du souffle.

10 - Ô MORT – Texte inspiré de Pétrarque Texte français - Sujet : la mort ; rien ne fait sens

Ô mort,
Tu as rendu **blême son visage**,
Tu as **éteins les plus beaux yeux**.
Les silences je remplis avec mes pleurs.

Ô mort,
Comment **consoler tant de douleur** ? Rien ne fait sens,
Que de parler du **pouvoir d'amour**, Que de parler d'elle,
Que **chanter la lumière**.

Tu as décoloré, Ô Mort, le plus beau visage qui se vit jamais – Pétrarque (1304-1374) : *Canzionere* (*Le Chansonnier*), 366 poèmes sur l'amour qu'il porte à Laure.

Tu as décoloré, ô Mort, le plus beau visage qui se vit jamais, et éteint les plus beaux yeux ; tu as délié du nœud le plus charmant et le plus beau, l'esprit le plus enflammé d'ardentes vertus.
En un instant, tu m'as ravi tout mon bien ; tu as imposé silence aux plus suaves accents qui jamais s'entendirent, et moi, tu m'as rempli de gémissements. Tout ce que je vois m'est un ennui, comme tout ce que j'écoute.

Ma Dame revient bien – guidée qu'elle est par la piété – consoler tant de douleurs ; et je ne trouve pas d'autre secours en cette vie.
Et si je pouvais redire comment elle parle et comment elle brille, j'enflammerais d'amour, je ne dirai pas un cœur d'homme, mais un cœur de tigre ou d'ours.

11 - ITALIA HANOME
ERRI DE LUCA – *ALLER SIMPLE* –p. 50-51 *Markeas – Miroloi Hanome*

Textes italien chanté, français parlé, grec chanté - Sujet : l'arrivée en Italie.

Des mains m'ont saisi, **douaniers** du **Nord**,
gants en plastique et **masque** sur la bouche.

Ils **séparent les morts des vivants**, voici la **récolte de la mer**, mille de nous **enfermés dans un endroit pour cent**.

Italìa Italìa est-ce ça Italìa?
Ils ont un **joli mot pour leur pays**, des voyelles pleines d'air.

"On dit Itàlia et ici c'est une de ces **îles**
de câpres, de **pêche** et de nous autres enfermés."

J'ignore ce qu'est une île, je demande et il répond : **"Une terre plantée au milieu de la mer**."

Et elle ne bouge pas ? "Non, c'est une terre **prisonnière** des vagues, comme nous de l'enclos." **Une île n'est pas une arrivée**.

La vie une amertume
la mort une délivrance la perte un soulagement

je me perds (hanome)
dans ce monde je me perds
dans la mer je me noie (pnighome) dans les flammes je brûle (keghome)
Cache-moi, (krypseme)
pour que me mère ne me voit pas pour qu'elle ne voit pas ma misère

Mes ennemis se réjouissent (heronte) je me perds et je m'éteins
parce que ma vie n'est que douleur

12 - BAMBINI
ERRI DE LUCA – *ALLER SIMPLE* – p. 54 à 57

Texte italien chanté et parlé, français parlé – Sujet : les enfants

Sur la terre ferme les **hommes** reviennent aux **prières**,
aux rectangles de tissu pour s'incliner vers **l'orient**.
Elles sont belles les plantes de pieds déchaussés qui prient, leur voix est le **bruit des abeilles qui remercient les fleurs.**
Nous **racontons** les routes parcourues,
des pas sur un million de kilomètres finis face au mur.
Des **enfants** sur la pointe des pieds explorent la cour, **galopent** dans des damiers de centimètres.

Ils passent au-dessus des vieux couchés sur le côté **sans trébucher sur les vivants et les morts**.
Nos enfants acrobates de voyage, clowns, sorciers, petits soldats.
Ils se **contentent même de rien**
ils dorment dans les tempêtes **le pouce à la bouche** pour dîner.
Ils brillent de sueur plus acharnés que nous,
Ce sont **des buissons d'épines**, la mort ne s'approche pas.
Au plus profond du sommeil qui les terrasse dans nos bras **cogne à grand bruit le cœur d'antilope en fuite**.
Puis ils ouvrent les yeux désaltérés, repus,
repartent explorer dans l'enclos les passages pour sortir.
Ils se glissent entre les pieds des gardiens, se mêlent à la boue de la cour.
Ils reviennent avec u**n cadeau pour leurs mères** avec **le trésor d'un bonbon**.
Ce sont eux qui nous défendent,

c'est le fruit qui protège l'arbre.

13 - TRISTIS EST ANIMA MEA* – CARLO GESULADO di VENOSA (1560-1611) *Tristis est anima mea répons de l'office des Ténèbres Jeudi Saint.

Le texte latin fait référence à l'agonie du Christ dans le jardin de Gethsémani **Texte latin - Sujet : mort du Christ**

Responsorium

« Mon **âme est triste jusqu'à la mort** ;
Restez ici et veillez avec moi.

Alors vous verrez la foule qui viendra me prendre.
Vous prendrez la fuite,
Et j'irai me faire immoler pour vous ».

Verset
« Voici, l'heure approche, et le Fils de l'Homme sera remis entre les mains des pécheurs.

Vous prendrez la fuite, Et j'irai me faire immoler pour vous ».

ERRI DE LUCA – *ALLER SIMPLE* – p. 58-59 Texte français - Sujet : le renvoi ; aller simple

Texte parlé
Ils veulent nous **renvoyer**, ils demandent où j'étais avant, quel lieu laissé derrière moi.
Je tourne le dos, c'est tout l'arrière qui me reste,
ils se vexent, pour eux ce n'est pas une deuxième face.
Nous, nous honorons la nuque, d'où s'élance **l'avenir,**
qui n'est pas devant, mais arrive par derrière et enjambe.
Tu dois **rentrer à la maison**. Si j'en avais une, je serais resté. Même les **assassins** ne veulent plus de nous.

Remettez-nous dans le bateau, chassez-nous en hommes,
nous ne sommes pas des bagages à expédier et **toi Nord tu n'es pas digne de toi-même**.

14 – CENDRES p. 58-59

Texte français

Notre terre engloutie n'existe pas sous nos pieds,
Notre patrie est un bateau, une coquille ouverte.

Vous pouvez repousser, non pas ramener,
le départ n'est que cendre dispersée, nou**s sommes des allers simples**.

15 - INNOMBRABLES
ERRI DE LUCA – *ALLER SIMPLE* – *CORO* p. 60 à 63

Texte français chanté et parlé, byzantin chanté - Sujet : les immigrés

Nous sommes les **innombrables**, redoublés à chaque case d'échiquier, **Nous pavons de squelettes votre mer pour marcher dessus.**
Vous ne pouvez nous compter, une fois comptés nous augmentons fils de l'horizon, qui nous déverse à seaux.
Nous sommes venus **pieds nus, sans semelles**,
et n'avons senti ni épines, ni pierres, [ni queues de scorpions].
Aucune police ne peut nous opprimer
plus que nous n'avons déjà été blessés.
Nous serons vos **serviteurs**, les **enfants** que vous ne faites pas,
nos vies seront **vos livres d'aventure**.
Nous apportons Homère et Dante, l'aveugle et le pèlerin,

l'odeur que vous avez perdue, l'égalité que vous avez soumise. De toute distance nous arriverons, à millions de pas

ceux qui vont à pied ne peuvent être arrêtés. De nos flancs naît votre nouveau monde,
elle est nôtre la rupture des eaux, la montée du lait.
Vous êtes le cou de la planète, la tête coiffée, le nez délicat, sommet de sable de l'humanité.
Nous sommes les pieds en marche pour vous rejoindre, nous soutiendrons votre corps, tous frais de nos forces.
Nous déblaierons la neige, nous lisserons les prés, nous battrons les tapis nous sommes les pieds et nous connaissons le sol pas à pas.

L'un de nous a dit au nom de tous :
« D'accord, je meurs, mais dans trois jours je ressuscite et je reviens. »

Alexandros Markeas :

« Pour ce qui concerne *Innombrables*, à la fin il s'agit d'un chant byzantin que les orthodoxes chantent au moment de la célébration de la résurrection ***: Christos Anesti. »***

Christos anesti
ek nekron,
thanato thanaton patisas,
ke tis en tis mnimasin zoin xarisamenos

le Christ a ressuscité du royaume des morts en écrasant la mort avec la mort
et en offrant la vie éternelle

16 - O VOS OMNES – TOMAS LUIS DE VICTORIA (1548-1611)

Ce texte (issu des *Lamentations* 1:12) existe sous une forme courte, l'antiphonaire, et sous une forme longue le *repons* (5° des 9 *repons* de Matines du Samedi Saint).
Un *repons* est un chant de réponse à une Écriture Sainte. Il est en deux parties : un *responsorium* et un verset. Après le verset (usuellement chanté par une personne ou un petit groupe) la seconde partie du *responsorium* est répétée**.**

Texte latin - Sujet : la douleur face à la mort du Christ

Ô vous tous
qui passez,
Regardez, et voyez,
S'il est **douleur** pareille
À la douleur de mon **cœur**.

(Bis) Regardez, **peuples de toutes nations**, Et voyez ma **douleur**,
S'il est douleur pareille
À **la douleur de mon cœur.**

Textes *Il canto sospeso* – Luigi Nono

Les textes soulignés sont ceux utilisés par Nono.

N° 2 – Anton Popov, Bulgarie, 26 ans, professeur et journaliste

Sofia, prison centrale, 22 juillet 1942

Chère Maman !
Cher frère !
Chère sœur !

Mon propre sacrifice n'est rien en regard de ce monde pour lequel je meurs et qui rayonnera tant de lumière, tant de beauté. Consolez-vous à la pensée que des millions d'hommes sont morts pour lui dans des milliers de combats, sur les barricades et au front. Consolez-vous à la pensée que je meurs pour la justice. Consolez-vous à la pensée que nos idées vaincront. […]

Anton

N° 3 – Andreas Likourinos, Grèce, 14 ans, élève

Papa !

