

La « Différance » et l'intertextualité dans le troisième
mouvement de la *Sinfonia* de Luciano Berio

Par Eduardo F. Plaza

La *Sinfonia* de Luciano Berio, créée en 1968, est, probablement, l'œuvre postmoderniste la plus interprétée et analysée de ces dernières décennies du XXème siècle. Cependant, les recherches et les analyses théoriques réalisées transcendent rarement l'aspect purement musical de cette œuvre. Au delà du langage du compositeur et d'une description minutieuse des nombreuses références musicales sous-jacentes tout au long des cinq mouvements, il n'y a pas, à mon avis, des travaux qui approfondissent sa complexe discursivité à partir d'une approche plus ample et flexible comme par exemple, les théories poststructuralistes, et plus spécifiquement, à partir du concept de la *différance* proposé par Jacques Derrida.

Premièrement, nous aborderons le troisième mouvement de la *Sinfonia* partant des deux références principales qui l'intègrent : le texte de *L'Innommable* de Samuel Becket et le scherzo de la deuxième symphonie de Gustav Mahler car, d'après Berio, ces deux sources peuvent être placées au même niveau sémantique : « Mahler est à la musique de cette troisième partie de la *Sinfonia* ce que Beckett est au texte¹ ». Deuxièmement, nous expliquerons comment les multiples références littéraires et musicales qui se trouvent dans le texte de Beckett et le scherzo de Mahler produisent de nouveaux jeux de sens.

¹ IRCAM, Centre Pompidou. BRAHMS. Base de documentation sur la musique contemporaine. "Luciano Berio (1995/2003)". <http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881>. (Visité le 13 décembre 2007)

Finalement, nous verrons comment, grâce à la notion de *différance*, la *Sinfonia* peut devenir un artefact théorique.

Le texte de Beckett, contrairement à d'autres textes utilisés dans la *Sinfonia*², se présente comme un fond qui s'étend sur tout le troisième mouvement. Dans ce roman de Beckett, connu par son caractère autoréflexif, la voix narrative lutte pour se débarrasser du texte narré. Tout au long d'un drame dont la fin est incertaine, cette voix se définit elle-même comme « deux rétines placées l'une en face de l'autre » et comme une « régression à l'infini de la représentation »³. *L'Innommable* appartient à une trilogie qui maintient une grande unité de discours au niveau du métalangage. En effet, il existe une claire progression commençant par les deux premiers romans de la trilogie, *Molloy* et *Malone meurt*, où le narrateur n'est simplement qu'un prétexte pour développer le drame qui se déroule au niveau syntaxique et métalinguistique, jusqu'à *L'Innommable*, où même la notion du narrateur disparaît complètement, laissant la voix narrative à découvert vis-à-vis de son dilemme existentiel. Déjà, dès le premier paragraphe de *Molloy*, on découvre l'absurdité du texte car, au niveau de l'action, il existe un paradoxe temporel, c'est-à-dire, il est impossible que le narrateur, assis dans sa chambre et en train d'écrire les pages retrouvées par un homme, puisse incorporer à son « début original » les objections que ce dernier lui a faites :

² Comme par exemple, des extraits de *Le cru et le cuit* de Claude Lévi-Strauss, des slogans des étudiants du mai 68, des phrases en allemand, etc.

³ José Ángel García Landa, "Lenguaje y *différance* en *El Innombrable* de Beckett". http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/diferance.html. (Visité le 13 décembre 2007).

[he] told me I'd begun all wrong, that I should have begun differently. He must be right. I began at the beginning, like an old ballocks, can you imagine that? Here's my beginning. Because they're keeping it apparently⁴.

