Si l'Odyssée m'était chantée, ou récit d'un voyage dans l'écriture

Expérience d'un partenariat d'écriture entre musique et théâtre

Anick Brillant-Annequin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/337>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.337

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2008

Pagination : 171-189

ISBN : 978-2-84310-131-1

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Anick Brillant-Annequin, « *Si l'Odyssée m'était chantée*, ou récit d'un voyage dans l'écriture », *Recherches & Travaux* [En ligne], 73 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/337> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.337>

Anick BRILLANT-ANNEQUIN
Université Stendhal - Grenoble 3
Traverses 19-21 (CEDILIT)

***Si l'Odyssée m'était chantée, ou récit
d'un voyage dans l'écriture***
**Expérience d'un partenariat d'écriture entre
musique et théâtre**

En juin 2006, le Conservatoire de musique de Grenoble, à l'instigation de deux de ses enseignants, Mme Jessup et M. Paraz, entrait en relation avec le département des Arts du spectacle de l'université Stendhal - Grenoble 3, pour proposer un projet de création artistique alors dénommé «spectacle de théâtre avec accompagnement musical». Était d'emblée affirmée, dans la convention initiale, la volonté d'un travail fondé sur la transversalité, tant au niveau du pôle musical lui-même puisqu'il associait différentes classes et niveaux (chorale, classes d'instrument et de composition) que de la collaboration entre écritures théâtrale et musicale. Baptisée ensuite Projet Ulysse, cette aventure serait menée en deux étapes : la première relevant de l'écriture du livret et de la composition musicale, la seconde concernant la réalisation du spectacle lui-même et mettant en œuvre la participation de vingt-cinq étudiants pour la partie théâtrale et chorégraphique, de quatorze choristes, trois solistes, un orchestre de onze musiciens instrumentistes et leur chef, ainsi que la collaboration de leurs enseignants. C'est le premier point qui sera développé ici, avec pour propos d'observer les incidences, sur l'apprentissage de l'écriture théâtrale, des interactions entre celle-ci et la forme musicale. À cet effet, les phénomènes de conflits esthétiques menant à des négociations entre parties et aux nécessaires réécritures en résultant seront plus particulièrement soulignés. En outre, *l'Odyssée* étant une œuvre européenne majeure et fondatrice, l'objectif culturel au sens large était immanquablement convoqué, ce qui serait

l'occasion de développer une appropriation contemporaine par de jeunes lecteurs d'une vingtaine d'années.

1. Le projet commun

Il s'agissait de réaliser pour le mois de mai 2007 un spectacle d'une heure comprenant vingt minutes de parties musicales. Étant donné la répartition de l'année universitaire en semestres, le premier serait consacré à l'écriture du texte théâtral et du livret dans le cadre de l'atelier d'écriture théâtrale situé au premier semestre de la seconde année de la filière Arts du spectacle et comportant douze séances de 2 heures. Quant à la composition musicale due à M. Kilberic Deltroy, elle devrait être prête fin janvier, date où les répétitions des acteurs et musiciens débuteraient. Le compositeur assisterait à des ateliers d'écriture et de jeu et inversement, les étudiants seraient conviés à des répétitions au CNR.

Le thème a été imposé par les organisateurs : il s'agissait d'adapter pour la scène un chant épique, l'*Odyssée*, projet ambitieux certes, mais particulièrement intéressant par la richesse du texte source et les possibilités de réécriture qu'il suscite, comme en témoignent les nombreux auteurs qui s'y sont consacrés, sous des formes artistiques les plus diverses. Ne citons que Monteverdi pour l'opéra (*Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*), Gallotta pour la danse (*Ulysse*), Joyce pour le roman (*Ulysse*) ou la compagnie des Footsbarns pour le théâtre (*L'Odyssée*).

Cela supposait la participation d'étudiants motivés ayant acquis les bases de l'écriture théâtrale. En première année de la filière des Arts du spectacle, un atelier de 24 heures associe l'écriture théâtrale et sa mise en jeu (oralisation et mise en espace). Les étudiants s'y initient à différentes formes de cette écriture tout en dégagant des traits communs qui la distinguent des autres genres. Ils pratiquent et analysent notamment l'adaptation d'une forme narrative en une forme théâtrale, ce qui représentait une expérience précieuse pour le projet *Odyssée*. En outre, l'étude de textes théâtraux de genres et périodes divers complète ce socle de prérequis nécessaires à la réalisation envisagée. Le niveau de seconde année paraissait ainsi adapté à la difficulté du projet. La formation en écriture se poursuit l'année suivante par un atelier conduit par un écrivain dramaturge, ce qui permet aux étudiants de se confronter à l'univers et à l'esthétique singuliers d'un artiste. Ainsi, grâce à une progression en complexité et spécificité, les étudiants de la filière acquièrent des compétences propres à l'écriture du texte dramatique, ce qui constitue un atout indispensable pour qui envisage une carrière dédiée au spectacle et à la culture. Quant à leur motivation, elle fut mise à l'épreuve de la lecture, pendant les

vacances d'été, de l'intégralité de l'*Odyssee*. Ne feraient partie de cet atelier que les étudiants ayant satisfait à cette condition, les autres intégrant un atelier organisé différemment. Après vérification de ce point, une vingtaine d'étudiants a pu intégrer l'atelier d'écriture consacré à l'*Odyssee*.

Les tâches ont été réparties de la sorte : les étudiants écriraient le livret et le texte théâtral en liaison étroite avec le compositeur dans le cadre de leur atelier d'écriture, dont la présentation sous forme de séquence résumée est donnée en annexe, et ils feraient la mise en scène, le jeu, la danse, les costumes et la régie du spectacle. Le Conservatoire national de région aurait en charge la composition musicale et son interprétation. Des séances de répétition communes permettraient la coordination de l'ensemble. Le compositeur et l'enseignant responsable de l'atelier assureraient la cohésion d'ensemble de la réalisation.