Ils m'emmènent à Kessariani pour me fusiller avec sept autres prisonniers. […] Je t'en supplie, préviens leurs familles. Ne sois pas triste. Je meurs pour la liberté et pour la patrie.

Andreas

Elefthèrios Kiossès, Grèce, 19 ans, étudiant

Chère maman, cher papa, chères petites sœurs !

Aujourd'hui, 5 juin 1942, ils vont nous fusiller. Nous mourrons en hommes, pour la patrie. Je ne souffre absolument pas, et c'est pourquoi je ne veux pas que vous souffriez vous-mêmes. Je ne veux ni lamentations ni larmes. Soyez patients. Je vous souhaite d'être heureux et de ne pas vous affliger sur mon sort. Transmettez mes amitiés les plus chaleureuses à tous. NOUS SOMMES DIGNES DE NOS ANCÊTRES ET DE LA GRÈCE. Je ne tremble pas vous écris droit sur mes deux jambes. Je respire pour la dernière fois ces délicieux parfums de l'air hellénique en contrebas de l'Hymette. Cette matinée est merveilleuse. Nous avons communié et nous nous sommes aussi aspergés avec l'eau de Cologne que l'un d'entre nous avait dans sa poche.
Adieu Grèce, mère de tous les héros […].

Lefthèris

Konstantinos Sirbas, Grèce, 22 ans, coiffeur

Très cher Père !

Dans deux heures ils me pendront sur la place pour être un patriote. Il n'y a plus rien à faire. Père, ne sois pas triste. C'est le sort qui m'attendait. Je meurs en bonne compagnie. Adieu. […] Je vous dis au revoir dans l'autre monde ; je vous y attendrai et le jour de votre venue sera un jour de fête. Venez récupérer mes habits à la police. Il n'y avait rien dans mon portefeuille. Mais il est tout neuf ; prends-le, Papa. […] Souviens-toi que ton fils part rempli d'amertume à l'idée de ne pouvoir entendre les cloches de la liberté. […] Il était écrit que je mourrais en avril.

N° 5 – Chaim (?), Pologne, 14 ans, fils de paysans

Mes chers parents !

Si le ciel entier n'était que du papier et toutes les mers du monde de l'encre, cela ne suffirait pas à vous décrire mes souffrances et tout ce que je vois autour de moi. Le camp se trouve dans une clairière. Dès le petit matin on nous mène de force dans la forêt pour y travailler. Mes pieds sont en sang parce qu'on m'a confisqué mes chaussures. Nous travaillons toute la journée, pratiquement sans manger, et la nuit nous dormons à même le sol (on nous a également confisqué nos manteaux. Toutes les nuits, des soldats ivres viennent nous battre avec des bâtons ; mon corps entier est noir d'hématomes et ressemble à un bout de bois calciné. De temps à autre, on nous jette quelques carottes crues ou une betterave fourragère, et c'est absolument honteux : on se bat ici pour s'emparer du moindre petit morceau ou d'une malheureuse feuille. Avant-hier, deux garçons se sont échappés. Ils nous ont mis tous sur un rang et en ont fusillé un sur cinq. Je n'étais pas le cinquième mais je sais que je ne sortirai pas d'ici vivant. Je vous dis adieu […] et je pleure…

N° 6 – Esther Srul, Pologne

Les portes s'ouvrent. Voilà nos assassins, tout de noir vêtus. Ils cachent leurs mains sales dans des gants blancs. Ils nous chassent de la synagogue deux par deux. Comme il est dur de faire ses adieux à la vie, si belle, chers frères et sœurs. Vous qui restez en vie, n'oubliez jamais notre petite rue juive, innocente. Frères et sœurs, vengez-nous de nos assassins.

Esther Srul
assassinée le 15 septembre 1942

N° 7 – Liuba Chevtzova, URSS

Adieu, Mère ; ta fille Liubka part rejoindre à jamais la terre humide.

N° 9 – Irina Malozon, URSS

Cher oncle !

Je n'ai pas peur de la mort, je regrette seulement de n'avoir vécu que si peu de temps et de n'avoir guère fait plus pour mon pays […]. Oncle, je me suis maintenant habituée à la prison et ne suis pas seule, nous sommes nombreux […]. C'est pourquoi, cher Oncle, je n'ai pas peur de la mort. Dis à petit mère qu'elle ne doit pas pleurer. De toutes façons, je n'aurais pas vécu longtemps avec elle. J'avais mon propre chemin à suivre. Que mère cache l'argent, sinon les Allemands vont le lui voler. Ta nièce.

Irina

Eusebio Giambone, Italie, 40 ans, typographe

[…] Il est certain que dans quelques heures, je ne vivrai plus, mais tu peux être assuré que je me présenterai avec calme et contenance devant mon corps d'exécution, tel que je suis à présent, tel que je l'ai été durant les deux jours de ce pseudo procès et tel que je l'ai été lorsque le jugement a été prononcé. Dès le début de ce faux procès, je savais qu'il aboutirait à une mise à mort. Ceux qui nous ont condamnés font-ils preuve du même calme ? Sûrement pas ! […]

Elli Voigt, Allemagne, 32 ans, ouvrière

Mon cher camarade !

Il m'est accordé de prendre encore congé de toi, ce qui est malheureusement impossible à la plupart. Je sais que tu chercherais à me décharger du fardeau le plus lourd si tu étais en état de le faire. Mais chacun doit répondre personnellement de ses actes. Mon amour pour toi me rend ce joug plus supportable que je ne le pensais. Inutile de te dire ici combien je t'aime, jusqu'à la mort. Sois toujours pour les enfants ce que j'ai trouvé en toi, un camarade. 5…] Je meus en plaçant tout mon espoir dans la vie. Je quitte ce monde dans la foi en une vie meilleure pour vous. Nous voulons être forts. […]

Snow Dance For The Dead **– Sean Doherty – Lola Ridge**

Dance, little children ... it is holy twilight . . .
Have you hung paper flowers about the necks of the ikons?
Dance soft . . . but very gaily ... on tip-toes like the snow.

Spread your little pinafores
And courtesy as the snow does . . .
The snow that bends this way and that
In silent salutation.
Do not wait to warm your hands about the fires.
Do not mind the rough licking of the wind.
Dance forth into the shaggy night that shakes itself upon you.

Dance beneath the Kremlin towers—golden
In the royal
Purple of the sky—
But not there where the light is strongest . . .
Bright hair is dazzling in the light.
Dance in the dim violet places
Where the snow throws out a faint lustre
Like the lustre of dead faces . . .
Snow downier than wild-geese feathers . . .
Enough filling for five hundred pillows ...
By the long deep trench of the dead.

Bend, little children,
To the rhythm of the snow
That undulates this way and that
In silver spirals.
Cup your hands like tiny chalices . . .
Let the flakes fill up the rosy
Hollows of your palms
And alight upon your hair,
Like kisses that cling softly
A moment and let go ...
Like many kisses falling altogether . . .
Quick . . . cool kisses.

Danse de la neige pour les morts
Dansez, petits enfants... c'est le crépuscule sacré...

Avez-vous accroché des fleurs en papier autour du cou des icônes ?
Dansez doucement... mais très gaiement... sur la pointe des pieds comme la neige.

Déployez vos petits tabliers
Et saluez comme le fait la neige...
La neige qui se courbe dans un sens puis dans l'autre
En signe de salut silencieux.
N'attendez pas pour vous réchauffer les mains près du feu.
Ne vous souciez pas des rafales de vent.
Dansez dans la nuit hirsute qui s'agite autour de vous.

Dansez sous les tours du Kremlin, dorées
Dans le violet royal
Du ciel,
Mais pas là où la lumière est la plus forte...
Les cheveux clairs sont éblouissants dans la lumière.
Dansez dans les endroits violets et sombres
Où la neige projette un éclat faible
Comme l'éclat des visages morts...
Une neige plus duveteuse que les plumes d'oies sauvages...
Assez pour remplir cinq cents oreillers...
Près de la longue et profonde tranchée des morts.

Penchez-vous, petits enfants,
Au rythme de la neige
Qui ondule dans tous les sens
En spirales argentées.
Creusez vos mains comme de minuscules calices...
Laissez les flocons remplir les creux roses
De vos paumes
Et se poser sur vos cheveux,
Comme des baisers qui s'accrochent doucement
Un instant et s'en vont...
Comme de nombreux baisers tombant tous ensemble...
Des baisers rapides... frais.

***Through the storm* – Katerine Gimon**
With a shout, oh the sky is roars
Carry on into endless night
Still our roots, roots they hold
Let the storm scatter on and away
My roots run deep in soil beneath.

Tchvaka vaey

The storm is here
A raging sky
But I don't fear
My roots are deep
My roots grow strong
My roots hold on
And with each passing storm
My roots go deeper
Let the storm pass on
My roots run deep in soil beneath

À travers la tempête
Avec un cri, oh le ciel rugit
Continue dans la nuit sans fin
Nos racines restent immobiles, elles tiennent bon
Que la tempête se disperse et s'éloigne
Mes racines s'enfoncent profondément dans le sol.

Tchvaka vaey

La tempête est là
Un ciel déchaîné
Mais je n'ai pas peur
Mes racines sont profondes
Mes racines poussent fort
Mes racines tiennent bon
Et à chaque tempête qui passe
Mes racines s'enfoncent plus profondément
Que la tempête passe
Mes racines s'enfoncent profondément dans le sol

ANNEXE 4

AUDIOS ET VIDÉOS DU CORPUS

Nocturnes de Clairvaux : MACHUEL, Thierry, *Baccalauréat 2013-2014*, sélection d'œuvres imposées à l'option musique, CD spécial, Label inconnu, distribution Codæx, LI 12-1001, octobre 2013.