D'après quelques auteurs, ce début, un paragraphe de 500 mots, fait référence à la section suivante -un autre paragraphe composé de 40.000 mots-, et non pas au début du roman, ce que l'on pourrait penser lorsqu'on le lit pour la première fois. D'ailleurs, et avec beaucoup plus de véhémence que dans les deux œuvres précédentes, la voix narrative de *L'Innommable* essaie de retrouver son propre sens, sans aucun succès apparent, car, pour elle, se séparer du texte deviendra une tâche impossible, ce qui pourrait s'expliquer parfaitement comme un « différé » du sens spatio-temporel. En même temps, le terme aporie⁵, employé par Beckett est complémentaire à cette notion :

What am I to do (what shall I do, what should I do?) in my situation? How proceed? By aporia pure and simple? Or by affirmations and negations invalidated as uttered (or sooner or later)? (Generally speaking.) There must be other shifts. Otherwise it would be quite hopeless. But it is quite hopeless. (I should mention before going any further -any further on- that I say "aporia" without knowing what it means)⁶.

Avant d'avancer dans mon argumentation, je crois nécessaire d'exprimer avec plus de détails le concept de *différance* de Jacques Derrida, car son essence est notablement complexe. Ce terme contient une double signification provenant du verbe différer (du latin

⁴ Alan Astro, *Understanding Samuel Beckett* (Columbia: University of South Carolina Press, 1992), 52.

⁵ Du point de vue rhétorique, ce terme fait référence au doute qui exprime un orateur devant l'audience, à propos de sa position ou à la manière dont il doit procéder, cependant, du point de vue philosophique, ce terme est utilisé lorsqu'une question débouche dans une impasse, à partir de prémisses inconsistantes.

⁶The Unnamable,

<http://web.archive.org/web/20030806103203/http://www3.telus.net/public/klball/unnamable.htm>.
(Visité le 13 décembre 2007).

differre) qui veut dire au même temps différer temporellement (retarder) et différer spatialement (différencier). Ce terme, appliqué couramment à l'usage du langage, provient en grande mesure de la notion saussurienne de différence entre le signifié et le signifiant. De la même manière, Saussure affirmait que l'arbitraire du signe et son caractère différentiel sont inséparables. Derrida, cependant, développe ses idées à partir de cette relation :

Retenant au moins le schéma sinon le contenu de l'exigence formulée par Saussure, nous désignerons par *différance* le mouvement selon lequel la langue, ou tout code, tout système de renvoi en général se constitue «historiquement» comme tissu de différences. «Se constitue», «se produit», «se crée», «mouvement», «historiquement», etc., devant être entendus au-delà de la langue métaphysique où ils sont pris avec toutes leurs implications⁷.

Le mouvement auquel Derrida fait référence est un mouvement qui produit des différences du sens et il est, en essence, insaisissable. Selon José Angel García Landa, le concept du différer constitue la structure du discours dans *L'Innommable* :

Le métalangage [est] le moteur de la prose de *L'Innommable*. Il est évident que la thématique de la « innommabilité », de l'aliénation nécessaire du « moi », rencontre dans ce générateur textuel, dans le métalangage, non seulement un instrument d'expression mais aussi un parallélisme structurel et un renforcement thématique. La réflexivité du langage et la réflexivité de la conscience ont, après tout, la même

⁷ Jacques Derrida, *La Différance*. <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/differance.htm>. (visité le 3 décembre 2007).

racine : la constitution différentielle de la réalité, la présence au cœur même de la notion d'identité⁸.

En effet, c'est au niveau du métalangage et de la construction syntaxique du texte, que l'on observe l'action simultanée entre ce qui est narré et l'action du langage. Tout au long de cette œuvre il existe une progression sémantique en dehors le système de significations du langage. Ce qui « fait le texte » et ce qui « dit le texte » est, en même temps, opposé en essence et le résultat de l'action du différer de la *différance*.

