

L'ECRITURE MUSICALE DE J.M. SYNGE

dans *RIDERS TO THE SEA*

N.B. : Toutes les références sont à l'édition suivante :

J.M. SYNGE : *Collected Works-III-Plays I-Ed.* A. Saddlemyer-Colin Smythe 1982.

Riders, c'est le récit d'une expérience mystico-religieuse, d'une initiation, qui aboutit, après une transe extatique, à la sérénité.

Maurya traverse des épreuves, connaît le désespoir, et perd, dans cet état, le respect de ses propres filles.

Or, vers le milieu de la pièce, elle a une vision dont le sens serait celui de la résolution, voire de la disqualification, de la dichotomie vie/mort ou réel/non-réel. La pièce s'achève avec ce que j'appelle le "mythe d'origine" de Maurya : elle "récupère" tout son passé, énumérant les noms des êtres chers disparus. Ce mouvement la mène à l'extase, qui se traduit, scéniquement, par ce que j'appelle le "ballet final" de *Riders*. Viennent ensuite les prévisions et la conclusion, d'ordre philosophique, sur le ton du proverbe ou de l'adage populaire.

C'est sur le "final" de *Riders* que je me concentre ici - c'est-à-dire sur le texte à partir du "mythe d'origine" : c'est là que l'écriture musicale me semble la plus manifeste. Le final, c'est l'apothéose, l'épiphanie - l'accès au Transcendant et la transfiguration qui s'ensuit. L'innommable que le discours ne peut nommer, la musique peut le laisser entendre...

Mais mon idée c'est surtout que *Riders* semble déterminé par l'ambition d'un grand spectacle, d'un "spectacle total", dont je n'aborde ici qu'un aspect.

Riders, c'est une mystique et une esthétique à la fois.

La voix est une préoccupation majeure de Synge dans *Riders*.

Le texte, proportionnellement à sa longueur, comporte un nombre considérable de notations sur la voix.

Je ne pourrais les citer toutes ici. Je voudrais simplement attirer l'attention sur le fait que ces notations portent : - sur la hauteur de la voix ; - sur la vitesse ou le "tempo" ; - sur l'intensité ou le volume (il y a des indications de "forte" ou de "piano") ; - sur le ton, l'émotion à traduire.

On trouve des accents, souvent avec les adverbes "clearly" et/ou "slowly".

Tous les aspects d'une partition musicale sont réunis dans ce texte. Une esthétique proprement musicale est à l'oeuvre dans sa conception.

Synge n'utilise pas le vocabulaire proprement musical, mais il s'agit bel et bien d'une suggestion de partition vocale avec ses nuances, jamais gratuites. Synge

traite la voix de l'acteur comme ce qu'elle est : le premier instrument de musique. Il indique au metteur-en-scène et à l'acteur un travail de recherche sur la modulation de la voix, dont on peut, évidemment, tenir plus ou moins compte.

Cet aspect du texte reste néanmoins incontournable dans toutes les scènes de "keening" - prière, incantation, invocation, chant funèbre.

Toujours dans le final, on trouve la suggestion d'un chant ininterrompu, d'un chœur en fond sonore et en soutien, pendant tout le discours de Maurya.

Il faut d'abord constater que les indications décrivant l'entrée en scène du cortège funèbre de Bartley disent, au sujet des femmes de cette procession : "- Not saying a word- " (p. 21). Mais Synge ajoute : - "the women are keening softly" - (ibid.).

Il y a donc une distinction implicite entre la parole et le chant, qui ne serait qu'une autre forme de langage...

Ce chœur, commencé tout de suite après le "mythe d'origine", continue jusqu'aux dernières paroles de Maurya, puisque Synge note, à la fin, : - "The keen rises a little more loudly from the women, then sinks away." - (p. 27). C'est la notation d'un crescendo et d'un decrescendo qui, surtout, implique bien que le discours de Maurya a été accompagné (musicalement) par le chœur des voix des pleureuses...

Le texte de *Riders* offre tout un potentiel de chant choral. Il y a là un appel à l'arrangement musical, voire à la transposition en opéra.

A. Saddlemeyer parle d'"écriture mélodique" de Synge. Cela me semble plus vrai, plus précis, dans le cas de *Riders*, que la fréquente étiquette de prose poétique. Mais cela reste à préciser.

