Zeitschrift: Dissonance

Herausgeber: Association suisse des musiciens

Band: - (2000)

Heft: 63

Artikel: Douce beauté, lumière verdâtre, du soleil rayonnant sur la mer : "Outis" de Berio à Paris

Autor: Sylvand, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927832

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DOUCE BEAUTÉ, LUMIÈRE VERDÂTRE, DU SOLEIL RAYONNANT SUR LA MER

PAR THOMAS SYLVAND

«Outis» de Berio à Paris

(…) Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'œil niais des falots,
La tempête a béni mes éveils maritimes. (…)

Tout rapprochement réductionnel entre Berio et Wagner immisce dans son propos même un germe provocateur tant l'art du premier semble s'être élaboré défensivement par rapport à celui du second. Il s'agirait ici cependant moins de faire une association que d'établir un parallèle entre les deux œuvres à un siècle de distance : montrer qu'elles relèvent en dépit de modalités de réalisations fort différentes, de conceptions de l'art non sans affinités susceptibles d'être jugées aujourd'hui, dans le cadre de la novation esthétique comme crépusculaires (pour reprendre un terme debussyste), ce qui n'augure en rien cependant de leur légitimité et de leur avenir dans le répertoire. La conception de l'Art selon Berio avec un peu d'audace pourrait être ainsi jugée wagnérienne, à la fois totale dans son ambition et close (restreinte) dans la promesse de ses perspectives.

La procédure mise en place dans *Outis* par Berio est celle d'une *variation* totale qui lui permet d'évacuer le concept apparent de trame narrative (constitutive du récit traditionnel) tout en mettant aussi insidieusement à distance les concepts de répétition. Une des lois d'hérédité adornienne à l'œuvre est qu'il y ait *similitude* et jamais identité : une différence (établie avec soin) s'instaure toujours au sein d'une série similaire afin aussi de faire naître par l'écart le sens.

Chacun des cinq cycles s'ouvre ainsi sur une sorte d'invariant : Outis tué par son fils derrière une image rideau de mer projetée sur laquelle s'imprimera l'image d'un double d'Outis resté debout. Tous les éléments de cet invariant[1] sont déjà soumis à un principe statistique de variation susceptible de faire naître du sens : déplacement des figures éclairées, plus ou moins mouvantes, variation même de la tentative de meurtre [poignard, revolver, étouffement, lutte, égorgement], variation des indices diégétiques [scène nue ou présence de personnages en bordure prenant le relais de cette introduction]. L'image projetée elle-même est soumise à des variations, que la vague d'écume semble ou non recouvrir les acteurs, que le défilement de la houle paraisse inversé image par image [cycle IV] ou que la couleur disparaisse (du bleu au noir) au début du cinquième et dernier cycle. Tous ces éléments sont supports possibles de signification. Par exemple, l'étalonnement des meurtres peut être lu comme de plus en plus équitable : meurtre par surprise [poignard], exécution [de face], à main nue, puis au corps à corps avant peut-être le plus lâche des assassinats [gorge tranchée].

Couplée à l'idée de *bouclage*, cette procédure de variation structure l'œuvre de façon apparemment très simple. L'interaction est entre une idée de *départs* comme autant d'occasions de transformations de sens (et un thème en apparence aussi simple et réduit que la figure d'Outis, sa mort, sa présence offre déjà l'aiguillage de plusieurs lectures) et une idée de transformations *obtenues* de ce sens grâce à la conception intégralement symbolique qui est faite du matériau. Les bouclages comme circulation symbolique sont obtenus par l'autorisation de renvois référentiels à différents niveaux : le chant de Marina [au cycle V] auprès de Outis endormi sur une plage est ainsi un élément de bouclage important. La thématisation de l'attente sur fond marin à l'aide d'un intertexte qui peut être celui de Pénélope et de l'Odyssée remet en perspective la construction des cycles[2] bien qu'un intertexte «fusible» empêche une lecture trop simple [du fait toujours de l'ubiquité des symboles convoqués] en jouant aussi sur l'intertexte de la sirène par exemple.

Berio joue sans cesse sur l'ambiguïté des grilles possibles de lecture et en cela *exemplifie* un usage orthodoxe postmoderne qui signe la fin de la référence canonique aux grands récits. En activant ce principe de variation qui annihile un vaste effet de vectorisation narrative (en multipliant apparemment les départs[3] et les circuits parallèles) conjugué à un principe de fonctionnement hypersymbolique, hyperréférenciel. L'ouvrage semble convoquer non seulement un maximum d'intertextes (ce qui semble être une des libertés postmodernes), mais ne semble pas convoquer un objet qui ne puisse être interprété de façon symbolique, voire multisymbolique. Un des axiomes et la force apparente des réalisations postmodernes est qu'aucune référence à une grille disponible (des grands récits) ne suffit et que l'interaction de toutes les grilles ne saurait jamais livrer une lecture *plus simple* de l'œuvre, d'autant plus que la convocation partielle de ces grilles est déjà organisée à un premier niveau. Le *mélange* des fonctions symboliques faisant sens semble permettre à toute œuvre relevant de cette esthétique d'échapper à toute réduction possible. L'idée force (couperet) du postmoderne est que l'enchevêtrement symbolique des éléments ne permet pas d'en extraire un seul sans affaiblir considérablement le sens total ramifié qui constitue l'essence même du fonctionnement esthétique de l'œuvre. Au cycle II, faire abstraction du passage fugitif sur la passerelle des trois figures tutélaires du général, de l'évêque et du juge bien que ceux-ci ne prennent pas directement part à l'action affaiblit considérablement les réseaux de sens de tout le cycle voire de toute l'œuvre.