Ouverture 0 : 0’ à 1’53’’

Série 1 : 1’53’’ à 3’59’’

I : 3’59’’ à 5’05’’

La nuit : 5’05’’ à 6’43’’

Un cri : 6’43’’ à 7’49’’

Hier ne compte plus : 7’49’’ à 9’13’’

Réservoirs : 9’13’’ à 9’37’’

Qui es-tu ?: 9’37’’ à 10’04’’

IV : 10’04’’ à 13’30’’
« Alors réintègre la lumière » : 11’40’’
Super flùmina : 12’06’’

V : 13’30 » » à 18’

Liens vers Audios et Vidéos du corpus
Tous les extraits sont disponibles sur youtube ou nous ont été communiqués par Philippe Hersant pour *Tristia*

Extraits des *Parloirs opus* 65, Thierry Machuel. Enregistrement public, extraits : Ensemble 2e2m, ensemble Territoires du souffle, sous la direction de Pierre Roullier. Prise de son réalisée en public au Collège des Bernardins en 2016. Site du compositeur, https://www.thierrymachuel.com/creations/les-parloirs/, consulté le 1 septembre 2025

***Les Parloirs, Les Lessiveuses* (3'50"), *Les Victimes* (8'47")** : https://youtu.be/vhsd6AbWsFE, consulté le 1 septembre 2025

Extraits des *Lessiveuses opus* 67, Thierry Machuel. Enregistrement réalisé en public au Collège des Bernardins en 2016. Avec l'ensemble 2e2m et l'ensemble Territoires du souffle sous la direction de Pierre Roullier. Chant Caroline Chassany, Esther Labourdette, Roula Safar. https://www.thierrymachuel.com/creations/les-lessiveuses/, consulté le 1 septembre 2025

***Les Lessiveuses* version opéra** : https://youtu.be/zObQK2yF2BA, consulté le 1 septembre 2025

***Trilogie de la détention* version longue** : https://youtu.be/Ww7eSKzrY50https://youtu.be/Ww7eSKzrY50, consulté le 1 septembre 2025

Jiv, https://www.thierrymachuel.com/creations/jiv/, consulté le 29 septembre 2025

Amal Waqti : MACHUEL, Thierry, *Baccalauréat 2013-2014*, sélection d'œuvres imposées à l'option musique, CD spécial, Label inconnu, distribution Codæx, LI 12-1001, octobre 2013.

Tristia 2013

I Le sentier

II La solitude

III Entre noir et blanc, https://youtu.be/1v3yity27ME?si=Xe8GrFTfGOkmhPKs

IV Source de vie, https://youtu.be/3WGU3NvFB-c?si=AOAP3nQU8Hjd5G_5

V Couleurs, https://youtu.be/bpYNPo0jYcY?si=8FN_KJEwtp172fP2.

VI Voix sans issue I, https://youtu.be/uhPlsbDUIHU?si=nXRlABfdn3PWR3CB

VII Ballon prisonnier, https://youtu.be/hS5yL-4pmb0?si=YRIcpx0bw68pSBsg.

VIII Message personnel, https://youtu.be/Nwdu6MIKHl0?si=qpYPub2o7Ao5Ddqt

IX Voix sans issue II, https://youtu.be/tTbjeIA3muI?si=6oppF6BOXD0j2M8i.

X Entre terre et ciel,

XI Quelques mots

XII Fantômes

XIII 13 Regrets et XIV Murs (2'11''), https://youtu.be/_VlSWGk-z64?si=VEwlUjs0Wc2tGMQs

XV Cierge noir

XVI Le temps passe, XVII Métamorphose (2'30''), **XVIII Du rien à l'homme** (3'40''), **XIX Portrait d'un misérable** (5'34''), **XX Pars sur les flots** (7'17''), **XXI Je rêve** (9'38''), **XXII Acceluciu** (13'17'')
https://youtu.be/5CoNHeuVwis?si=-xTiugnv_2S47yfH

XXIII De nouveau dans la prison, XXIV Le prisonnier et la sentinelle (3'06''), **XXV Toast en l'honneur de la rivière** (5'50''), **XXVI Gentil Zek** (8'37'')
https://youtu.be/VX2t5r7Wrjs?si=VrHgudEF7VIf8q60

XXVII Je me fais vieux https://youtu.be/hIp30IkFxek?si=tgmail64Sh39K_Jo

XXVIII Anniversaire de l'arrestation, XXIX Instrument (2'43''), **XXX Au cœur du siècle** (4'43''), https://youtu.be/6bUQskpsYjE?si=rrtCdebVXm8XiVmi.

XXXI Déportation

XXXII Le chardonneret

XXXIII Je me suis égaré dans le ciel,
https://youtu.be/SGrPbU19ELw?si=W3x0J4VyWhwSo7BR

XXXIV Quiétude de l'âme, https://youtu.be/x7Lkiqsae6o?si=BiLBtSAfPrJ6jtDu

***Une autre Odyssée**, Alexandros Markeas. Création au théâtre de l'Arsenal de Metz, mars* 2016,
https://www.youtube.com/watch?v=l7AxlsZ-_D0, consulté le 1 septembre 2025

Lacrimosa, Calixto Álvarez https://youtu.be/Haa7j7Y3RO0 ;
https://youtu.be/7ng7_1QWgyw

Snow dance for the dead, Seán Doherty, https://youtu.be/Xj2Jt99Bhsg ;
https://youtu.be/Xj2Jt99Bhsg

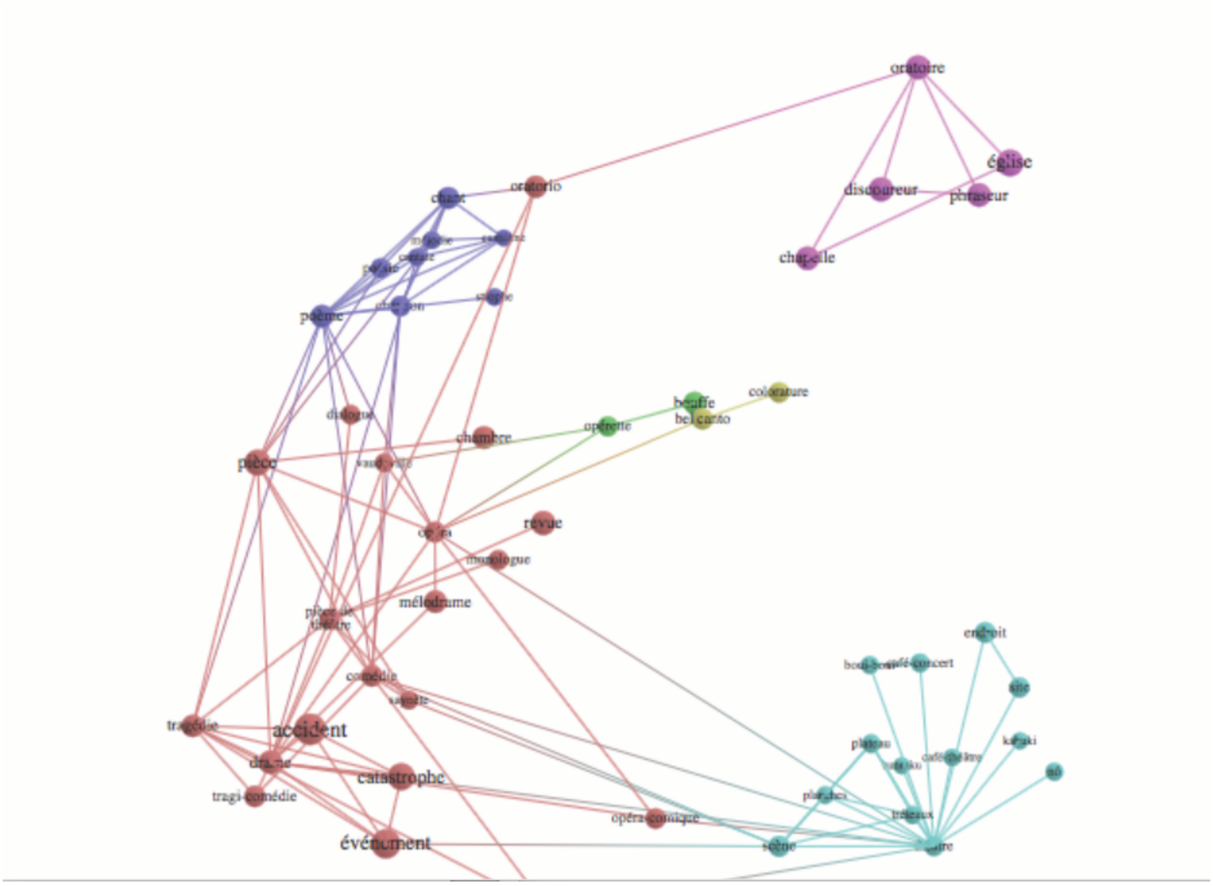
Il canto sospeso**,** Luigi Nono,
https://www.youtube.com/playlist?list=PLfK82L7dXeDx7cMGzkQgG8GReMdZganyd

ANNEXE 5

PROXEMIE DES TERMES « OPERA » ET « CHORAL »

Si nous nous attachons à la proxémie du mot opéra, les filiations sont nombreuses et disparates.