2. À la rencontre de l'*Odyssee* et d'un compositeur d'opéra

La première étape (3 séances de 2 heures) a consisté en la création d'un collectif de lecture qui permettrait de constituer un collectif d'écriture. Le groupe, composé d'une vingtaine d'étudiants, devait se souder en proposant des choix de lecture permettant des convergences de sens. Il s'agissait de susciter une diversité d'interprétations possibles et de sélectionner celles qui faisaient particulièrement sens pour ce groupe de jeunes gens, en postulant, comme incite à le faire Hans Robert Jauss, qu'entre l'œuvre patrimoniale et son lectorat, il existe une dialectique toujours active de questionnement et de réponse :

Une œuvre ancienne ne survit dans la tradition de l'expérience esthétique ni par des questions éternelles ni par des réponses permanentes, mais en raison d'une tension plus ou moins ouverte entre question et réponse, problème et solution, qui peut appeler une compréhension nouvelle et relancer le dialogue du présent avec le passé¹.

La lecture de l'œuvre intégrale faite pendant l'été serait abordée sur le mode de la lecture cursive à travers des jeux portant sur les champs sémantiques qui donneraient lieu à des improvisations, afin d'associer d'emblée lecture et écriture scénique.

Plusieurs types de « jeux » ont été expérimentés.

Les phrases d'ouverture : chaque étudiant en a proposé une et devait la jouer seul ou à plusieurs. On a eu ainsi des ouvertures en pleine action

1. H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Gallimard, 1978, p. 113-114.

(«Larguez les amarres! Le vent se lève!»), d'autres proposant le point de vue de Pénélope («Mon époux me manque»), ou d'Ulysse («Bonjour, je suis Ulysse, j'ai 50 ans, marié, un enfant» ou «Ah! Dieux! Comment revenir?») ou encore du point de vue d'un narrateur omniscient tel le conteur : («Raconte-nous! Raconte-nous!», «C'est une histoire, une vie remplie d'obstacles, de confrontations, de souffrances mais aussi de découvertes, de construction!» ou «Dans un pays lointain, une femme attendait son mari» ou même «Il était une fois un fils perdu chez lui et un père perdu ailleurs, leurs noms étaient Télémaque et Ulysse»). La majorité des phrases d'ailleurs marquait une insistance sur la voix épique, ainsi que sur le rôle du foyer et du lien familial à travers l'épouse ou le fils, plutôt que sur l'aventure.

Mots clés : une liste de mots clés a été constituée et jouée par les étudiants. Elle mettait en exergue les thèmes de la quête formatrice («désir, curiosité, recherche, maturation, expérience, quête, évolution, persévérance, émerveillement, construction»), de la difficulté de l'aventure («confrontation, périple, ballotter, détour, incertitude, souffrance, errance, obsession»), et des valeurs («hospitalité, devoir, fidélité»). À travers ces mots clés, les étudiants ont privilégié en l'*Odyssée* une interprétation portant sur la construction de l'homme à travers des épreuves qui contraignent à évoluer sous peine de mourir.

Variations des points de vue : chacun a ensuite conté un épisode de son choix du point de vue d'un personnage, ce qui a introduit un dialogisme à l'intérieur de l'exercice de narration, particulièrement quand la même séquence était contée avec des points de vue différents. On a noté la prédominance des points de vue du couple, Pénélope et Ulysse, confirmant en cela le constat déjà effectué sur les phrases d'ouverture. Il s'agit, au demeurant, d'une lecture reflétant fidèlement l'importance quantitative, en nombre de chants, que l'*Odyssée* même accorde au fils (chants I à IV) et au retour d'Ulysse dans son foyer (chants XIII à XXIV), rompant ainsi avec un horizon d'attente de cette œuvre assez répandu, souvent réduite au périple d'Ulysse et à ses aventures les plus célèbres.

Division des voix : le même épisode est écrit et oralisé en dialogue, trilogie, monologue, chœur, afin d'observer l'incidence de la division des voix sur l'effet dramatique. Il s'agissait également de renouer avec les acquis de l'année précédente où de telles expérimentations avaient été menées et analysées. Des scènes de chœur – prétendants, marins, sirènes – ont ainsi fourni une matière intéressante qui pourrait être réinvestie dans le texte final.

La rencontre avec le compositeur s'est faite à l'occasion de ces exercices qui lui ont permis de comprendre la lecture qu'en donnaient les étudiants et l'importance du non verbal dans l'expression dramatique. De son côté, il

a présenté de façon magistrale des extraits de livrets de Wagner² et proposé l'audition d'extraits d'opéra, puis il a illustré avec des exemples les notions de rythme binaire et ternaire qui suscitent des effets spécifiques. Les étudiants, novices en la matière à l'exception de quelques-uns, étaient très curieux et ont posé de nombreuses questions pour préciser divers points, comme la nécessité ou non d'une forme versifiée, l'importance du dialogue... Il a particulièrement insisté sur l'aspect non illustratif de la musique par rapport au texte, le propos n'étant pas de faire un décor sonore pour un texte uniquement théâtral.

3. La première étape d'écriture

Après cette période d'appropriation de l'œuvre, a commencé l'atelier d'écriture proprement dit, qui s'est déroulé en deux temps : le premier consistant à opérer les choix esthétiques qui s'appliqueraient à toutes les séquences d'écriture (2 séances de 2 heures) et le second correspondant à la réalisation des textes (4 séances de 2 heures).

Les choix préalables

L'adaptation d'un texte repose sur des choix de lecture et c'est particulièrement sensible lors du changement générique, en l'occurrence le passage de l'épique au dramatique, ce qui correspond d'ailleurs à l'émergence de la forme dramatique originelle. Des pistes comme la démultiplication des personnages en personnages théâtraux et chanteurs (Ulysse, Pénélope...), la présence d'un chœur de chanteurs contant certaines actions ou représentant un groupe (marins, prétendants), l'actualisation du propos et de la langue, la présence de bouffons devins associant grotesque et divinité ont été évoquées.