Une mélodie implique harmonies et rythmes. En raisonnant dans l'absurde, si on prend une partition et qu'on joue les notes linéairement et régulièrement, sans tenir compte du rythme tel qu'il est écrit, par exemple à raison d'une note ou d'un accord par temps, on reconnaîtra les notes, les harmonies, mais la mélodie ne sera que difficilement reconnaissable. La mélodie, c'est autant la courbe des notes selon leur hauteur sur la portée que l'articulation rythmique. Esthétiquement parlant, le rythme est la structure, l'armature, le ciment, et le véhicule, de la courbe mélodique et de ses harmonies.

Il n'y a certes pas d'écriture musicale à proprement parler dans *Riders*, et je m'attache donc à certains aspects du rythme du discours final de Maurya, en ce sens qu'il influencerait très nettement toute composition destinée à l'accompagner. Ce texte semble écrit pour *une* musique. Je ne m'intéresse ici qu'aux grandes lignes, ou au "phrasé". Je laisse de côté l'"approche" des micro-structures de phrase, celles dont tiendrait compte le compositeur dans l'écriture des thèmes destinés à accompagner ce texte, et qui relèveraient, précisément, de ce que j'ai appelé la "prose poétique" de Synge. On a effectivement affaire à un poème, des vers libres mis bout à bout sous forme de prose, et le texte pourrait se scander.

Mais, si l'on considère que parole et musique sont deux formes de langage différentes, on peut dire que leur point commun c'est l'articulation. Et si *Riders* semble conçu pour un "spectacle total", c'est-à-dire qui fasse appel à d'autres arts et

techniques de scène que le théâtre, le discours final de Maurya semble articulé, rythmé, selon un code très précis.

Ce discours final se divise très naturellement en deux parties, séparées par l'entrée du cortège funéraire de Bartley : le "mythe d'origine", et les prévisions, sont construits selon un schéma de *variations sur un thème initial* (la famille dans le mythe et le temps dans les prévisions) ainsi que sur un *schéma rythmique très précis* - structure anaphorique répétitive, établissement d'une régularité et jaillissement d'une rupture.

Le premier mouvement de ce final, le "mythe d'origine", effectue cinq variations sur le thème initial de la famille et de la perte de celle-ci. C'est un peu le parcours du souvenir, et le bilan, la synthèse. C'est, évidemment, sur la mort que portent ces variations : c'est un parcours synthétique de la naissance ("it was a hard birth I had with every one of them" - p. 21) à la mort, qui est disparition ("found... not found.... *they're all gone*" - *ibid.*), unité essentielle ("Stephen and Shawn..., *on one plank*" - *ibid.*), dissolution ou néant ("Sheamus and his father... not a stick or sign was seen of them" - *ibid.*), et, enfin, accession à l'absolu : c'est la scène du "ballet", où le discours du souvenir de Maurya (description du cortège funèbre de Patch) tourne à la désignation de l'entrée en scène de la procession funéraire de Bartley : matérialisation d'un monde référentiel, intérieur, traduction scénique d'un univers mental ou imaginaire, hallucination, illumination - mieux : manifestation de l'extase et de la transe obtenues par le langage même. La structure anaphorique ("There was... There were... There was..." - p. 21) et l'énumération des noms produisent une impression de régularité. C'est un motif qui fait expansion et revient à lui-même et refait expansion. L'expansion thématique et rythmique masque un mouvement de réduction logique, puisque s'affirme en fin de compte l'unité, ou l'absolu. Le rythme répétitif, ce martèlement lancinant des paroles de Maurya, ressemble à une invocation, une incantation, propre à la transe extatique où le sujet perd et le langage et la conscience, en accédant à un "autre monde". Maurya interroge : - "What is it al all ? -" (p. 21)... Une indication nous dit qu'elle est "half in a dream" (*ibid.*) : elle est perplexe devant sa propre révélation, et le "ballet", dans sa coïncidence avec la description que fait Maurya d'un passé, fait rupture, tout en étant l'expansion scénique de ce discours et des valeurs qui le sous-tendent... La contradiction n'est qu'apparente entre l'expansion rythmique et thématique, sa pulsion proprement incantatoire, et la réduction logique qui se révèle à l'analyse : l'objet de tout mythe, de toute initiation, est la résolution d'une contradiction... Cela rappelle l'article de R. Jakobson dans *Questions de Poétique* intitulé "Musicologie et linguistique" (p. 102-104) où il dit :

- "Les éléments les plus organisés d'un système donné ont souvent une signification mystique..." -

Le "mythe d'origine" est une lamentation, une incantation, et une méditation, un raisonnement, à la fois.