Ainsi, nous notons plusieurs axes sémantiques pour ce terme (voir figure ci-dessous) :



Opéra – Proxémie - cnrtl

• Termes ayant trait au théâtre et au drame :

opéra – mélodrame – pièce – vaudeville – pièce de théâtre - saynète – monologue – revue - comédie - tragédie – tragi-comédie – drame – catastrophe – accident – événement – oratorio

• Termes se rapportant à l'aspect musical :

opérette – bouffe – bel canto – colorature

• Termes se rapportant à l'espace scénique :

théâtre – scène – tréteaux – planches – plateau – café-théâtre – café-concert - endroit – site – *nŏ* – *kabuki* – *bunruku*[668]

• Termes ayant trait à l'aspect poétique :

Chant – mélodie – cantate – poésie – chanson – poème – cantilène – strophe

• Termes en relation avec l'aspect déclamatoire :

oratorio – oratoire – chapelle – église – phraseur – discoureur

En explorant les définitions de tous les termes proxémiques se rapportant à l'opéra, nous constatons que l'ensemble définit assez complètement tous les aspects du genre. Ainsi, un opéra désigne communément, parfois quelque chose d'admirable, excellent et difficile à réaliser. L'opéra, en tant que genre musical, n'est-il pas lui-même digne d'admiration ? Faste des Opéras de Lully. La représentation scénique est faite pour plaire, émouvoir, emporter le spectateur. En cela, elle vise à l'excellence, ce qui rend son écriture et sa représentation difficiles (cf. « opéra » dans tableau ci-après). Parfois d'inspiration populaire, l'opéra s'enlise dans des intrigues complexes (cf. « mélodrame » dans tableau ci-après) Carmen ou au contraire nous porte vers la légèreté, la comédie ou la satire (cf. « vaudeville », « saynète », « revue », « opérette », « bouffe » dans tableau ci-après) La Vie parisienne. L'opéra comporte tous les ingrédients du théâtre, avec des dialogues et des monologues chantés et accompagnés par un orchestre. Selon les sujets, l'opéra sera tragique, suscitant des sentiments de peur, de pitié, de terreur (Don Juan), ou tragi-comique, avec une intrigue complexe mais un dénouement heureux (cf. « comédie », « tragédie », « tragi-comédie », « drame » dans tableau ci-après).

Dans tous les cas, l'opéra sera propice à mettre en avant les qualités et la virtuosité des chanteurs, en suivant les codes du genre, selon les époques (cf. « *bel canto* », « *colorature* » dans tableau ci-après).

Si les premiers termes sont assez explicites, les mots « accident », « événement » ou « catastrophe » semblent, au premier abord, peu se rapporter à l'opéra. Toutefois, l'opéra est souvent sujet à des situations inattendues, qui bouleversent le cours normal des choses, parfois violentes, et toujours importantes pour les protagonistes de l'action Exemple (cf. tableau ci-après).

[668] Le *nŏ*, le *kabuki* et le *bunkuru* sont trois formes de théâtre traditionnel japonais, dansé et chanté.

La proxémie établit naturellement un lien avec le théâtre. L'opéra produit, comme le théâtre, une représentation devant un public, et raconte une histoire, des situations, des événements à travers l'action scénique de chanteurs (cf. « théâtre » dans tableau ci-après). Cet espace scénique revêt une importance certaine par sa dimension spatiale et la liberté ainsi accordée aux acteurs de se mouvoir, marcher, courir, tomber, agir et donner vie aux protagonistes et à l'histoire (cf. « scène » dans tableau ci-après).

Bien sûr, l'élément-clé et caractérisant de l'opéra reste le chant. L'aspect musical le différencie du théâtre, et c'est le chant qui, en tant que parole musicale, exprime les sentiments, les pensées, les désirs, les émotions des acteurs. Le chant est là également pour exprimer la beauté, l'harmonie, voire la poésie (cf. « chant », « mélodie », « poésie » dans tableau ci-après). D'ailleurs, le terme « poème » est souvent attribué au livret en vers d'un opéra ou d'un opéra-comique. Il est associé à la notion de création artistique (cf. « poème » dans tableau ci-après).

Comme la cantate, d'inspiration relieuse ou profane, l'opéra est une sorte de poème lyrique chanté et constitué principalement de récitatifs, d'airs et de chœurs (cf. « cantate », « oratorio » dans tableau ci-après). De même, si l'on excepte son aspect scénique, l'opéra se rapproche de l'oratorio par la dramatisation de son discours. Nous pouvons ainsi l'assimiler à un lieu de prêche, au sens où il y aurait une cause à défendre, un argument à faire vaincre.

Opéra	Chose **difficile** à réaliser, chose **excellente**, œuvre **admirable**, chef d'œuvre ; œuvre **dramatique lyrique** entièrement **chantée**, interprétée avec accompagnement d'orchestre et mêlée éventuellement de ballets.
Mélodrame	Œuvre dramatique où le texte est accompagné de musique instrumentale ; drame **populaire** caractérisé par une **intrigue** compliquée et par l'accumulation de situations violentes et pathétiques.
Pièce	Composition littéraire ou musicale, extraite ou non d'une œuvre plus large et **constituant un tout à elle seule.**
Vaudeville	Chanson comprenant couplets et refrains rimés sur un air connu et populaire, qui fut au départ une chanson à boire puis une **satire** d'individus ou d'événements du jour ; petite **comédie** légère, entremêlée de **ballets** et de chansons sur un air populaire.
Pièce de théâtre	
Saynète	Petite comédie bouffonne du théâtre espagnol qui était interprétée pendant l'entr'acte d'une pièce plus importante ; une scène et un nombre restreint de personnages.
Monologue	Discours qu'un personnage seul en scène se tient à lui-même ; transcription à la première personne des **états d'âme d'un personnage** de roman.
Revue	Genre théâtral qui apparut au début du XVIIIe siècle dans les petits théâtres de la foire, et dans lequel étaient représentés sur un mode comique ou satirique des

	personnalités connues et des événements de l'année, genre repris ensuite dans les cabarets de chansonniers.
Comédie	**Pièce de théâtre**, quel que soit le genre auquel elle appartient.
Tragédie	Œuvre lyrique et dramatique **mettant en scène** des acteurs masqués **dialoguant** et un chœur chantant, dont le sujet, propre à exciter la **terreur** ou la **pitié**, était emprunté à la **mythologie** ou à **l'histoire** ; opéra dont le sujet est **tragique.**
Tragi-comédie	Pièce de théâtre dont l'action est **romanesque**, l'intrigue tragique et le dénouement heureux ; où **le comique se mêle au tragique.**
Drame	Genre littéraire incluant tous les ouvrages joués pour le théâtre ; opéra (drame lyrique) ; comporte des éléments réalistes, familiers, selon un mélange qui s'oppose aux principes du classicisme, aux XVIIIe et XIXe siècles.
Catastrophe	Événement brutal qui bouleverse le cours des choses, en provoquant souvent la mort ou la destruction.
Accident	Ce qui s'oppose à la substance ou à l'essence ; idée générale de variation, de variété, qui pour l'œil de l'observateur rompent la monotonie du fond ; élévation ou abaissement du son ; événement fortuit, sans motif apparent et sans lendemain, qui affecte une personne ou un groupe de personnes, en interrompant le déroulement normal, probable et attendu des choses.
Événement	**Fait auquel aboutit une situation** ; dénouement ; tout ce qui se produit, tout fait qui s'insère dans la durée ; fait d'une importance notable pour un individu ou une communauté humaine.
Opérette	Petit opéra-comique de caractère **léger** souvent **parodique** ou **satirique**.
Bouffe	Qui appartient au genre **léger** créé en Italie au XVIIIe siècle et très en vogue en France au XIXe siècle ; qui est **plaisant**, léger, **burlesque**.
Bel canto	**Style de chant conforme aux règles de l'opéra italien des XVIIe et XVIIIe siècles.**
Colorature	Qui pratique le chant d'opéra à grandes **vocalises.**
Théâtre	Art dont le but est de produire des **représentations devant un public**, de **donner à voir, à entendre une suite d'événements**, d'actions, par le biais **d'acteurs qui se déplacent sur la scène** et qui utilisent ou peuvent utiliser le discours, l'expression corporelle, la musique ; [de chambre] : salles intimes ; [total] utilisant toutes les ressources artistiques (danse, chant, lumière, etc).
Scène	**Emplacement** où se produisent les acteurs, danseurs, chanteurs, etc ; l'art dramatique, lyrique, chorégraphique ; chacune des actions partielles comportant une unité ; événement, suite d'événements envisagés comme un spectacle présentant en lui-même une unité et suggérant des impressions, des émotions par certains aspects remarquables, intéressants, (comique, dramatique, etc).
Tréteaux	Plateforme surélevée sur laquelle on exhibait un condamné ; **sur laquelle se produit** un bonimenteur, un artiste ou une troupe donnant un spectacle populaire.
Planches	Plancher d'une **scène** ; faire du théâtre.
Plateau	Plancher sur-élevé **sur lequel jouent les acteurs** et reposent les décors.
Café-théâtre	Le café-théâtre est un lieu de liberté dans lequel les artistes peuvent s'exprimer sans tabou, et où la proximité et l'intimité avec le public sont ses principales caractéristiques.
Café-concert	Le café-concert, est à la fois **une salle de concert** et un estaminet, réunissant dans son enceinte un public qui paie en consommations le plaisir d'entendre des romances, des chansonnettes ou des morceaux d'opéra.
Endroit	Côté destiné à être vu.