Le choix des épisodes et des personnages s'est opéré à partir des sélections individuelles qui ont été mises en commun, opération facilitée par de nombreuses récurrences. Cela représente une étape cruciale *a priori* conflictuelle. Or elle a été franchie très aisément, ce qui témoignait de la convergence des lectures interprétatives du groupe, facilitée par les séances précédentes.

En ce qui concerne les dominantes génériques, l'association du dramatique et de l'épique a été choisie, avec alternance entre les épisodes traités théâtralement et le récit épique, lui-même associé à la musique, plus particulièrement au chœur. Ce dernier représente l'instance narrative et conte, de façon contractée voire elliptique, l'histoire englobant les scènes dramatisées. Le drame est ainsi mis en abyme dans le chant épique et un équilibre est recherché entre la forme

2. R. Wagner, *Les Opéras imaginaires*, trad. P. Godefroid, Librairie Segquier, 1989.

de l'hypotexte et la métamorphose générique des épisodes qui sont au demeurant peu développés dans l'*Odyssée* mais qui occupent une place importante dans l'imaginaire collectif, comme celui des Sirènes, par exemple. Le temps du *drama* serait celui du fini et de l'humain, nécessairement linéaire et chronologique, tandis que celui des dieux et des éléments (mer, vent, soleil) eux-mêmes divins serait celui, plus circulaire et non linéaire, de la musique.

Entre autres choix esthétiques, la question de l'historisation ou au contraire de l'actualisation a été tranchée au profit d'une recherche d'atemporalité et de symbolisme. D'où l'importance du texte non verbal tendant vers la danse ou le mime et tentant de créer un équivalent corporel poétique du chant homérique. Certaines difficultés de représentation, comme les scènes de massacre ou de fantastique, pourraient être résolues par le théâtre d'ombres.

La première proposition d'écriture

Pour faciliter le travail de correction, réécriture et édition, les textes devaient être rédigés sur le même traitement de texte et adressés régulièrement à une adresse de courriel qui conservait les différentes versions.

Après avoir élaboré la structure en commun et rappelé les consignes esthétiques choisies préalablement, les travaux d'écriture ont été répartis en sept groupes de deux à trois étudiants, chacun prenant en charge l'intégralité d'un tableau, exception faite pour les séquences concernant Pénélope réalisées par un seul groupe. Chaque production a été échangée avec un autre groupe qui remplissait un rôle de conseil et critique en formulant des remarques par écrit, ce qui a donné lieu, si nécessaire, à une première réécriture. Dans un second temps, l'ensemble des textes a circulé et a été lu par tous visuellement puis à voix haute, donnant parfois lieu à de nouveaux conseils de réécriture. Après cette étape, il suffisait de constituer le livret en distinguant dans la présentation les parties théâtrales, elles-mêmes subdivisées en verbal et non verbal, et les parties musicales.

La structure est fondée sur un parallèle et une alternance constants entre l'espace d'Ulysse associé à l'aventure, la mer et les amantes et l'espace de Pénélope représentant le foyer, la fidélité et la terre, jusqu'à la fusion finale. La linéarité chronologique correspond à une période de deux années situées huit ans après le départ de Troie. Si le fait de proposer une suite de tableaux discontinus peut s'inscrire dans le genre épique, la dramatisation est représentée par le dialogue entre l'affrontement des valeurs portées par les époux se concluant en leur coopération finale. On note la polarisation sur le couple et une antithèse entre la femme humaine et les femmes divines, ensorceleuses et, plus globalement, l'humanité et la non-humanité qu'elle soit divine ou monstrueuse, ou les deux.

Ainsi les tableaux choisis montrent des aventures dramatiques opposant le magique et l'humanité comme celui du Cyclope où les hommes s'affrontent à la monstruosité, ou ceux de Circé et des Sirènes, où des êtres féminins aux pouvoirs magiques cherchent en vain à ensorceler l'homme. La descente aux enfers, épreuve de transgression suprême où les morts assistent Ulysse et lui révèlent passé et avenir a pour pendant l'épreuve humaine de l'arc. À chaque fois, Ulysse résiste, avec l'assistance de divinités propices, aux tentations de la surhumanité.

Dans la sélection des personnages on remarque la minimisation du rôle des dieux : ainsi Athéna, la compagne divine d'Ulysse, n'est jamais représentée, ce qui met en exergue la force de l'humanité d'Ulysse. Seuls sont conservés Poséidon, opposant acharné au retour d'Ulysse et Hermès, son précieux protecteur. Ils concentrent l'affrontement des forces divines et sont ainsi un puissant facteur dramatique. Aux êtres magiques ou monstrueux (Circé, les sirènes, le cyclope) et aux morts fait face le héros humain, masculin, assisté de ses marins tandis que Pénélope résiste à des humains dangereux, les prétendants. L'absence de Télémaque, et de tous les autres personnages, resserre l'action sur certaines scènes et sur le couple.

Quant à la fonction dédiée à la musique, il convient de distinguer entre musique instrumentale et vocale. La première, comme l'indiquent les didascalies, est souvent illustrative, créatrice d'atmosphère. La seconde en revanche associe étroitement narration, action dramatique et expression lyrique, réalisant un tressage des arts. Ainsi les solistes, en exprimant la douleur de Pénélope, ou en étant le truchement du dieu (Hermès) ou des morts, suscitent l'émotion et le sentiment du divin. La force symbolique et émotionnelle de la poésie est traduite, du côté de la musique, par la voix humaine, et du côté de la représentation scénique, par la chorégraphie ou le mime. Le dédoublement d'un même personnage entre une voix et un corps, ce qui est le cas pour les morts ou les sirènes, souligne l'interaction entre théâtre et musique et crée des équivalences esthétiques. Le chœur représente souvent un personnage collectif mais variable, comme la foule des défunts et plus tard les sirènes.