On retrouve, à peu de choses près, les mêmes caractéristiques dans le deuxième mouvement de ce final : les prévisions.

Variations sur un thème initial : Maurya est au terme de son cheminement initiatique ("... there isn't anything more the sea can do to me" - p. 23), elle envisage donc son avenir avec sérénité et détermination. Maurya s'est transformée et elle définit

cette transformation : en définissant son avenir négativement par rapport à un passé d'abord implicite et qui s'explicite tout de suite après, quand Maurya en fait la synthèse.

On peut distinguer le même schéma anaphorique et rythmique que dans le "mythe d'origine".

D'abord, sur le thème du détachement, Maurya effectue deux variations introduites par la répétition de "*I'll have no call*" (p. 25) :

- "... to be up crying and praying when the wind... the surf..." - *ibid.*
- "... to be going down... getting Holy Water in the dark nights..." -

Maurya exprime donc son détachement par rapport au milieu naturel et par rapport au milieu social, ou à la religion établie.

Cette régularité est rompue par : - "*And I won't care what way the sea is when the other women will be keening*" - : synthèse des deux variations précédentes donc réaffirmation de leur contenu.

Cette structure se répète deux fois, avec "*It isn't that*" et "*it's a great rest*" : Maurya fait allusion à la déraison, ou à la perte de soi, qu'entraînent les prières telles qu'elle s'y est adonné, et puis à son repos, à la sérénité d'après la révélation... Et cette nouvelle régularité est rompue, elle aussi, par : - "*If it's only a bit of wet flour we do have to eat and a fish that would be stinking.*" - qui connote l'ascétisme, la vie de l'esprit.

Ce mouvement des prévisions se résume à la rupture de Maurya avec son passé, et à ses causes et conséquences.

Le schéma de composition est nettement plus rythmique que dans le "mythe" : on constate que se répète trois fois la création d'un mouvement régulier, l'amorce d'une continuité, par l'anaphore et son expansion, et que ce mouvement est rompu par un élément (nouveau, bien que lié à la phrase initiale) qui, en créant la surprise (comme dans le "ballet", qui, en quelque sorte, épanouit la signification du discours) affirme l'essentiel. Si l'aspect rythmique se trouve exacerbé dans les prévisions, par contre l'aspect logique - le raisonnement "réducteur" du "mythe d'origine" - se résume à une dialectique entre passé et présent, où se manifestent les causes et les effets de la transformation de Maurya.

Le point commun entre le "mythe d'origine" et les prévisions, c'est ce caractère sacré, mystico-religieux du discours de Maurya, qui, paradoxalement, tient bien plus à la structure, au rythme, qu'au contenu lui-même. Je pense à la définition que nous donne R. Alter de certains poèmes bibliques de l'Ancien Testament (dans *The Literary Guide to the Bible* - p. 20) :

- "The poised choreography of words in which formulations are pointedly reiterated and internally shifted as they are repeated."

Voilà qui s'applique, mot pour mot, au discours du final de *Riders...*

C'est une rythmique, une dynamique, très musicale : ce sont des ébauches de séquences musicales rythmiques, des "cellules rythmiques" répétitives.

Ces structures ressemblent un peu à la transposition d'un genre folklorique, selon la définition que nous en donne R. Jakobson dans *Questions de Poétique* ("Le folklore, forme spécifique de création" - p. 69) : c'est le style de la poésie orale, ou du "style oral rythmique", technique d'improvisation où l'on prend "des schèmes rythmiques de forme pareille, de même rythme, de même contenu". Ce principe, cette technique, se retrouvent dans de nombreux types de musique ancienne et moderne. Le discours de Maurya peut se lire comme une improvisation. Son aspect incantatoire ne peut en être que rehaussé.

Une deuxième hypothèse est possible : le texte du final, le discours de Maurya "autour du ballet", ressemble à une ébauche de transposition dans le domaine du discours, d'un genre musical : la fugue.

Les deux principales caractéristiques de la fugue sont 1) le procédé de développement contrapuntique fondé sur l'emploi général de *l'imitation d'une cellule mélodique à partir d'un thème principal ou sujet*. C'est ce qu'on appelle le *monothématisme* de la fugue, composée d'un *thème principal* et de *plusieurs thèmes secondaires* qui lui sont subordonnés. Il y a un sujet et des réponses ou contre-sujets en *ordre serré de succession assez vive*. 2) La fugue fonctionne sur la base d'une pulsion rythmique en mouvement perpétuel, elle repose donc sur un schéma essentiellement dynamique d'enchaînement de "cellules rythmiques".