Site	
Chant	Intonation particulière de même nature que celle de la parole, à la différence que dans le chant la voix s'élève et s'infléchit bien davantage en modulant les différents degrés de l'échelle diatonique accessibles au registre chanteur ; mélodie très harmonieuse ; **poème lyrique ou épique,** partie d'un poème ; **ce qui constitue la poésie** : l'euphonie verbale, le rythme ; le chant en tant que **parole musicale** exprimant dans une composition lyrique les désirs, la nostalgie, la joie, tous les **sentiments de l'âme humaine** ; ce qui monte, s'élève, s'exhale d'un pays, d'une œuvre d'art, d'un ensemble, d'une personne ; ce qui se dégage de particulier ou d'essentiel ; expression de la beauté, du bonheur.
Mélodie	Suite de sons ordonnés selon les lois du rythme et de la modulation d'où résulte un air agréable à entendre ; **composition musicale** formée de plusieurs phrases ayant ce caractère ; composition musicale faite sur le texte d'un poème avec accompagnement ; caractère de ce qui est agréable à entendre.
Cantate	**Poème lyrique** écrit pour être mis en musique et chanté ; pièce vocale d'inspiration religieuse ou profane, pour une ou plusieurs voix, composée de récitatifs, d'airs.
Poésie	Genre littéraire associé à la versification et soumis à des **règles prosodiques particulières**, variables selon les cultures et les époques, mais tendant toujours à mettre en valeur le rythme, l'harmonie et les images ; **caractère poétique.**
Chanson	Petite composition chantée, de caractère **populaire**, d'inspiration **sentimentale** ou **satirique**, divisée en couplets souvent séparés par un refrain.
Poème	Ouvrage de poésie généralement en vers ; **livret en vers d'un opéra** ou d'un opéra-comique ; **objet artistique littéraire ou autre**, auquel on attribue l'idée essentielle de **création**, d'être.
Cantilène	**Chant** parfois opposé comme chant profane au motet, chant religieux ; poème lyrico-épique, de forme relativement brève destiné à la psalmodie publique ; romance simple et monotone, du ton de la complainte.
Strophe	Première des trois parties d'une pièce lyrique **chantée par le chœur** (grec ancien).
Oratorio	Œuvre lyrique dont le sujet, essentiellement religieux, est développé sous la forme d'un **dialogue dramatique** faisant alterner **chœurs**, **arias** et **récitatifs.**
Oratoire	Lieu consacré à la prière.
Chapelle	Lieu consacré dans lequel on conservait les reliques des saints ou les trésors des églises
Église	Communauté des chrétiens.
Phraseur	Celui qui parle ou écrit d'une manière affectée, recherchée, verbeuse et vide.
Discoureur	Excellent causeur, brodant sur des sujets variés sans chercher à les approfondir.

Définitions cnrtl.fr, consulté le 20 mars 2022

Choral :

La proxémie présente 4 catégories :

• Termes se rapportant au chant :

musique – hymne – marche – poème – air – chant – chanson – mélodie – rengaine – complainte – refrain – romance – cantilène – couplet – antienne – psalmodie – stance – psaume – cantique – *arioso* – ode - odelette

• Termes sa référant à la poésie :

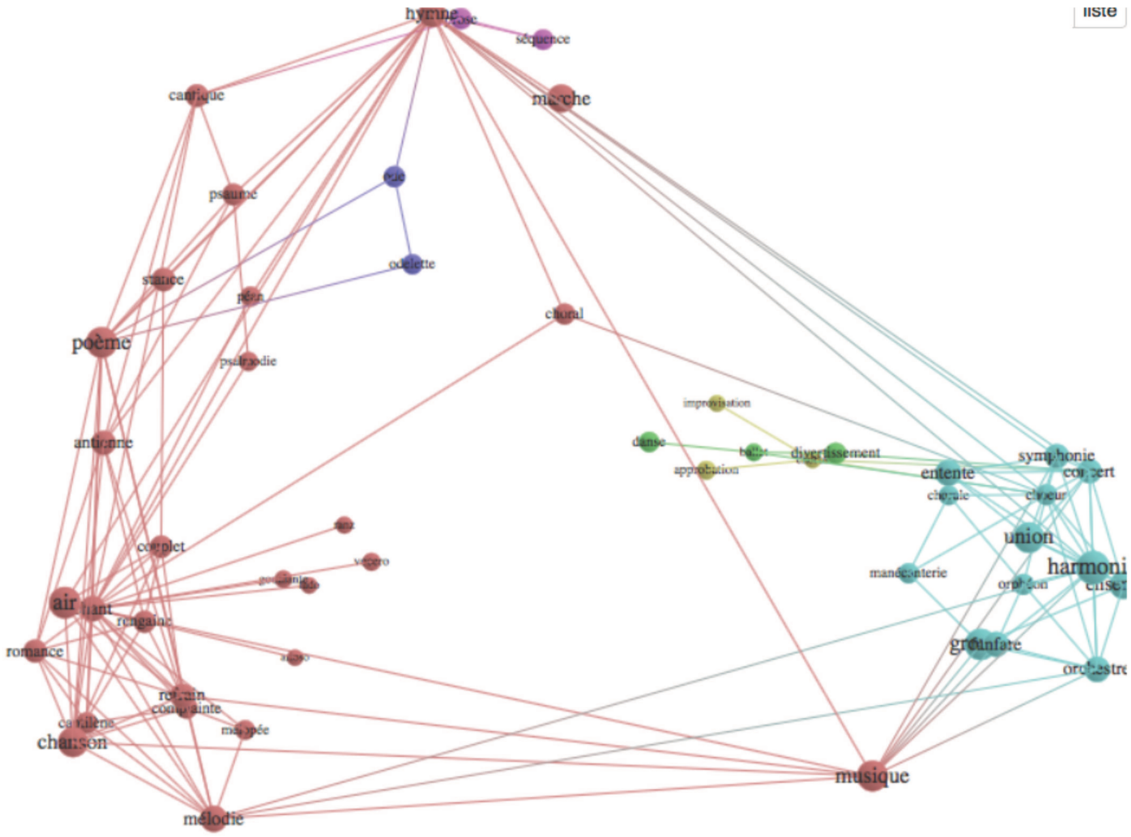
séquence - prose

• Termes désignant des ensembles musicaux :

harmonie – symphonie – concert – entente – manécanterie – orchestre – ensemble – union – chœur – chorale – orphéon - fanfare

• Termes en rapport avec le spectacle visuel :

divertissement – ballet – danse – improvisation - approbation



Choral – proxémie - cnrtl

Le terme « choral » fait avant tout référence à la pratique musicale. Il est directement relié au chant qui est caractérisé de même nature que la parole, mais qui exprime dans une composition lyrique tous les sentiments de l'âme humaine (cf. « chant », « musique » dans tableau ci-après). Les supports de ce chant sont multiples et consacrés à des destinations variables. Ainsi, la fonction du chant choral peut aller de la louange religieuse à l'accompagnement militaire, en passant par la création artistique qui illustre un sujet poétique ou populaire (cf. « hymne », « marche », « poème », « chanson », « rengaine », « complainte » dans tableau ci-après). Le terme « *arioso* » met en avant le caractère théâtral et l'intensité dramatique de certains types de chant choral.

Le deuxième axe de proxémie présente l'aspect communautaire du terme « choral ». La plupart des termes (cf. tableau ci-après) mettent en évidence la combinaison d'éléments divers et séparés qui se retrouvent reliés dans un rapport de convenance (« harmonie »), de solidarité (« symphonie », « concert »), de conformité de vues et d'accord profond (« entente »), de cohésion et d'unité (« ensemble »), de liaison intime pour ne former qu'un tout homogène (« union »), de buts et d'aspirations communs (« chœur »).

Enfin, le terme « choral » laisse entrevoir l'idée d'un spectacle qui serait réalisé pour divertir un public par l'écoute, le visuel ou par la danse (cf. « divertissement », « ballet » dans tableau ci-après).

Choral	
Musique	**Combinaison harmonieuse des sons** ; art de s'exprimer par les sons suivant des règles variables ; type de combinaisons de sons caractérisé du point de vue technique ou culturel ; air, mélodie propre à un morceau de musique ; **harmonie** par rapport au rythme et aux sonorités des mots.
Hymne	Chant ou poème composé **en l'honneur d'un dieu ou d'un héros** et souvent intégré dans une liturgie ; chant ou poème lyrique célébrant une personne, un sentiment, un événement, une chose.
Marche	Pièce de musique à **caractère solennel ou religieux** ; air de musique dont le rythme binaire est adapté à celui de la marche.
Poème	Ouvrage de poésie généralement en vers ; **livret en vers d'un opéra** ou d'un opéra-comique ; **objet artistique littéraire ou autre**, auquel on attribue l'idée essentielle de **création**, d'être ; poème symphonique : composition instrumentale de forme libre illustrant un sujet poétique.
Air	Mélodie composée pour **accompagner les paroles d'un chant** ; mélodie vocale ou instrumentale **qui forme un tout et peut se détacher d'une œuvre** ; **mélodie d'opéra**, d'oratorio, de cantate (généralement avec des paroles).
Chant	Intonation particulière de même nature que celle de la parole, à la différence que dans le chant la voix s'élève et s'infléchit bien davantage en modulant sur les différents