Afin d'éviter les disparités de langue, il a été convenu que les textes des parties dramatiques seraient en prose soutenue, dans une langue contemporaine, ne cherchant pas à imiter le « style ancien », alternant avec les parties chantées en vers libres associés ou non à des assonances.

Le tableau ci-dessous synthétise la composition du texte écrit par les étudiants.

L'espace d'Ulysse	Ithaque et Pénélope
<p>Tableau 1</p> <p>Début au cœur d'une action : Le Cyclope</p> <p>Affrontement d'Ulysse, assisté de quatre marins, et de Polyphème. Victoire d'Ulysse et invocation de vengeance du Cyclope à son père Poséidon.</p> <p>Partie théâtrale avec une musique instrumentale d'atmosphère (tension, angoisse, ébriété).</p>	<p>Tableau 2</p> <p>Expression lyrique par une soliste de la douleur de Pénélope qui souffre de l'absence d'Ulysse et du harcèlement des prétendants. Le chœur-narrateur résume la situation depuis le départ de Troie, la crainte de la mort d'Ulysse et décrit la ruse de Pénélope qui défait la nuit ce qu'elle a tissé le jour pour retarder les prétentions des nobles à sa main. Mais c'est le moment où elle va être dénoncée par une servante infidèle.</p>
<p>Tableau 3</p> <p>Circé : Circé se substitue à Pénélope.</p> <p>Épisode de la transformation des marins en porcs et de l'intervention d'Ulysse, aidé par Hermès. Amours de Circé et Ulysse. Le discours du dieu Hermès, protecteur d'Ulysse, est chanté par un soliste. Le chœur conte l'année d'amour entre Circé et Ulysse et l'envoi de ce dernier vers les Enfers. La musique instrumentale suscite une atmosphère d'envoûtement puis de fête. La dernière image est celle de l'enlacement de Circé et Ulysse.</p>	<p>Tableau 4</p> <p>Pénélope entourée de prétendants : scène non verbale et brève, faisant pendant à la précédente.</p>
<p>Tableau 5</p> <p>La rencontre des morts chez Hadès.</p> <p>Ulysse y rencontre le devin Tirésias, sa mère Anticlée puis Agamemnon et Achille. Dans ce tableau alternent le discours non chanté d'Ulysse et ceux des défunts chantés par des solistes. Dédoublément des défunts entre les voix des solistes et les corps des acteurs. Le chœur murmure le nom du défunt qui va parler et produit des souffles, murmures vagues d'où émergent des mots comme « nuit, épée, mort, pars ». La musique instrumentale crée une atmosphère « spectrale ».</p>	<p>Tableau 6</p> <p>Pénélope à nouveau entourée des prétendants qui se font pressants puis agressifs. Le chœur pousse des cris.</p>

<p>Tableau 7 Les sirènes, représentant un personnage collectif, exécutent une chorégraphie qui encercle Ulysse de plus en plus rapidement jusqu'au mouvement centrifuge opposé qui les disperse. Cependant, le chœur chante une mélodie envoûtante puis fait alterner « Viens » et « Ulysse » avec un commentaire lyrique de l'action chanté par un soliste. La musique instrumentale souligne l'atmosphère.</p>	<p>Tableau 8 Pénélope danse seule, désespérée. Sons stridents de la musique instrumentale.</p>
<p>Tableau 9 La colère de Poséïdon. Tableau non verbal représentant la tempête qui noie tous les marins. Ulysse épuisé reste seul en scène. L'orchestre exprime le déchaînement des éléments puis la tristesse. Le soliste résume la fin de l'errance et l'échouage d'Ulysse sur sa terre d'Ithaque.</p>	<p>Tableau 10 Le massacre des prétendants et les retrouvailles. Scène de beuverie où les prétendants chantent leur victoire proche, puis tentent vainement de tendre l'arc d'Ulysse. Celui-ci déguisé en vieillard prend l'arc et tue les prétendants successivement sans que, dans leur ivresse, ils ne perçoivent le massacre. Musique festive en accompagnement puis les cordes signifient le bruit de l'arc et les flèches meurtrières d'Ulysse. Les instruments s'arrêtent de jouer à mesure que tombent les prétendants. Retrouvailles de Pénélope et Ulysse qui, après un contact timide, se laissent emporter par un tango où leurs corps se cherchent avec sensualité.</p>

4. La proposition du compositeur

Cependant, le compositeur, de son côté, a travaillé à une structure épico-lyrique. Sa composition était fondée sur le cycle d'une journée, du lever au coucher du soleil, se déroulant dans le palais d'Alkinoos, rappelant ainsi la durée ramassée de la tragédie : il s'agissait du séjour d'Ulysse chez les Phéaciens condensé en un seul jour. Toutefois, en dépit du resserrement temporel, la dominante de l'épicisation était nette en raison de l'importance accordée aux récits contés par Démodikos, Ulysse, Circé ou encore le chœur.

La structure narrative, en boucle, reposait sur l'enchâssement : un premier niveau de narration situé chez Alkinoos encadrait les scènes du passé d'Ulysse représentées en abyme. Le récit d'Ulysse débutait à la tempête qui précédait son échouage sur les rivages des Phéaciens et finissait au même espace-temps, après avoir remonté dans le passé et conté les péripéties de son voyage depuis Troie. De nombreux épisodes étaient ainsi narrés ou représentés avec un

développement plus marqué pour certains : le Cyclope, Circé, le séjour chez Hadès et l'île du Trident.