Parallèlement au texte de Beckett, le scherzo de la deuxième symphonie de Mahler est utilisé comme fond sonore sur lequel s'insèrent des multiples références musicales et littéraires citées antérieurement. En plus, il faut remarquer que le sous-titre original qui apparaît dans la partition de Mahler -in ruhig fliessender Bewegung- apparaît cité textuellement au début du troisième mouvement de la *Sinfonia*. Berio justifie le choix de ce scherzo lorsqu'il affirme que l'œuvre de Mahler « semble porter toute l'histoire de la musique de ces deux derniers siècles »⁹. Néanmoins, et contrairement à ces arguments, on peut constater une justification beaucoup plus subtile au niveau sémantique : à partir de l'inclusion du scherzo et du sous-titre original, il se produit une superposition des sens avec un rapport très étroit. En effet, le troisième mouvement de la symphonie de Mahler s'inspire du lied des *Knaben Wunderhorn* qui fait référence au sermon de Saint Antoine de Padoue aux poissons. Ce n'est pas une coïncidence de constater que ce sous-titre, en rapport avec l'eau, apparaît cité textuellement dans le troisième mouvement de la *Sinfonia*,

⁸ José Ángel García Landa, "Lenguaje y diferencia en El Innombrable de Beckett". http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/diferencia.html. (Visité le 13 décembre 2007). Traduction de Eduardo Plaza.

⁹ "Luciano Berio (1995/2003)". <http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881>. (Visité le 13 décembre 2007).

car une partie importante des textes choisis par Berio pour le premier mouvement appartiennent aux mythes brésiliens sur l'eau, compilés dans *Le cru et le cuit* de Claude Lévi-Strauss. Finalement, le compositeur décrit la présence du scherzo de Mahler dans sa *Sinfonia* comme «une rivière traversant un paysage constamment changeant, disparaissant parfois sous terre pour ressortir dans un décor totalement différent ». À partir de ces réflexions, nous pouvons formuler une question intéressante et pas moins complexe : qu'arrive-t-il quand ces deux références, c'est-à-dire, Beckett et Mahler, sont insérées en même temps dans le même contexte ? En premier lieu, il est évident que, même subtilement, la charge sémantique de ces deux objets se reconceptualise en se mêlant dans un contexte unique. Ici, la musique n'accompagne pas le texte, comme cela arriverait normalement dans une œuvre pour chœur et orchestre traditionnelle, mais, cependant, le texte n'est pas, non plus, subordonné à la musique. Les deux éléments sont consubstantiels et se renforcent eux-mêmes. Bien qu'il soit certain que dans la plupart des fois, le texte est utilisé comme un élément musical (par exemple, le caractère sériel des syllabes et des lettres du nom Martin Luther King dans le deuxième mouvement), on ne peut pas oublier que sa charge sémantique reste intacte, indépendamment de la fonction sémantique qu'on lui donne. Encore une fois, nous pouvons constater comment la notion de *différance* peut être appliquée ici afin de comprendre le système complexe des sens multiples que l'on retrouve dans le troisième mouvement de la *Sinfonia*, composé de deux éléments de forte charge sémantique.

Complémentairement (et supplémentairement) au texte de Beckett et à la musique de Mahler, Berio inclut une grande variété de citations littéraires et musicales qui comprennent des petits fragments en allemand, des textes de chansons, des slogans de « mai 68 », des

extraits de *Le cru et le cuit* de Lévi-Strauss, des notes solfiées, des gémissements, des vocalisations, et même des mesures complètes d'œuvres de Bach, Beethoven, Brahms, Mahler, Debussy, Ravel, Strauss, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Stockhausen, Boulez et Berio¹⁰. D'après le compositeur, les textes utilisés ont un degré de perception variable et ne sont pas toujours destinés à son intelligibilité immédiate car l'insertion des références musicales correspond à une technique compositionnelle très précise :

C'est précisément parce que le degré de perception du texte, variable au cours de l'œuvre, s'intègre à la structure musicale que le fait de «ne pas entendre clairement» doit être compris comme essentiel à la nature même de l'œuvre [...] Les différentes citations musicales sont toujours intégrées à la structure harmonique du scherzo de Mahler. Elles signalent et commentent les événements et les transformations. Elles illustrent donc un procédé harmonique et ne constituent pas un «collage». En outre, ces citations de musiciens célèbres agissant les unes sur les autres et se transformant, acquièrent soudain une signification nouvelle, comme le font ces objets ou ces visages familiers placés sous une lumière ou dans un contexte inhabituels¹¹.