En évacuant cette dimension narrative considérée comme constitutive des récits traditionnels, Berio entend échapper à la réduction[4] en réalisant une sorte de musique informelle (conforme à sa manière aux préceptes adorniens[5]) cohérente dont on constate l'absence interne de fonctions de répétition

1. Cet invariant en tant que symbole semble déjà véhiculer une dimension de variation : constitué de 3 personnages, Outis, son double et son fils, il est une trilogie où un personnage s'affaisse, un autre s'enfuit, le troisième perdure, double du premier. Les greffes possibles de sens sont nombreuses au sein de cette architecture qui possède ses propres principes de variation interne (être, ne pas être et un élément adjuvant) sinon qu'elle relève même de la réduction fondamentale du cadre de variation (qui naît comme hésitation provoquée appliquée au caractère isolable d'une entité).

2. Et une des clés de l'opéra sera bien les *retrouvailles* finales à quatre voix entre Outis et Emily.

3. C'est là directement le rôle des invariants comme point de concours initial apparent des cycles.

4. En considérant que Berio, comme *musicien*, ne se réfugie pas derrière l'hétérogénéité protectrice d'un *genre* (opéra) qui se *voudrait* imperméable de toute évidence à de telles réductions.

5. En considérant que cette notion de musique informelle (utopique?) a été un des (rares) canons formulés comme stimulus limite *positif* de tout un courant d'élaboration esthétique.

(comme autant de prises ôtées à des réductions possibles). Mais c'est évacuer l'existence même de ses propres intertextes (le fait que l'opéra apparaisse bien dans la mouvance des travaux italiens après les années 70) que de ne pas concevoir qu'une telle conception de l'opéra puisse en fin de compte s'ériger en *style*. Les indices de *style* au sein de cette esthétique sont bel et bien des plus minces sinon qu'en définitive on puisse les réduire à l'alliance d'un principe de variation et d'une conception hypersymbolique (alliance d'un principe d'«action» et d'une organisation en «cycles»), principes qu'il n'est pas possible de considérer malgré leur épure ou un quelconque principe d'efficience comme neutres sur le plan esthétique, constitutifs d'une sorte d'Idée ultime de l'Expression esthétique.

Ce que ne cesse de rechercher Berio, c'est moins le fonctionnement « opéral » des évocations symboliques qui passent en quelque sorte au rang d'hypermatériau que la *transformation* (*modification* inertielle) comme génératrice de sens et structuration systématique en apparence invisible car éminemment épurée. En cela se livre une réduction possible de l'opéra, éventuellement extrême.

Les incipit (débuts de cycles) en *transformation* (cf. supra) dressent en filigrane la question œdipienne de la figure du père, question qui semble rester en suspens : l'opéra semble se désintéresser de ces questions de filiation puisque la fin du cycle V se passe à 4 voix (Outis, Emily et leurs doubles) sans visiblement revisiter ce domaine. A cela, trois interprétations concourantes sont possibles : 1) l'évolution même des réalisations du meurtre qui apporte une propre clôture interne de la question : le fils fait de plus en plus face au problème (à mains nues) avant de complètement l'évacuer par derrière ; 2) la permanence du double, qui plus qu'une rémanence fantomatique peut montrer que le problème est ailleurs : Outis, bien que frappé, ne semble pas atteint par ce simulacre œdipien qui somme toute n'est qu'accidentel et ne constitue qu'une sorte de *prétexte* (l'argument du livret est plus une relation à l'absence et aux proches qu'un schéma psychanalytique) ; ce sont les autres indices de ces incipit *en transformation* qui feront sens (obscurcissement de la mer par exemple) ; 3) la structure en fausse piste de ce début générateur de suspense renvoie à la structure de l'opéra elle-même. Outis meurt en début de cycle de la main de son fils mais c'est comme si ce problème n'occupait lui-même que le début de l'opéra et qu'il se transformait en une question du double, du rapport à l'aimée et aux (in)communications possibles. La cohérence extrême d'une méfiance narrative empêche qu'un problème apparent posé en introduction trouve directement (de façon aristotélicienne) sa résolution. La question suspensive de la mort d'Outis (comme élément propice, de départ inertiel) ne peut en quelque sorte que le rester (suspensive), fidèle en cela à une cohérence d'établissement du sens (bouclée par le chant d'Outis lui-même entravé au final).