	degrés de l'échelle diatonique accessibles au registre du chanteur ; poème lyrique ou épique ; parole musicale exprimant dans une composition lyrique des désirs, la nostalgie, la joie, tous les sentiments de l'âme humaine.
Chanson	Petite composition chantée, de caractère populaire, d'inspiration sentimentale ou satirique, divisée en couplets souvent séparés par un refrain.
Mélodie	Suite de sons ordonnés selon les lois du rythme et de la modulation d'où résulte un air agréable à entendre ; **caractère de ce qui est agréable à entendre.**
Rengaine	Refrain populaire, connu de tous ; chanson qui lasse à force d'être ressassée.
Complainte	Chant plaintif, lamentations ; chanson populaire à déroulement tragique et ayant pour thème un **sujet pieux ou les faits et gestes d'un personnage légendaire.**
Refrain	Répétition d'un ou plusieurs mots à la fin de chaque couplet d'une chanson, d'un poème.
Romance	Pièce de vers, d'inspiration **populaire**, **naïve**, qui traite des sujets **élégiaques**, **amoureux** et qui peut être mise en musique ; air sur lequel peut être chantée une composition poétique.
Cantilène	Poème lyrico-épique, de forme relativement brève, destiné à la **psalmodie publique** ; romance simple et monotone, du ton de la complainte.
Couplet	Strophe d'un texte chanté ; passage chanté d'un vaudeville ; suite de vers sur une même rime.
Antienne	Chant exécuté par deux chœurs se répondant alternativement ; verset qui introduit ou suit la mélodie psalmodique ou un cantique ; refrain, propos que l'on ressasse.
Psalmodie	Récit ou chant sans inflexion de la voix et sur la même note.
Stance	Pièce poétique d'inspiration morale, religieuse ou élégiaque, composée de stances (quatre ou huit vers).
Psaume	Poème religieux attribué au Roi David, récité ou chanté dans les liturgies juives ou chrétiennes ; composition musicale écrite sur un de ces textes.
Cantique	Chant d'action de grâces à la gloire de Dieu ; chant en langue vulgaire pour l'office.
Arioso	Air de chant théâtral d'une grande intensité dramatique.
Ode	Poème lyrique destiné à être chanté ou accompagné de musique.
Odelette	Petite ode traitant un sujet léger et gracieux.
Séquence	Ensemble mélodique ou harmonique destiné à s'intégrer à un ensemble plus vaste tout en restant cohérent.
Prose	Forme du discours écrit ou oral, qui n'est soumise à aucune des règles de la versification ; **ensemble des éléments concrets de la vie, les réalités communes, quotidiennes** ; psaume non canonique ou cantique chanté au VIe siècle par les fidèles en versets alternés (latin vulgaire et grec) avec des antiennes-refrains.
Harmonie	[En parlant de ce qui est perçu par l'oreille ou par l'œil] combinaison spécifique formant **un ensemble dont les éléments divers et séparés se trouvent reliés dans un rapport de convenance**, lequel apporte à la fois satisfaction et agrément ; [En parlant de ce qui est perçu par l'oreille] **cohérence, ajustement**, accord de sons entre eux.
Symphonie	Union de sons, ensemble **consonant** ; ouverture d'opéra exécutée comme morceau de concert ; composition musicale, généralement de grande dimension, composée de trois ou quatre mouvements, pour certains de forme sonate, dont l'instrumentation, qui réunit toutes les familles d'instruments de l'orchestre, s'est modifiée au cours des siècles, dans sa richesse e sa variété.

Concert	**Accord**, **entente entre personnes** ou groupes de personnes, généralement solidaires ; accord, harmonie d'instruments de musique, de voix.
Entente	Compréhension de caractère intellectuel ; accord ; fait de s'accorder en raison d'une communauté de vues, d'une conformité de sentiments, état d'accord profond ; base, sujet sur lequel un accord peut être réalisé entre deux parties qui s'opposent ; compréhension réciproque entre deux êtres.
Manécanterie	École paroissiale formant des enfants au chant religieux et au service de l'autel ; idem chant profane.
Orchestre	Espace compris entre le public et la scène, où se tenaient, dans le théâtre grec, les chœurs, musiciens et danseurs et où se plaçaient, dans le théâtre romain, les sénateurs et les vestales ; ensemble d'instrumentistes qui exécute de la musique polyphonique.
Ensemble	**L'un avec l'autre, les uns avec les autres, de manière à former une unité enveloppante ou groupante** (les éléments étant des personnes, des objets ou des valeurs) ; unité, cohésion résultant d'un équilibre ou d'une ordonnance harmonieuse des éléments qui constituent un tout.
Union	Liaison intime, **relation étroite entre deux ou plusieurs personnes** ou choses de façon à **former un tout homogène** ou à ne plus faire qu'un ; conformité de pensées, de sentiments et de volontés entre personnes ou entre groupes.
Chœur	**Groupe de personnes dansant ou marchant en cadence** (antiquité) ; intermèdes lyriques chantés ou déclamés dans certaines œuvres dramatiques ; **ensemble réuni pour une expression vocale** (à l'unisson ou à plusieurs parties) ou instrumentale ; **groupe de personnes s'accordant sur les mêmes opinions ou propos, ayant les mêmes buts ou aspirations ; l'opinion publique.**
Chorale	Qui a trait au chant vocal d'un groupe de personnes (chœur), à la musique écrite pour ce chant ; **ensemble de personnes qui chantent à l'unisson ou à plusieurs voix des œuvres musicales.**
Orphéon	Chœur d'hommes ; société musicale.
Fanfare	Ensemble de bruits, de sons éclatants.
Divertissement	Ensemble des choses **qui distraient**, occupent agréablement le temps ; fête, réunion, spectacle organisé pour la distraction d'un groupe de personnes ; intermède dansé et/ou chanté à l'entracte ou à la fin d'une œuvre lyrique ou dramatique ; pièce légère pour instruments.
Ballet	Danse ; (pantomime) pièce musicale où l'action est mimée par les danseurs.
Danse	Pièce musicale composée spécialement pour la danse, ou mouvement d'une œuvre musicale.
Improvisation	**Action de composer et d'exécuter simultanément.**
Approbation	**Jugement favorable** que l'on porte sur quelque chose, quelqu'un.

Définitions, cnrtl.fr, consulté le 22 mars 2022

ANNEXE 6

TABLEAU DES PIECES DE LA TRILOGIE DE LA DETENTION

N°	Titre	Effectif	Opus d'origine
2	Un cri Ohé ! Personne	Hommes Soliste Homme Femmes	Nocturnes I
3	Courage	Voix parlée de femme	
4	Jusqu'à ton nom	Hommes	
5	Ma compagne	Voix parlée de femme + cymbalum	
6	J'avais une vie de rêve	Chœur mixte	Paroles contre l'oubli
8	J'étais seule	Voix de femme	Les Lessiveuses
9	Mon corps est dur	Voix parlée de femme	
10	Ces années de chaos	Voix de femme parlée	
11	La cloche du matin	Voix parlée de femme	
13	On a attendu	Chœur d'adolescents	
14	Mon fils, mon amour	Voix parlée de femme	Les Lessiveuses
17	Laverie jour	3 voix de femmes alternées	Les Lessiveuses
19	Laverie soir	1 voix de femme	Les Lessiveuses
21	Laverie soir	3 voix de femmes alternées	Les Lessiveuses
23	**Mon fils**	**Voix parlée de femme + voix chantées de 2 femmes**	**Les Lessiveuses**
27	**Ces âmes**	**Chœur mixte**	**Paroles contre l'oubli**
28	**J'avais quinze ans**	**Voix parlée de femme**	
29	**Courir**	**Voix parlée de jeunes comédiens**	
31	Je cherche dans ma mémoire		
32	C'est un récit	Voix parlées de femme et de jeunes comédiens	
34	…Rose	Jeunes chanteurs	
35	Avec mon mari	Voix parlée de femme	
36	Seul, ici	Voix parlées puis chantées de chœur mixte	Les Parloirs
37	Alors, j'y suis allée	Voix parlées de femme et de jeunes comédiens	
39	Toi	Voix de femmes	

40	Dans la spirale de nos deux vies	3 chœurs d'hommes	Nocturnes II final
41	Si je retourne	Chœur mixte	Nocturnes II final (suite)
42	Ce qu'il aura fallu de temps	Voix parlées et chantées de femme et jeunes comédiens	
43	Un oranger dépourvu de tronc	Voix parlée de femme et chœur d'adolescents	
45	Je lui ai acheté un imperméable blanc		Les Lessiveuses
46	Maman, tu es sortie	Chœur d'adolescents	
48	Frêle	2 voix de femmes en relai	

Trilogie de la détention

Prisonniers, prisonnières

Familles des prisonniers et prisonnières

Victimes et leurs familles

Prisonniers et prisonnières qui ont été des victimes

ANNEXE 7

TABLEAU DES TEXTES DE TRILOGIE DE LA DETENTION SELON LEUR PROVENANCE

Un cri – voix d'hommes
N. – voix d'hommes
Personne – voix de femmes
Courage – voix parlée de femme
Jusqu'à ton nom – voix d'hommes
Ma compagne – voix parlée de femme
J'avais une vie de rêve – Chœur mixte
J'étais seule – voix de femme
Mon corps est dur – voix parlée de femme
Ces années de chaos – voix parlée de femme
La cloche du matin – voix parlée de femme
On a attendu – chœur d'adolescents
Mon fils, mon amour – unisson de voix de femmes
Laverie jour – trois voix de femmes alternées
Laverie soir - trois voix de femmes alternées
Mon fils – voix parlée de femme
Ces âmes – quatuor de voix d'hommes
J'avais quinze ans – voix parlée de femme
Courir – voix parlée de jeunes comédiens
Je cherche dans ma mémoire – voix parlée de jeunes comédiens
C'est un récit – voix parlée de femme et de jeunes comédiens
… Rose, - voix d'adolescents
Avec mon mari – voix parlée de femme
Seul, ici – voix parlée (rythmée) de chœur mixte
Alors j'y suis allée – voix parlée de femmes et jeunes comédiens
Toi – voix de femmes unisson
Dans la spirale de nos deux vies – chœur d'hommes
Va – voix parlée et chantée de femme et du chœur
Ce qu'il aura fallu de temps – voix parlée de femme et jeunes comédiens

… un oranger dépourvu de tronc – voix chantée de femme et chœur d'adolescents
Je lui ai acheté un bel imperméable blanc – trois voix de femmes
Maman, tu es sortie – chœur d'adolescents
Frêles – deux voix de femmes

Prisonniers, prisonnières

Familles des prisonniers et prisonnières

Victimes et leurs familles

Prisonniers et prisonnières qui ont été des victimes

ANNEXE 8

INTERVIEW DE PHILIPPE HERSANT À PROPOS DE TRISTIA

Interview de Philippe Hersant, *Tristia,* par Natalia Ovtchinnikova (2016 - Opéra de Perm)

Posté par Durand Salabert Eschig le 27 septembre 2018

Pour chœur mixte & flûte en sol (pic), basson, cuivres, percussion, accordéon, violon, violoncelle, contrebasse, duduk & ad lib harmonica

Création mondiale : 22 juin 2016 Opéra de Perm – Russie
Chœur et orchestre musicAeterna of Perm Opera - Teodor Currentzis, *direction*
https://www.durand-salabert-eschig.com/fr-FR/News/2018/09/Hersant-Tristia.aspx
consulté le 13 mars 2024

N. O. : Comment l'idée d'une œuvre musicale pour chœur sur des textes de prisonniers vous est-elle venue ? Ce travail représente-t-il pour vous un défi ? Si oui, un défi vis-à-vis de quoi ?