Ces références répondent, par conséquent, à une volonté de la part du compositeur, de transformer conceptuellement son œuvre. Il ne s'agit pas d'un collage fait des multiples citations musicales et littéraires qui se juxtaposent et se superposent au texte de Beckett et à la musique de Mahler, mais il s'agit plutôt, d'une « intervention » du langage dans un sens postmoderniste, à partir d'une manipulation précise des éléments syntaxiques, mélodiques et harmoniques qui s'intègrent d'une manière naturelle à eux-mêmes. L'utilisation des

¹⁰ Je n'inclus pas dans ce travail toutes les références se trouvant dans la partition, car il s'agit d'un sujet amplement documenté. Néanmoins, je recommande les publications suivantes : David Osmond-Smith, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia* (Londres: Royal Musical Association, 1987) et Peter Altmann, *Sinfonia von Luciano Berio: Eine analytische Studie* (Vienne: Universal Edition, 1977).

¹¹ «Luciano Berio (1995/2003)». <http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881>. (Visité le 13 décembre 2007).

références musicales n'est certainement pas un recours nouveau¹². On en trouve des exemples depuis la période médiévale jusqu'à nos jours. Les compositeurs ont utilisé ce procédé soit au niveau structurel (des variations sur un thème), soit au niveau sémantique (par exemple, le choral *Es ist genug* de Bach cité dans le concerto pour violon de Berg), et dans la plupart des cas, les deux éléments en même temps (le *Dies Irae* dans la symphonie fantastique de Berlioz). La décontextualisation des citations qui se succèdent tout au long du troisième mouvement de la *Sinfonia*, dès l'insertion des quatre simples accords du premier concerto brandebourgeois de Bach, jusqu'à plusieurs mesures du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, reconceptualisent le sens originel de ces « objets » lorsqu'ils s'insèrent dans un contexte différent. En effet, écouter un extrait musical dans son contexte original (dans ce cas-ci, l'œuvre qui le contient) peut se voir comme un acte de naturalisation dans lequel son sens est observé dès le langage (structure harmonique et rythmique, par exemple). Lorsque le même extrait se superpose, dans ce cas, au scherzo de Mahler, qui s'insère, en même temps, dans l'œuvre de Berio, nous n'écoutons plus son langage harmonique ni sa structure mélodique, mais sa fonction sémantique dans le nouveau contexte. On se demande, alors : que fait cet objet là ? Quelle est sa fonction ? On l'observe de l'extérieur, comme un événement étrange. C'est ici où la notion de *différance* apparaît comme un recours qui pourrait justifier théoriquement le résultat sonore de l'objet cité. Celui-ci, en étant inséré dans un contexte « étrange » à lui (et nous utilisons cet adjectif avec beaucoup de réserve), au moins deux charges sémantiques coexistent simultanément : celle qui appartient à l'objet cité et celle qui se produit à partir du nouveau

¹² Peter Bruckholder, Andreas Giger, Felix Cox et David Birchler (Indiana University), ont compilé une grande quantité de bibliographie sur le sujet de la citationabilité dans la musique : "Musical Borrowing": <http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing/>

contexte (nous disons « au moins », car l'objet peut contenir des sens multiples, en rapport à sa complexité). Néanmoins, grâce au concept différentiel de « temporisation », pour reprendre le terme de Derrida, le sens de cet objet se naturalise une fois de plus dans le présent et, ce qui était étrange dans un premier moment, est remplacé par un nouveau jeu de sens.