On a sans doute là une des clés structurelles de l'opéra les plus abouties, brouillée (sans autre connotation négative) par la teneur hypersymbolique du reste des tableaux. C'est là qu'une des possibilités de réduction symbolique s'impose avec le plus de sévérité. L'ensemble des scènes est constitué d'une série de transformations dont la réduction s'avère frappante : Cycle 1 brechtien, transformation apparente, burlesque du personnage central dans son cortège. Cycle 2 : transformation de la banque au lupanar et au tunnel symbolique. Cycle 3 : transformation du supermarché au camp de concentration. Cycle 4 : transformation de la guerre au cirque. Cycle 5 : final fellinien : du naufrage au récital.

Les renvois de sens sont innombrables (et en cela protègent apparemment l'ouvrage) du fait de l'entreprise de Berio de toucher à la plupart des grands thèmes universels (?)[6] (comme corollairement cordonnés aux grands récits) que constituent la société, la guerre, le sexe, l'autorité, l'enfance… Le *travail* du compositeur consiste essentiellement en l'élaboration des transitions qui ne pourraient paraître que trop brusques (du supermarché au camp). Tout l'art revient à soigner le passage d'une symbolique à l'autre (en créant une variété statistique[7]) entre des pôles. L'écueil vient du caractère obligé de ces derniers, revenant à embrasser une quasi-totalité des grands thèmes possibles comme références aux grands récits qui restent, gauchis dans leur usage, de simples prétextes (comme hypermatériaux). Le propos est maniéré dans la perte de pertinence qui semble accompagner la convocation de ces champs symboliques.

Il est arrivé que la mise en scène ait été attaquée chez Berio comme justement symptomatique de l'irruption d'une référentialité hétérogène (une trop grande convocation symbolique/ redondante). Certes, la musique seule dans cette considération paraît rester plus homogène bien qu'elle ne se prive pas elle-même d'activités référentielles, mais le propos, l'ambition de l'auteur est bel et bien de se concentrer sur l'intégralité des matériaux disponibles pour constituer l'élément sur lequel va *s'appliquer* un principe d'homogénéisation maîtrisée.

C'est en cela que la réalisation de Berio est wagnérienne. Le propos est celui d'une œuvre totale (embrassant les grands thèmes symboliques) s'appuyant en quelque sorte sur une conception hypersymbolique de l'art, c'est-à-dire travaillant un matériau considéré comme extrêmement signifiant (c'était là le rôle des leitmotive) vis-à-vis desquels le rôle du compositeur opératique (total) consisterait à soigner les équilibres, les évolutions d'un état à l'autre (et l'art de Wagner a bien été de savoir enrichir les leitmotive de la Tétralogie plus que de les avoir inventés). En cela il s'agit toujours d'une esthétique du *développement* et le rôle de l'orchestre, la plupart du temps conçu en transformation de timbres et d'atmosphères (élément unifiant) serait là pour trahir ce dessein. L'impasse à laquelle aboutit cette esthétique dans la fonction symbolique classicisée qu'elle véhicule est tout aussi wagnérien. Peut-on réellement se contenter (sinon adhérer à) d'une lecture symbolique globale qui ressortirait de tous ces passages société/lupanar, supermarché/camp qui paraissent en dépit de la richesse fondamentale de construction qu'ils permettent les plus sujets à caution? Une telle esthétique est crépusculaire aussi car elle conçoit l'art comme un champ de manifestation entièrement et exclusivement symbolique soumise naturellement à un régime parataxique (l'art comme association d'idées opposé à la science inductive) auquel le principal mérite de l'artiste serait d'imposer un régime abouti de transformations maîtrisées. Cette conception qui prévalait[8] car on la croyait irréductible lorsque débarrassée d'apparentes structurations narratives est en fait réductrice elle-même. Elle n'est pas limite, absolue, la Voie maîtresse de l'art, irrépressible (telle que s'envisage la voie postmoderne) et ce sans doute déjà par une mauvaise estimation de la voie narrative qui est sans doute *beaucoup moins étrangère à une épuration transformationnelle qu'on ne le croit*. L'action scénique de Berio, si elle laisse entrevoir par son titre *Outis* qu'à défaut d'une narration traditionnelle elle sera multisymbolique, se révèle en fait surdéterminée par des questions transformationnelles, qui ne sont pas sans affinités avec une essence narrative extrêmement pure. La question est celle de la classicisation d'un tel fondement essentiel esthétique. Les airs d'*Outis* donnent bel et bien l'impression d'entrer au répertoire. En cela le postmoderne s'installe dans une stabilité d'engagement esthétique qui laisse la voie ouverte à d'autres réalisations esthétiques basées sur des présupposés nouveaux.

6. Universels autant que l'art est considéré comme fonctionnant sur un tel arrière-plan symbolique.

7. Variété statistique à concevoir bien entendu au sens littéral comme tentative d'échapper à un piège de l'uniformité et où la statistique (établissement de différences pondérées) s'avère justement maîtrisable.

8. Berio et le texte : il n'est pas étonnant que l'esthétique de Berio se soit mise en place à l'époque de l'âge d'or de la linguistique et de la sémiotique au cours des années 70. Notons également que la position hypersymbolique de Berio n'est pas sans affinités avec une conception goodmanienne de l'Art.