La musique avait une incidence importante sur la structure puisque c'est elle qui, initialement, imposait la composition d'ensemble, l'ouverture orchestrale étant un lever de soleil et le final, son coucher. En outre, la répétition-variation de thèmes musicaux est une caractéristique majeure de l'écriture musicale qui influe notablement sur l'écriture du livret puisqu'elle a pour corollaire la même structure thématique. Les thèmes, outre le lever et le coucher du Soleil (orchestral), étaient ceux de la tempête, de l'invocation aux Dieux ou aux morts, de la vengeance et de l'île. Ces thèmes narratifs et musicaux constituent ainsi des éléments récurrents, offrant à l'ouïe et à la vue, un jeu sur la reconnaissance et la variation. On remarque d'emblée la caractéristique poétique de la structure reposant sur le rabattement du paradigme (lexèmes, sons verbaux et musicaux) sur le syntagme. Cette composition propose ainsi une association équilibrée des trois genres majeurs, le narratif, le dramatique et le poétique qui repose sur la forme musicale.

Elle est présentée dans le tableau ci-après. Ce qui relève de la musique apparaît en italique, afin d'observer l'alternance des parties théâtrales et musicales, chantées ou uniquement orchestrales.

Premier niveau de fiction Chez les Phéaciens et leur roi Alkinoos	Second niveau de fiction La représentation des aventures d'Ulysse
Première partie Ouverture <i>Le lever de soleil (instrumental) et l'arrivée d'Ulysse sur l'île des Phéaciens. Sa rencontre avec Nausicaa (orchestre et chœur).</i>	
Tableau 1 Alkinoos accueille l'hôte inconnu à sa cour. <i>Le poète Démodikos chante la guerre de Troie (orchestre et chœur)</i> , ce qui provoque les pleurs d'Ulysse. Pressé par le roi, Ulysse révèle son identité et résume ses aventures jusqu'à la tempête précédant l'épisode des Lotophages.	

SI L'ODYSSÉE M'ÉTAIT CHANTÉE

	<p>Deuxième partie</p> <p>Tableau 2</p> <p><i>La tempête</i> (orchestre); <i>les Lotophages et l'arrivée sur l'île du Cyclope</i> (instrumental et chœur); affrontement de Polyphème; <i>le plan de vengeance d'Ulysse</i> (instrumental et chœur); réalisation de la vengeance; <i>invocation de Polyphème à Poséidon, le désir de vengeance</i> (instrumental et soliste).</p>
<p>Tableau 3</p> <p>Ulysse raconte l'épisode des Lestrygons chez Alkinoos.</p>	<p>Tableau 3 (suite)</p> <p><i>Arrivée sur l'île de Circé</i> (instrumental et chœur); Euryloque raconte à Ulysse la métamorphose des marins en porcs; <i>désir de vengeance</i> (instrumental); l'aide d'Hermès et la lutte entre Circé et Ulysse; <i>le séjour chez Circé et le désir de partir</i> (instrumental et chœur); Circé envoie Ulysse chez Hadès.</p>
	<p>Tableau 4</p> <p>Chez Hadès, tableau central autour duquel s'organise l'ensemble</p> <p><i>Invocation rituelle d'Ulysse chez Hadès</i> (soliste); Ulysse acteur rencontre successivement les solistes qui l'informent du passé (<i>Agamemnon, Anticléa, Achille, Ajax</i>) et de l'avenir (<i>Tirésias</i>).</p>
	<p>Troisième partie</p> <p>Tableau 5</p> <p><i>Retour sur l'île de Circé</i> (instrumental et chœur); Circé raconte l'épisode des Sirènes et <i>l'arrivée sur l'île du Trident</i> (instrumental et chœur); Euryloque décide de désobéir à Ulysse et de tuer les bœufs du Soleil; <i>demande de vengeance du Soleil à Zeus</i> (instrumental et chœur); <i>la tempête</i> (instrumental).</p>
<p>Tableau 6</p> <p>Ulysse raconte son séjour chez Calypso; <i>le dernier repas chez Alkinoos et l'annonce du départ d'Ulysse le lendemain</i> (instrumental et chœur)</p>	
<p>Final</p> <p><i>Le coucher du soleil</i> (instrumental).</p>	

5. Le conflit esthétique

La dixième séance fut celle d'un affrontement « épique » entre les arts et leurs représentants. Ce fut une étape cruciale qui témoignait de l'investissement affectif autant qu'esthétique des deux parties. Si le « combat » pouvait paraître inégal sur le plan numérique, un compositeur isolé face à un groupe d'étudiants déterminés, il était rééquilibré par le rapport de force même, puisque le texte des étudiants était assimilable, en fait, à une « commande » du Conservatoire et qu'il devait satisfaire son représentant. Les étudiants étaient ainsi placés dans une situation d'écriture correspondant à une réalité de la production d'écrit esthétique, ce qui les a amenés à réfléchir à certaines contraintes sociales du processus de production d'un objet esthétique. Toutefois, le projet étant avant tout fondé sur une pratique de la transversalité, les deux parties ont dû composer en vue d'un objectif commun.

Les critiques des étudiants se divisaient en deux catégories. D'abord, la proposition du compositeur leur paraissait essentiellement narrative et négligeait la dimension théâtrale : trop de récits en raison d'un nombre excessif d'épisodes retenus et de leur présentation sous forme de longues tirades ou monologues narratifs ; aucune progression mettant en valeur l'évolution du protagoniste, Ulysse. En revanche, le tableau des Sirènes, essentiel pour les étudiants, était minimisé (bref résumé émanant de Circé). Ensuite, les dimensions du foyer et de l'humanité du couple et de la famille, du retour à Ithaque étaient totalement abandonnées, gommant complètement le personnage de Pénélope et les valeurs qui peuvent lui être associées. Ainsi, de nombreux chants de l'*Odyssée* et l'alternance entre aventures maritimes et constance associée à la terre et à l'amour conjugal et filial n'étaient pas représentés.