P. H. : L'idée en revient à Anne-Marie Sallé. Cette dame a fondé il y a quelques années un festival (Festival Ombres et lumières) à l'Abbaye de Clairvaux, dans le nord de la France, une abbaye fondée par St Bernard il y a 900 ans, et devenue prison par la suite. Depuis 40 ans, les prisonniers ne sont plus détenus dans les murs de l'abbaye mais dans une prison moderne, construite juste à côté. Anne-Marie Sallé a vite senti qu'il n'y aurait pas de sens à donner des concerts dans l'abbaye tout en ignorant l'univers carcéral tout proche. Elle a donc décidé de créer des ateliers d'écriture au sein de la prison et elle a demandé à des compositeurs (Thierry Machuel, puis moi-même) d'écrire des pièces chorales sur les poèmes des prisonniers. La première de ces pièces, *Instants limites*, a fait l'objet d'un enregistrement discographique. Teodor Currentzis l'a écouté et m'a demandé de prolonger ce travail pour en faire une œuvre de soixante-quinze minutes. C'est ainsi qu'est né *Tristia*. J'ai moi-même participé aux ateliers d'écriture à Clairvaux et rencontré les détenus français dont j'ai mis les textes en musique. Je précise que ce sont tous des prisonniers de droit commun. Une fois la première appréhension

passée (car je pense que personne n'a spontanément envie d'être confronté à l'univers carcéral), je dois dire que ces rencontres ont été pour moi d'une incroyable richesse et m'ont amené à me poser des questions qui ne m'étaient jamais venues à l'esprit auparavant. Anne-Marie Sallé résume bien la question essentielle : « Payer sa faute, oui, mais quel sens donner à la peine pour qu'elle puisse déboucher sur la perspective du rachat, d'une autre vie possible, une fois que la dette aura été acquittée ? » Dans cet univers d'enfermement, où les jours, tous identiques, s'étirent interminablement, j'ai pu mesurer combien ces ateliers d'écriture avaient, pour les détenus, une importance capitale. À l'homme privé de la liberté d'aller et venir, il ne reste parfois que les mots, la possibilité d'écrire, d'exprimer son humanité. Ainsi les prisonniers réussissent-ils à ouvrir un espace de liberté entre les murs de leur cellule. Pour cette raison, aucun des textes écrits par ces hommes ne m'a laissé indifférent. Le défi pour moi, lorsque j'ai mis ces textes en musique, a été de trouver le ton juste, de tenter d'exprimer, sans pathos, l'intensité des émotions que j'ai pu ressentir, aussi bien en lisant les textes qu'en rencontrant leur auteur. L'autre grand défi, pour moi, a été d'imaginer une œuvre de grande forme à partir des miniatures d'*Instants limites* (cette œuvre comporte treize morceaux, mais sa durée totale excède à peine un quart d'heure !). La durée changeait, bien entendu, la perspective de l'œuvre et j'ai réécrit certaines pièces (parfois de façon substantielle), afin de les intégrer dans cette nouvelle forme beaucoup plus vaste. J'ai cependant voulu préserver le caractère intime du projet, et n'ai pas souhaité lui donner une dimension orchestrale. Je me suis limité au chœur et à une douzaine d'instruments dont les interventions sont, la plupart du temps, très ponctuelles.

N. O. : Comment caractériseriez-vous le genre de cette œuvre ? Considérez-vous les parties française et russe comme un tout ou comme deux entités indépendantes ?

P.H. : A vrai dire, *Tristia* ne s'apparente guère à une forme existante... A première vue, il s'agit d'une suite de morceaux relativement brefs, de petites formes closes sur elles-mêmes, que l'on pourrait chanter séparément. Les musiques – tout comme les textes - sont très diverses et très contrastées. S'il y a une relative unité entre les poèmes français (tous les auteurs se connaissent et ont vécu – ou vivent toujours - dans la même prison), il n'en va pas de même dans la partie russe : les poèmes que j'ai choisis ont été écrits à des époques différentes, par des anonymes ou des écrivains célèbres, par des prisonniers politiques ou des prisonniers de

droit commun. La difficulté, pour moi, était de donner une ligne générale à une succession de poèmes individuels. Les deux œuvres du passé auxquelles je me suis tout particulièrement référé sont *De la maison des morts* de Dostoïevski (et l'opéra de Leos Janacek qui s'en est inspiré), et plus encore, *l'Enfer* de Dante. Un livre qui a hanté les prisonniers du Goulag, aussi bien Chalamov que Mandelstam, tous deux grands admirateurs de la *Divine Comédie*. Un peu comme dans *l'Enfer* de Dante, je dirais qu'il y a plusieurs « cercles » dans *Tristia* - ou plusieurs cycles. Je précise que le titre de l'œuvre fait référence à deux poètes, l'un moderne, l'autre antique. *Tristia* est en effet le titre que Mandelstam a choisi de donner à un recueil de poèmes paru en 1922, en hommage au recueil homonyme qu'Ovide écrivit lors de son exil à Tomis, sur la Mer Noire. Les trois premiers cercles comportent presque exclusivement des textes français. Le premier fait entendre de très courts morceaux d'auteurs différents et offre un bref aperçu des thèmes majeurs de l'œuvre (tristesse, enfermement, espoirs secrets). C'est une suite d'instantanés, une petite galerie de portraits. Le deuxième cercle se concentre sur Takezo (dont tous les poèmes sont accompagnés par le basson). Il s'agit aussi d'un prisonnier rencontré à Clairvaux. Contrairement à ce que son pseudonyme pourrait laisser croire, cet homme n'est pas japonais. C'est un Français qui s'est passionné pour le Japon et plus particulièrement pour un samouraï du XVIIe siècle dont il a fait son maître à penser. Il s'est initié à la langue et l'écriture japonaises, seul dans sa cellule, et a composé de nombreux *haïkus*, dont il a traduit certains en japonais. C'est un homme très attachant, hanté par le remords et qui semble avoir trouvé une forme d'apaisement, notamment grâce au bouddhisme zen. Tel était son état d'esprit lorsque je l'ai rencontré il y a trois ans. Il a quitté Clairvaux pour une autre prison, donc je ne l'ai pas revu ces derniers temps. Le cercle suivant est celui du rêve, ou plutôt, de la tentative d'évasion par le rêve : rêve d'une métamorphose, rêve d'être un autre, rêve d'être un oiseau ou un papillon, rêve d'échapper au temps qui passe. Le dernier poème de ce petit cycle, *Acelluccio*, a été écrit en corse (langue régionale proche de l'italien), par un détenu, Dumè, qui vit dans une grande nostalgie de son île natale. Le violoncelle solo accompagne tous les chants de ce petit cycle. La seconde moitié de *Tristia* est presque exclusivement constituée de textes russes, soit de grands auteurs du 20e siècle (Mandelstam et Chalamov, exilés à Veronej pour l'un et la Kolyma, pour l'autre), soit anonymes. Certains, comme *Le Prisonnier et la sentinelle* ont été écrits il y a presque un siècle. Le 4e cercle voit l'entrée d'un effectif instrumental un peu plus important (une petite fanfare, percussion, accordéon). Les 4 poèmes qui constituent ce cycle font référence à la musique populaire : *Dans la prison* est une authentique chanson

(d'auteur inconnu) dont j'ai repris aussi bien le texte que la musique. *Le Prisonnier et la sentinelle* prend la forme d'une marche militaire*, le Toast* de Chalamov s'apparente à un chant paysan et *Gentil Zek* à une petite valse triste. Le 5e cercle est le plus dramatique. Il culmine avec *l'Anniversaire de l'arrestation* (cri de révolte hurlé par Nina, une détenue des année 20) et *Instrument*, magnifique poème de Chalamov qui évoque explicitement *l'Enfer* de Dante. Le dernier cercle (constitué par les trois derniers morceaux) pourrait être présenté comme celui de la rédemption. Mandelstam évoque l'envol d'un chardonneret puis, dans *Je suis perdu dans le ciel*, évoque Florence et le *Paradis* de Dante. Le cycle se conclut par le rêve bouddhiste de Takezo, rêve d'un monde sans peine ni haine, sans barreaux ni chaînes. Malgré les apparences, les deux parties, française et russe, ne sont pourtant pas deux entités totalement distinctes. De nombreux points communs, de subtiles correspondances, apparaissent entre les thèmes évoqués dans les deux parties. Ainsi, *Le chardonneret* de Mandelstam répond à *l'oiseau* de Dumé, *Déportation* répond à *Voie sans issue* - à tel point que j'ai superposé ces deux textes : russe et français s'entremêlent ici. Enfin, il y a un élément unificateur important, et celui-ci est d'ordre musical. Le prologue de *Tristia* fait entendre un texte de Chalamov, lu sur une musique jouée par l'accordéon. Ce morceau musical se présente comme une simple ligne, qui se déroule de façon régulière, monotone, et qui pourrait durer indéfiniment. Du reste, le morceau ne se termine pas vraiment, il se dissout dans le silence. Les premières notes de cette ligne musicale forment un petit motif qui sera présent - de façon évidente ou plus secrète - dans un très grand nombre des morceaux qui vont suivre. Par exemple, il apparaît à l'extrême grave, joué par la contrebasse, dans Instrument ou bien à l'extrême aigu, par le violon, dans *Toujours les mêmes neiges*. La présence obsédante de ce petit motif fait que l'on peut considérer tous les morceaux de *Tristia* comme étant les anneaux d'une même chaîne.