Ces deux caractéristiques se retrouvent dans le final de *Riders*. Le "mythe d'origine" illustre mieux l'aspect "variations-sur-un-thème-de-base", l'aspect rythmique est plus évident dans les prévisions.

De surcroît, il est intéressant de constater que, chez J.S. Bach et Ludwig von Beethoven, la fugue a été souvent employée dans le contexte d'un être accablé de souffrances, dans l'expression de la prière, de la méditation religieuse ou philosophique, de la paix intérieure. Beethoven se sert de la fugue aussi pour traduire, dans certaines sonates, l'explosion d'une force vitale. Il y a chez lui une dimension dramatique et poétique de la fugue, qui, chez Bach, est beaucoup plus sereine, profonde.

Donc, aussi bien par sa structure que par son contenu et son climat, le texte du final de *Riders* ressemble à une fugue, c'est-à-dire offre un schéma rythmique de développement qui semble inspiré de ce code - ce dernier n'étant pas étranger, non plus, à un certain style oral, de poésie chantée, improvisée.

Il est évident que ce texte, du point de vue de son émission et de sa réception, ou perception, pendant une représentation, est trop court pour nous permettre de soutenir que ces hypothèses sont vraies.

Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que sa structure en semble inspirée. Le discours tourne autour d'un thème comme des notes de musique s'égrèneraient, montant et descendant avec des altérations plus ou moins marquées. Esthétiquement parlant, l'équivalent verbal, ou discursif, du thème mélodique de base, c'est à la fois le motif (la famille et le temps) et l'anaphore. Cette dernière est un peu le point d'ancrage, l'équivalent du plan tonal. Car, si R. Jakobson dit, dans *Questions de Poétique* ("Musicologie et Linguistique" - p. 102 à 104) que la différence entre musique et parole - la poésie, par exemple - c'est que la musique n'a pas de vocabulaire, il se contredit un peu quand il dit que chaque système musical se

caractérise par des lois d'assemblage des notes et des rythmes : tout genre musical a son vocabulaire et sa grammaire. Et si A. Saddlemyer parle d'"écriture mélodique" chez Synge, si le final de *Riders* ressemble à une sorte de "fugue discursive" ou de "fugue folklorique", c'est que les notes, l'harmonie, la mélodie, ont des équivalents, esthétiquement parlant, dans le discours littéraire : ici, dans le cas de *Riders*, les thèmes initiaux de la famille et du temps, la structure anaphorique et cette espèce de cycle qu'elle conditionne, avec sa pulsation rythmique - un certain art du temps et du contretemps, voire de la syncope...

Quand R. Jakobson dit que "les lois de structure de la musique et celles de la structure phonique de la poésie sont un matériel qui se prête particulièrement bien à l'étude comparative" (ibid.), il prescrit une analyse des sons, fondée sur la phonétique, la phonologie, et l'esthétique musicale, qui, dans le cas de *Riders*, reste à faire.

En tout cas, si un metteur-en-scène est sensible à cet aspect d'application au domaine littéraire d'un code de structure musical, il pourra envisager de faire chanter le "mythe d'origine" à plusieurs voix, avec des enchaînements de contrepoint et des jeux de répétitions et d'échos des mêmes phrases, ce jusqu'au point culminant du ballet - sorte de chœur d'harmonies soutenues et prolongées, qui coïnciderait avec l'entrée en scène de la procession funéraire de Bartley.

Dès cet instant, pendant les prévisions (dont le texte peut, ou doit, s'imaginer chanté), et ce en raison d'une indication ("the women are keening softly and *swaying themselves with a slow movement*" - p. 23) ; le spectacle tournerait au ballet... Il y a d'ailleurs d'autres suggestions de chorégraphie dans le texte, et une relecture de *Riders* dans cette optique est possible...

Riders, c'est donc un appel à l'arrangement musical et chorégraphique.

A ma connaissance, peu de textes aussi courts offrent la même richesse, c'est-à-dire cette même tension vers la scène...

Je voudrais conclure avec quelques remarques dont le point de départ est cette comparaison, fréquente, entre le texte de théâtre et une partition musicale.