Les critiques du compositeur étaient plus diversifiées. Du point de vue structurel, l'alternance des tableaux consacrés à Ulysse et à Pénélope lui semblait trop systématique et la progression chronologique gênait la structure cyclique qu'il souhaitait mettre en œuvre. La musique était en outre conçue comme un accompagnement, un décor sonore, non comme une composante essentielle. Du point de vue de l'écriture, les textes des chœurs et solistes ne prenaient pas en compte les rythmes binaires et ternaires. Quant à l'épisode des Sirènes, qui cristallisait l'affrontement des deux parties, il lui semblait trop difficile à inclure dans le projet musical. En revanche, il a apprécié les séquences de dialogues entre un acteur et un soliste et les dédoublements d'un personnage entre voix (chanteur) et corps (acteur).

Manifestement, chaque partie reprochait à l'autre exactement la même chose, l'insuffisance de prise en compte de la spécificité de chaque art, et

souffrait de la subordination de celui qu'il représentait à l'autre. Les échanges d'abord assez virulents, frôlant la rupture, ont fait peu à peu place à la mise en œuvre de la nécessaire négociation.

6. L'hybridation esthétique

Il fallut dans un premier temps que chaque partie comprenne le point de vue de l'autre. Il en fut ainsi de l'explication et de la justification de la structure de l'opéra, de l'importance du cycle et des répétitions thématiques, pour la musique. En ce qui concerne le respect des rythmes binaire et ternaire, plusieurs exemples ont été proposés, analysés et lus à voix haute en les scandant afin d'apprécier leur effet. Les étudiants, de leur côté, ont expliqué la nécessité de sélectionner plus rigoureusement les épisodes et de les dramatiser, y compris celui des Sirènes. Ils ont aussi manifesté leur volonté de garder la référence récurrente à Pénélope, car elle traduisait leur lecture de l'œuvre.

Les points incontournables ayant été définis et acceptés, il fallut rechercher les solutions permettant de respecter les dominantes esthétiques. Ce fut l'étape de réécriture qui occupa deux séances et donna lieu à de nombreux échanges entre le compositeur et les étudiants en dehors de celles-ci.

Constitution de la structure en groupe avec l'assentiment du compositeur

La structure cyclique et en enchâssement du compositeur et la situation spatio-temporelle, une journée chez Alkinoos, a été respectée. Mais le parallèle entre Ithaque et le voyage, Pénélope et Ulysse, a également été conservé en l'insérant dans cette structure et en en diminuant les incidences. Ainsi une danse-mime de Pénélope, accompagnée de percussions chinoises, ouvre l'opéra et un duo dansé entre Ulysse et son épouse constitue le final, avec la même sorte d'accompagnement musical. Par ailleurs Pénélope n'apparaît que dans un seul tableau, au début de «Circé», afin de suggérer le parallèle entre les deux femmes : Pénélope traverse la scène en exécutant une danse qui évoque le tissage de la tapisserie. Elle déplie ainsi un long tissu de jardin à cour, tissu dont Circé, cachée, tient l'extrémité dans la coulisse à jardin. Lorsque Pénélope disparaît à cour, la magicienne entre en scène et ramène à elle ce drap en même temps que quatre marins qui sont agrippés à l'extrémité libérée par Pénélope. Le glissement et la substitution montrent les analogies et les antithèses entre les deux, l'une se livrant à une occupation féminine familière et utile, la seconde exerçant son pouvoir d'attraction dangereux sur les hommes. La structure finale respecte ainsi le cycle, en le redoublant même,

avec l'espace d'Ithaque qui enserme celui d'Alkinoos, enchâssant à son tour celui des aventures d'Ulysse dont le tableau de la descente aux Enfers constitue la pièce maîtresse. Les deux parties étaient satisfaites puisque la structure avait été respectée pour le compositeur et l'importance du foyer, d'Ithaque et Pénélope était soulignée par sa place englobante dans la composition. Cela a donné le résultat suivant :

1^{er} niveau fictionnel : Le prologue avec Pénélope

2^e niveau fictionnel : Lever de soleil et tableau Chez Alkinoos

3^e niveau fictionnel : Le Cyclope / Circé / Descente aux Enfers / Retour chez Circé / Les Sirènes / L'île du Trident et la colère de Poséidon.

2^e niveau fictionnel : dernier repas chez Alkinoos et coucher de soleil.

1^{er} niveau fictionnel : l'épilogue ou le massacre des prétendants suivi du duo chorégraphié de Pénélope et Ulysse.

Les tableaux des aventures restent dramatisés, ce qui permet de mettre en valeur les affrontements, les tentations, les ruses, tout ce qui représente le combat de l'homme contre les monstres – Cyclope ou divinités tentatrices (Circé, les Sirènes) – et l'évolution du héros vers la solitude et l'affirmation de son humanité mais la composition d'ensemble repose sur une combinaison de l'épique et du dramatique.

En ce qui concerne la musique, les parties instrumentales, le lever et le coucher du soleil, encadrées par un prologue et un épilogue, conservent leur fonction d'ouverture et de final et elles jouent la thématique récurrente de la tempête, signe de la colère des Dieux et des épreuves d'Ulysse. Une alternance entre texte chanté et non chanté est proposée, ainsi que la présence constante du jeu dramatique pendant la musique, orchestrale ou vocale. Cela supposait donc la création de tableaux non verbaux correspondant exactement aux durées musicales. Étant donné que la composition musicale devait avoir lieu après l'écriture du texte, ces tableaux ne pouvaient donner lieu qu'à un scénario qui serait précisé et actualisé dans la période de mise en scène.