N. O. : En tant que Français, vous avez travaillé sur des textes russes. Je suppose que vous avez étudié ces textes en vous appuyant sur une traduction littérale, un mot à mot et non sur leur qualité poétique (il y a du Mandelstam mais aussi des auteurs inconnus). Par conséquent, ce qui vous importait était plutôt la forme que le rythme. Est-ce exact ? Pourriez-vous dresser une sorte de galerie de ces formes que vous avez retenues ?

P.H. : Je me suis appuyé, bien sûr, sur une traduction littérale des poèmes russes, mais sans négliger leur qualité poétique et musicale, bien au contraire ! Leur rythme a été pour moi une

source d'inspiration - paradoxalement bien plus que dans les poèmes français. Il se trouve que la plupart des textes russes que j'ai utilisés sont versifiés et rimés. Les poèmes français ne le sont pas et s'apparentent plus à de la prose. Par exemple, si j'ai pensé à donner à *Gentil Zek* l'allure d'une petite valse, ce n'est pas seulement à cause du sens du poème (il s'agit d'une très touchante histoire sentimentale), mais aussi parce que le rythme du poème, avec ses très nombreux adjectifs, me faisait songer au rythme de la valse. En tant que Français ne parlant pas le russe, la musicalité de votre langue m'a beaucoup inspiré ! Les formes que j'ai utilisées sont extrêmement variées. J'ai déjà évoqué la marche militaire et la valse, mais il y a bien d'autres références dans *Tristia. Sous haute surveillance* évoque un chant corse, *Ballon prisonnier* est une berceuse, *Métamorphose* fait penser à une chanson irlandaise, *Le Chardonneret* s'inspire à la fois d'une ballade florentine du 14e siècle et du rythme de la tarentelle, *Quiétude de l'âme* reprend le motif d'une vieille chanson japonaise, *Acelluccio*, s'apparente à madrigal italien, Je rêve, à une mélopée orientale... Les formes sont donc très diverses et les styles le sont tout autant.

N.O. : Pourquoi avoir choisi un chœur pour l'interprétation de cette œuvre ? À votre avis, la prison gomme-t-elle toute individualité ? Ou bien, faut-il aller chercher quelques raisons de ce choix dans l'histoire de l'oratorio ?

P.H. : L'utilisation d'un chœur de 36 chanteurs me permettait une grande variété. Je pense qu'une suite de monologues aurait vite été lassante. Mais toutes les pièces ne sont pas chorales, loin de là. *Le Chardonneret* est chanté par une voix seule, *Quelques mots* est confié à deux voix solistes, *Sous haute surveillance* à trois voix d'hommes, etc... Il y a beaucoup de solos et d'expressions individuelles tout au long de l'œuvre et les pièces en *tutti* ne sont pas très nombreuses. Il ne s'agit donc nullement d'un chœur d'oratorio monolithique : j'ai essayé, bien au contraire, d'adopter un effectif vocal et instrumental différent pour chacune des pièces afin, justement, de bien les individualiser. La poésie est un des moyens qui permettent aux prisonniers de lutter contre la tentative de dépossession que peut induire l'univers carcéral. C'est pourquoi j'ai tenu à faire entendre, dans le prologue, un magnifique texte de Chalamov. L'écrivain, alors détenu à la Kolyma, raconte qu'il avait tracé un sentier dans la taïga et que, lorsqu'il arpentait ce sentier, des poésies lui venaient spontanément à l'esprit. Ce sentier était à lui seul, c'était son espace personnel. Mais un jour, il a découvert sur le sentier des traces

des pas qui n'étaient pas les siennes. Un autre homme que lui avait foulé ce sentier. Celui-ci perdit alors pour Chalamov toute sa magie et toute sa poésie. « Le sentier avait été irrémédiablement gâté. »

N.O. : La fin du livre d'Alexandre Dumas, Le comte de Monte-Cristo, se termine sur ces mots : « Attendre et espérer ». Qu'attendez-vous de ce projet et qu'espérez-vous ?

P.H. : Ce projet est l'un des plus beaux qu'on m'ait jamais proposé. Je suis heureux que la parole des détenus que j'ai rencontrés à Clairvaux puisse résonner si loin, à des milliers de kilomètres – mêlée à celle des prisonniers russes, que je ne connais que par les magnifiques poésies qu'ils ont écrites. Je crois que pour tous ces hommes et ces femmes, la poésie a eu un pouvoir salvateur. Un mystérieux pouvoir que la poétesse russe, Nina Hagen-Torn, qui a passé plus de dix ans derrière les barreaux pour raison politique, explique en ces termes : « Le temps en prison s'écoule comme l'eau entre les doigts, parce que l'on n'a pas d'espace ni d'impressions spatiales. On peut sortir tel qu'on est entré, ou, si l'on n'a pas tenu bon, perdre la tête, quand on n'a pas appris à se déplacer mentalement dans l'espace en amenant l'image mentale jusqu'au seuil du réel. Si l'on fait cela sans le rythme, on perd aussi la tête. Le rythme est un auxiliaire et un guide… On peut échapper à l'obscurcissement de la conscience, si l'on se plonge dans des images orientées vers de nettes et vives sensations de l'espace et si l'on transforme ces images en rythme. » J'espère à mon tour avoir su transformer en musique tous ces mots, ces images et ces rythmes et avoir rendu justice à la bouleversante humanité qui émane de ces textes.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté
Égalité
Fraternité

Université de Toulouse

Titre : Enjeux esthétiques et sociétaux de l'opéra-choral : l'art choral engagé selon Thierry Machuel

Mots clés : Opéra, Musique chorale, XXIe siècle, Engagement, témoigner

Résumé : Cette thèse, « Enjeux esthétiques et sociétaux de l'opéra-choral : l'art choral engagé selon Thierry Machuel », définit et étudie l'opéra-choral, un genre de musique chorale conceptualisé en 2006 par le compositeur français Thierry Machuel. Ce dernier exprime clairement son intention de mettre en avant des thématiques d'ordre sociétal portées, à travers des poèmes contemporains, par le chœur avec sa parole collective et communautaire. L'aspect dramatique de l'œuvre chorale et un positionnement esthétique ouvert à divers langages ainsi qu'à l'innovation prédominent également dans le processus de création de l'œuvre.
La thèse pose l'intention première en regard de sa réalisation artistique, étudie le choix de l'appellation même d'opéra-choral, s'interroge sur les caractéristiques et potentialités du chœur, sur l'aspect scénique et testimonial du genre, ainsi que sur la démarche personnelle et artistique des compositeurs. La question de l'esthétique et des choix de langage est travaillée, non pour caractériser le genre musical lui-même, mais par rapport aux moyens mis en action pour la réalisation de l'objet poético-musical ainsi que pour son appréhension et sa compréhension par le public.
Ce genre choral et scénique modifie profondément la place, le rôle et les fonctions du chœur, et établit ainsi un lien avec le théâtre contemporain, notamment en ce qui concerne la question de l'engagement. Ce dernier se situe à tous les niveaux de la conception de l'œuvre, poétique et sociétal, esthétique, éthique et humain. La nécessité de porter un message vers le public prime sur tous les choix artistiques et la transmission s'effectue via le vecteur du chœur, instrument de plusieurs langages : parole, musique, corps et symbole. Miroir de la société environnante, le chœur s'empare du langage dramatique, communique et entre en communion avec les spectateurs.
Notre travail met en action de manière concomitante la recherche musicologique et les analyses de partitions, de concerts ainsi que les retours d'expérience des artistes, afin de définir l'opéra-choral, d'en délimiter les périmètres structurels et temporels. Plus qu'un genre musical, l'opéra-choral serait avant tout la manifestation d'une intention et d'un engagement dans le témoignage.

Title: Aesthetic and societal issues in opera-choral: socially engaged choral art according to Thierry Machuel

Key words: Opera, Choir music, XXIst century, commitment, testify

Abstract: This thesis, entitled 'Aesthetic and societal issues in opera-choral: socially engaged choral art according to Thierry Machuel', proposes to define and study opera-choral, a genre of choral music conceptualised in 2006 by French composer Thierry Machuel. This one clearly expresses his intention to highlight societal themes conveyed through contemporary poems by the choir with its collective and communal voice. The dramatic aspect of choral works and an aesthetic approach open to diverse languages and innovation also predominate in the creative process.
The thesis compares the original intention with its artistic realisation, examines the choice of the term "opera-choral", and explores the characteristics and potential of the choir, the theatrical and testimonial aspects of the genre, and the personal and artistic approaches of the composers. The question of aesthetics and language choices is explored, not to characterise the musical genre itself, but in relation with the means used to achieve the poetic-musical object and to ensure its apprehension and understanding by the audience.
This choral and theatrical genre profoundly changes the place, role and functions of the choir, thus establishing a link with contemporary theatre, particularly with regard to the question of engagement. This engagement is present at all levels of the work's conception, whether poetic and societal, aesthetic, ethical or human. The need to convey a message to the audience takes precedence over all artistic choices, and this message is transmitted through the choir, an instrument of several languages: speech, music, body and symbol. Mirroring the surrounding society, the choir embraces dramatic language, communicates and enters into communion with the audience.
Our work simultaneously draws on musicological research and analysis of scores, concerts and feedback from artists in order to define opera-choral and delineate its structural and temporal boundaries. More than a musical genre, opera-choral is above all the manifestation of an intention and a commitment to bearing witness.