Le final de *Riders* ressemble, effectivement, à une partition symphonique.

On observe que ce final est bâti en contrepoint entre 1) le discours de Maurya, qui est un discours sur l'essentiel, et celui, entre autres, de ses filles, qui est superficiel, voire dérisoire ; 2) le discours de Maurya et la scène, les mouvements et les déplacements.

Chaque voix, chaque "instrument", est bien séparé, même s'il est solidaire, des autres. Le final en ce sens me semble orchestré, et par Synge qui distingue bien chaque voix, désigne bien chaque univers de signes en potentiel, et par Maurya, dont le discours devient pivot, ou catalyseur, de la scène. Elle est un peu prêtresse, druidesse, ou "Master of the Revels"...

En musicologie, on parle, précisément dans le domaine du contrepoint et de la fugue, de polymélie (structure contrapuntique stricte relevant d'une lecture horizontale) et de polyphonie (harmonies, relevant d'une lecture verticale).

Le final de *Riders* pose des problèmes de lecture qui ne sont pas étrangers aux problèmes de lecture et d'interprétation d'une partition musicale. On peut parler de la polymélie des discours et de la polyphonie du discours et de la scène.

Certes, on peut jouer à l'application du vocabulaire musical au théâtre, et ce que je viens de dire peut se dire de toute oeuvre dramatique, peut-être.

Mais, dans le cas de *Riders*, il faut voir que c'est un texte qui est *narratif*, directif, prescriptif, normatif, en ce qu'il décrit et distingue différents univers de signes à gérer et à agencer, mais que la successivité de cette description est toute littérale et que, référentiellement, par rapport au vécu de Maurya et à la scène de théâtre, il faut l'interpréter comme une simultanéité, voire un contrepoint.

Or, c'est par cette même description de ce que j'appellerais volontiers "l'acte théâtral" que ce texte est théâtral, voire métathéâtral : je ne pense pas seulement à certains discours distanciateurs de Maurya ("What is it all ? -" p. 21) ou de Nora (qui désigne l'entrée du cortège dans les mêmes termes, ou peu s'en faut, que les indications de Synge). Je pense surtout à cette réflexion implicite sur le théâtre, cette conscience aiguë des valeurs dramatiques, qui se manifeste dans cette écriture de partition symphonique - un peu comme si Synge défaisait l'écheveau pour bien en séparer les différents brins, et pour bien nous les montrer... Le paradoxe, c'est que c'est la même caractéristique qui détermine et la narrativité et la théâtralité de ce texte...

Le final de *Riders* est donc un texte nu, dépouillé, produit d'une sorte de distillation à l'alambic d'une conscience et d'un perfectionnisme.... Nu, dépouillé, une véritable épure, mais qui, par sa structure, ses indications, pose d'énormes problèmes de rythme et d'enchaînement.

Quand les enchaînements sont indiqués, ils ne semblent pas judicieux : par exemple, quand Synge décrit l'entrée en scène du cortège, à la fin du "mythe", il oublie que cette entrée devrait commencer bien avant, afin que l'interrogation de Maurya ("What is it all ?" p. 21) prenne toute sa valeur... Il y aurait donc là un savant contrepoint à étudier entre le discours de Maurya et la procession qui, lentement, envahit la scène.

Je pense que *Riders* pose d'énormes problèmes de mise en scène. C'est une oeuvre belle et difficile.

Une fois de plus, c'est surtout l'ambition d'un grand spectacle.

Le texte est paradoxal, presque mystérieux : sobre, pur, il n'en est pas moins "ouvert en grand angle" sur le monde de la scène théâtrale....

Synge était musicien. Violoniste.

Il s'est comparé à un peintre, disant qu'il voulait écrire "like a monochrome painting all in shades of one colour" : c'est le principe même de la structure du final de *Riders* ainsi que de toute son oeuvre... Il s'est comparé à un sculpteur, disant qu'il voulait créer des oeuvres "as perfect as a beautiful statue"...

Y-a-t-il des frontières *essentiell*es entre les différentes formes d'expression artistique ?...

Dans *Autobiography* (O.U.P. Ed. A. Price - 1966 - p. 3), il dit (*c'est moi qui souligne*) :

- "Every life is a *symphony*, and the *translation of this life into music* and *from music back to literature* or sculpture or painting, is the real effort of the artist." -

R. AGOSTINI
Université d'Avignon