Les références incluses dans la *Sinfonia* de Berio ont, implicitement, des multiples charges sémantiques qui se rendent plus complexes lorsqu'elles se mettent en rapport avec son contexte et avec le reste des autres références littéraires et musicales. Le compositeur non seulement inclut le texte de Beckett dans la *Sinfonia*, en vertu de ses implications théoriques, mais il l'utilise aussi pour créer un nouveau sens qui entraînerait une resémantisation d'elle-même. Le texte de Beckett accomplit donc une double fonction : il est en même temps, objet théorique et objet théorisant. De même, les citations musicales, même si elles ont une fonction musicale lorsqu'elles s'insèrent dans des points clés de la structure harmonique du scherzo de Mahler, elles ne peuvent qu'attirer l'attention sur elles-mêmes car, dans la plupart des cas, elles créent une cacophonie à partir de la juxtaposition des langages harmoniques opposés. Ce n'est pas une coïncidence, d'ailleurs, que le milieu de contraste sur lequel se superposent ces références soit un scherzo de caractère essentiellement tonal et de structure rythmique régulière. Je me demande quel serait le résultat si, à la place d'une œuvre tonale, Berio avait choisi comme fond sonore un morceau atonal de structure rythmique complexe. D'un autre côté, une grande partie du texte de la *Sinfonia* fait allusion à l'audience, au chef d'orchestre et aux solistes, c'est-à-dire, au temps présent de l'interprétation. Ce « étant-présent », appelé ainsi par Derrida, est ce qui finalement ne peut être saisi dans le jeu de la substitution du signe par la chose représentée :

c'est le caractère polysémique du différer, en temps et en espace, de la durabilité des différences du sens qui deviennent palpables chaque fois que l'œuvre est exécutée. Nous voyons, alors comment ce tissu composé de multiples sens, produit un effet similaire à celui que nous avons pu observer à partir de l'analyse du texte de *L'Innommable* car, dans les deux cas, le langage se signale lui-même. Fixer dans le temps un sens définitif de la *Sinfonia*, est une tâche impossible car il aurait toujours de nouveaux sens qui s'accumuleraient avec chaque nouvelle interprétation. Comment faire alors pour analyser le sens de cette œuvre ? Grâce aux apories, comme le suggère ainsi la voix de *L'Innommable*? La *Sinfonia* s'inscrit dans un contexte historique qui rompt avec la proposition moderniste enracinée dans le sérialisme atonal qui est née au début du XXème siècle, à partir de la Deuxième École de Vienne. Dans le même élan créateur, et à côté des compositeurs comme John Corigliano¹³, Steve Reich, John Cage et Philip Glass, Berio utilise la superposition de styles musicaux anachroniques qui coexistent dans une même œuvre tout en créant un langage hybride opposé aux propositions esthétiques précédentes. De la même façon que le sérialisme s'est opposé au traditionalisme du XIXème siècle, le post-modernisme des années soixante rompt avec la tradition moderniste, caractérisée par l'atonalisme strict.

¹³ Ce compositeur a écrit une œuvre remarquable, *The Ghosts of Versailles* (1992), où l'on trouve mélangés les styles des XVIIIème, XIXème et XXème siècles.

Références bibliographiques

Altmann, Peter, Sinfonia von Luciano Berio: Eine analytische Studie. Vienne: Universal Edition, 1977.

Astro, Alan. Understanding Samuel Beckett. Columbia: University of South Carolina Press, 1992. Osmond-Smith David. Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia. Londres: Royal Musical Association, 1987.

Références électroniques

Bruckholder, Peter, Andreas Giger, Felix Cox et David Birchler (Indiana University), "Musical Borrowing": <http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing/>

Derrida, Jacques, La Différance. <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/differance.htm>. (visité le 3 décembre 2007)

García Landa, José Ángel, "Lenguaje y différence en El Innombrable de Beckett". http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/differance.htm l. (Visité le 13 décembre 2007).

_____, "Lenguaje y différence en El Innombrable de Beckett". http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/differance.htm l. (Visité le 13 décembre 2007).

IRCAM, Centre Pompidou. BRAHMS. Base de documentation sur la musique contemporaine. "Luciano Berio (1995/2003)". <http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881>. (Visité le 13 décembre 2007).

"Luciano Berio (1995/2003)". <http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881>. (Visité le 13 décembre 2007).

The Unnamable,

<http://web.archive.org/web/20030806103203/http://www3.telus.net/public/klball/unnamable.htm>. (Visité le 13 décembre 2007).