Sélection des séquences conservées, distribution des textes nouveaux à écrire et des anciens à réécrire

S'est ensuivie l'écriture des séquences nouvelles ou la réécriture de celles qui étaient à modifier. Ont été gardés quasiment tels quels les tableaux du Cyclope et de Circé. D'autres furent sensiblement modifiés, ce qui fut le cas de la « Descente aux Enfers » où les textes chantés ont été condensés au quart, et des « Sirènes » qui est devenu une séquence sans musique, entièrement dite, mimée et dansée par les acteurs. Ainsi le célèbre chant des sirènes a-t-il été traité paradoxalement à travers des corps dansants et la répétition obsédante de « Viens » et « Ulysse ».

D'autres séquences ont été très réduites et transformées en tableaux non verbaux. Cela concernait les tableaux de Pénélope et «L'arc et le massacre des prétendants», traités en danse et en mime accompagnés de percussions chinoises. D'autres, plus nombreuses, furent ajoutées : l'arrivée sur l'île des Phéaciens, les scènes chez Alkinoos, l'arrivée sur l'île du Trident et la désobéissance des marins. Certaines devaient être traitées en tableaux non verbaux en parallèle avec les passages instrumentaux, par exemple le lever du soleil, ou chantées par le chœur, comme la rencontre entre Nausicaa et Ulysse.

Après le travail de recomposition, l'écriture de nouveaux textes chantés et la réécriture des anciens s'est faite individuellement ou par groupes de deux et a donné lieu à des échanges suivis, par courriel, avec le compositeur en vue de réécritures éventuelles. Pour les chœurs, cela concernait soit des récits résumant les actions intermédiaires (la rencontre de Nausicaa et d'Ulysse, l'arrivée d'Ulysse et de ses marins sur l'île de Polyphème, le retour chez Circé et l'annonce d'un nouveau départ) ou longues (les amours de Circé et Ulysse pendant son séjour d'une année), soit des demandes de vengeance des humains (la volonté de vengeance d'Ulysse et ses marins envers le Cyclope ou la volonté de vengeance d'Ulysse à l'égard de Circé). Pour les textes des solistes (deux barytons, une mezzo-soprano), il s'agissait des paroles des morts (Tirésias, Anticlée, Agamemnon et Achille) aux Enfers ou des êtres divins comme l'invocation de Polyphème à son père Poséidon ou la demande de vengeance du Soleil à Zeus.

Ces textes destinés à être chantés par un chœur ou un soliste devaient respecter les contraintes rythmiques déjà évoquées. Ainsi la rencontre entre Nausicaa et Ulysse ou l'arrivée sur l'île de Polyphème correspondraient à un rythme ternaire, plus calme, tandis que le rythme binaire, plus violent et guerrier, serait réservé au récit de la prise de Troie ou à la demande de vengeance du Soleil. En outre, selon le souhait du compositeur, il faudrait éviter les rimes et les mètres de la poésie traditionnelle vers lesquels s'étaient spontanément portés les étudiants pour les passages chantés, comme les premières versions des textes des différents morts dans le tableau «Chez Hadès», rédigées en décasyllabes et alexandrins avec des assonances.

Des formes originales par le rythme et jouant sur la reprise lexicale et phonique ont ainsi été privilégiées, comme le montre l'exemple ci-dessous. Il s'agit du début et de la fin du texte de «La vengeance d'Ulysse» présenté en tableau de façon à montrer la rythmique. On lit de 1 à 7, chaque espace correspondant à un temps ; certains sont donc muets, ce qui crée une scansion dans la diction du texte et souligne certains mots. Il s'agit d'un texte répétitif, hypnotique, avec accélération du rythme puisque d'une syllabe au début on passe à des mots entiers (de 2 puis 3 syllabes) à la fin.

Début du texte :

« 3	4	5	6	7	1	2
					esse	
	just	ice		just	esse	
a	veu	glé	bé	li	er	é
cha	ppé	li	ber	té	ven	geance
		ivr	esse			jus
tice	jus		tesse		a	veu»

Fin du texte :

«Justice justesse aveuglé bélier échappé
Liberté.»

Les mots clés «vengeance, venge, liberté, ivresse, justice, justesse, aveuglé» sont ensuite repris dans les demandes de vengeance ultérieures, par exemple celle de Polyphème : «Vengeance! Déchaîne ta fureur, poursuis cet Ulysse. Il a profité de mon ivresse. Venge-moi! Qu'il te supplie à genoux! Tue-le! Justice! Justesse! ...» ou encore d'Ulysse :

«Venge-toi, Ulysse
Pars sauver tes amis
Garde-toi, Ulysse
Libère-les de Circé
Venge-toi, Ulysse
Mais prends garde au danger.»

Cela a permis de créer un accord entre les thématiques musicales et les reprises lexicales et phoniques et réalisait l'analogie recherchée entre la musique et le texte.

Les antagonismes entre circularité et linéarité ou entre poétique du thème musical et dynamique de la progression dramatique furent ainsi réduits et donnèrent naissance à un objet esthétique hybride fondé sur le dialogue des arts et de leurs «artisans». On était ainsi passé d'une relation fondée sur l'illustration et la dépendance d'un art à l'autre à une sorte d'hybridation concernant de nombreuses caractéristiques notamment la structure, les codes génériques et artistiques, la temporalité, la spatialité, le rythme et son incidence sur le style et la syntaxe. Ce qui, au mieux pouvait être considéré comme un «accompagnement» réciproque de chaque art, au pire comme une «hiérarchisation», avait fait place à une véritable interaction donnant lieu à de riches apports esthétiques et humains.

En conclusion on retiendra qu'une expérience esthétique s'est inscrite dans l'aventure d'une rencontre et que les acquis de cette expérience, au niveau culturel et esthétique, ont été nombreux. Qu'il s'agisse de l'appropriation d'un texte fondateur et de sa richesse interprétative par l'expérimentation de la diversité de ses réceptions possibles, de l'expérimentation aussi des genres épiques, lyriques et dramatiques qui a permis de percevoir certaines de leurs spécificités et apprécier leurs complémentarités, l'épique étant réservé aux narrations portées par le chœur, le dramatique aux scènes d'action et le lyrique à l'expression des émotions émanant du chœur et plus particulièrement des solistes. Qu'il s'agisse également de l'initiation à certaines spécificités de l'écriture pour la musique, dont la rythmicité, la chronométrie précise, les variations sur un thème, et de l'introduction à l'opéra.

Les étudiants ont pu réaliser concrètement cette synergie entre les arts qui repose non seulement sur leur complémentarité mais surtout sur ce principe d'équivalence qui est l'une des caractéristiques essentielles des arts de la scène, ce qu'ont pu observer et analyser les membres de l'ISTA³, et plus particulièrement son directeur, Eugenio Barba, à travers les diverses traditions occidentales et orientales du théâtre et de la danse : «L'équivalence, qui est le contraire de l'imitation, reproduit la réalité à travers un autre système⁴». Il en est ainsi des analogies poétiques entre la musique et la danse (comme le dédoublement des ombres entre les acteurs exécutant une danse rappelant le *buto* et les solistes interprétant un chant aux accents terribles et funèbres dans le tableau des Enfers) ou le transfert de la musique en un équivalent dansé, caractéristique lors de l'épisode des Sirènes. Agissant de la sorte, «l'acteur rompt l'automatisme du geste quotidien et crée un équivalent en transformant les «sollicitations» visuelles en sons d'égale efficacité⁵ ou inversement. Une telle pratique, si elle s'inscrit dans une tradition ancienne, peut également préparer à une réception plus avertie de ces nouvelles et nombreuses formes de spectacle reposant sur l'interaction des arts.

Mais à côté de ces apports culturels, on a pu apprécier également les effets positifs de l'expérience humaine qui venait de se dérouler et que la suite, la réalisation du spectacle, allait confirmer. L'écoute de l'autre et la compréhension de son point de vue, l'acceptation de la négociation et la recherche de solutions d'accord, tout en sachant faire respecter ses partis pris esthétiques essentiels, font partie de ces acquis essentiels tout comme la nécessaire gestion du stress, inhérent à ce genre de pratique. Face à l'urgence, les étudiants ont su

3. ISTA ou International School of Theatre Anthropology, centre de recherche en anthropologie théâtrale situé à Holstebro, Danemark, et dirigé par Eugenio Barba.

4. E. Barba et N. Savarese, *Anatomie de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac, France, Bouffonneries Contrastes, 1985, p. 64.

5. *Ibid.* p. 68.

mettre en place, en dehors des séances, des dispositifs d'écriture performants. Ils ont développé le sens du travail collectif et de ses exigences : l'organisation, la répartition des tâches et le strict respect des consignes et des délais.

Enfin, au niveau institutionnel, un authentique partenariat a été réalisé entre le Conservatoire de Région et l'Université, permettant d'augurer de la poursuite de nouveaux projets artistiques dans les années à venir.

Annexe

Tableau de la séquence

Étapes et séances	Programme et dominante(s)	Activités
Première étape : l'appropriation de l'œuvre. Séance 1	Présentation du projet et du compositeur. Lecture suivie : appropriation de l' <i>Odyssee</i> par le groupe. Constitution d'un collectif de lecture.	Proposer et jouer des phrases d'ouverture.
Séance 2	Lecture suivie mettant en valeur les identités et les variantes dans la réception du groupe. Dominante du genre épique.	Proposer et jouer des mots clés. Conte un épisode selon un point de vue.
Séance 3	Gammes d' écriture dramatique. Initiation à certains aspects de l' opéra et de son livret.	Écrire un épisode en faisant varier la division des voix. Observer des extraits de livrets de Wagner et écouter des extraits d'opéra.
Deuxième étape : la structure Séance 4	Élaboration en commun des principes d'écriture choisis pour l'adaptation.	Sélectionner les épisodes et les personnages. Choisir les dominantes de genres et d'esthétique.
Séance 5	Élaboration par le groupe de la structure et des consignes d'écriture. Distribution des séquences d'écriture par groupes de 2 à 3.	Proposer des structures par groupes et les présenter de façon argumentée. En sélectionner une en grand groupe.
Troisième étape : l'écriture du premier livret . Séance 6	Premier jet d' écriture .	Écrire la moitié de chaque tableau par petits groupes.

SI L'ODYSSÉE M'ÉTAIT CHANTÉE

Séance 7	Lecture critique et réécriture.	Échanger les textes entre groupes en vue d'une appréciation critique et de conseils de réécriture si nécessaire. Réécrire selon les cas.
Séance 8	Seconde lecture . Écriture de la fin des séquences.	Lire visuellement puis à voix haute tous les textes. Conseils éventuels pour une seconde réécriture. Réécrire selon les cas. Écrire la suite des tableaux.
Séance 9	Lecture critique et réécriture.	Échanger les textes entre groupes en vue d'une appréciation critique et de conseils de réécriture si nécessaire. Réécrire selon les cas.
Quatrième étape : la négociation. Séance 10	Résolution du conflit esthétique entre le compositeur et le groupe des écrivains.	Argumenter pour chaque partie (étudiants et compositeur) les choix esthétiques. Comprendre les partis pris de l'autre. Trouver en commun une solution esthétique et proposer une structure permettant l'hybridation des deux propositions.
Cinquième étape : l'écriture du livret définitif. Séance 11	Écriture par les groupes constitués préalablement des séquences nouvelles et réécriture de celles qui sont à adapter.	Réécrire les tableaux à modifier par les groupes concernés. Écrire les séquences nouvelles par les groupes n'ayant pas à revenir sur leurs premiers textes. Les envoyer par courriel au compositeur qui présente aussitôt ses remarques et les modifier en conséquence (en dehors de la séance).
Séance 12	Lecture à voix haute du texte. Élaboration définitive du livret.	Lire le texte à voix haute et procéder en commun aux dernières modifications. Constituer le livre.