



HAL
open science

Le Long de la plage de Marc Copland et Michel Butor : écouter l'inattendu, jouer l'imprévisible

Marion Coste

► **To cite this version:**

Marion Coste. Le Long de la plage de Marc Copland et Michel Butor : écouter l'inattendu, jouer l'imprévisible. Epistrophy, 2015. halshs-02100425

HAL Id: halshs-02100425

<https://shs.hal.science/halshs-02100425>

Submitted on 15 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Le Long de la plage* de Marc Copland et Michel Butor : écouter l'inattendu, jouer l'imprévisible.**

Pour citer cet article : Marion Coste : "Le Long de la plage de Marc Copland et Michel Butor : écouter l'inattendu, jouer l'imprévisible", in *Epistrophy*, 01, 2015, Jazz et Modernité / Jazz and Modernity. - ISSN : 2431-1235 - URL: <http://www.epistrophy.fr/le-long-de-la-plage-de-marc.html> // Mise en ligne le 15 juillet 2015

Résumé : *Le Long de la plage*, qui mêle les poèmes de Michel Butor et les improvisations de Marc Copland, est remarquable par la place laissée à l'intuition et à l'émotion comme moteur de la création et par la libre rencontre de différents langages artistiques, au lieu d'une maîtrise plus rationalisante de la forme, autant musicale que poétique, coïncidant ainsi avec toute une mouvance de la postmodernité. Il s'agira pour nous de comprendre comment cette œuvre se crée à la manière d'un dialogue profondément sensible et intuitif, sans pour autant s'inscrire en rupture d'une certaine tradition musicale et poétique, bien au contraire : le dialogue qui se noue entre le musicien et le poète englobe aussi différentes traditions esthétiques.

Bio-bibliographie :

Marion Coste est professeur agrégé de lettres modernes et doctorante à la Sorbonne-Nouvelle (Paris 3) en littérature et à l'EHESS en musicologie (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), sous la direction de Mireille Calle-Gruber et Laure Schnapper. Elle a d'autre part suivie des études musicales dans différents conservatoires. Elle s'intéresse aux rapports qu'entretiennent musique et littérature au XX^{ème} siècle, et tout particulièrement dans l'œuvre de Michel Butor. En 2013 et 2014 elle a participé à plusieurs colloques sur les influences de la musique sur l'œuvre de Michel Butor comme par exemple le 6 octobre 2013 au colloque « Michel Butor ou l'écriture polytechnicienne » organisé par la *Société d'Histoire littéraire de la France* avec son article « *Le Sablier du Phénix* ou la Renaissance à l'œuvre » paru dans le n°3 de la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, ou encore le 24 octobre 2014 au troisième congrès international « Mythes en crise. La crise du mythe » sur *Votre Faust*, opéra d'Henri Pousseur dont Michel Butor a fait le livret.

Article :

*Le Long de la plage*¹ est le résultat d'une collaboration entre Marc Copland, pianiste de jazz, et Michel Butor, écrivain. Ce qui frappe immédiatement, c'est la souplesse du dialogue qui s'installe entre les deux artistes : on n'est pas dans la poésie accompagnée, ni dans une alternance de récitation et de musique, l'une se mêle à l'autre, dans une forme d'interinfluence tout à fait nouvelle. Les poèmes, écrits par Michel Butor après qu'il ait entendu d'autres improvisations de Marc Copland, servent de bases à l'improvisation du pianiste, qui les place sur le pupitre du piano.

J'ai eu la chance d'assister à une représentation de *Le Long de la plage*, au Réservoir, à Paris, le 29 novembre 2012. J'ai essayé, dans la suite de ce travail, de garder quelque chose de ces premières impressions, tout en m'appuyant surtout sur le disque afin de permettre des citations plus précises. D'autre part, Marc Copland a bien voulu répondre à quelques questions, et je citerai quelques passages particulièrement éclairant de ses réponses.

Pour définir la postmodernité en jazz, Lucien Malson et Christian Bellest commencent par souligner qu'elle rassemble des esthétiques variées, sans qu'un chef de file ne se dégage clairement : « Une enquête menée auprès de quelque 300 spécialistes de notre secteur a confirmé récemment qu'aucune école nouvelle et aucun musicien rassembleur ne sont apparus dans les décennies 1980 et 1990. »² Cependant, ils en définissent ensuite certains traits caractéristiques communs :

La postmodernité [...] s'oppose [...] à quelque prévalence nécessaire du complexe sur le simple, du savant sur le populaire ; Cet âge se plaît à une réappropriation libre du passé, à un emprunt dans tous les langages planétaires, dans toutes les « world-musics », et revendique des droits à l'hédonisme contre une austérité qui serait, de la beauté, le seul gage. Ce qui n'oblige personne à abandonner toute préférence et à s'interdire tout jugement de goût subjectif.³

Je retiendrai deux aspects de la postmodernité en jazz, qui me semble s'appliquer particulièrement bien à *Le Long de la plage* : d'abord, cet « hédonisme », que je lirai comme la revendication d'une écoute intuitive, basée sur un plaisir immédiat, non intellectuel, et ensuite la volonté de puiser dans différentes traditions, c'est-à-dire non seulement dans les musiques du passé mais aussi dans d'autres arts, comme ici la littérature. Lucien Malson et Christian Bellest reviennent un peu plus loin sur cette caractéristique de la postmodernité : « D'autre part, le goût des brassages culturels s'est

¹ Michel Butor et Marc Copland, *Le Long de la plage*, Vision Fugitive, 2012

² Christian Bellest et Lucien Malson, *Le Jazz*, Paris, PUF, 1987, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 110.

également prolongé. On puise à beaucoup de sources. »⁴ Cette définition de la postmodernité comme retour à la tradition et brassage de différents vocabulaires artistiques se retrouve souvent : Eric Boulé par exemple dans son article « Musique et postmodernité : la courtepoinTE sonore d'une transition sociétale » écrit « Pour tout dire et à tout prendre, dirons-nous, elle est allée puiser dans son propre patrimoine, tous genres et styles confondus, afin, probablement, de mieux comprendre d'où elle vient et où elle s'en va. »⁵, et Giancarlo Siciliano, transposant le concept de postmodernité dans le terme allemand « Spätzeit » qui signifie « époque », explique que « Contrairement au fantasme moderne de la tabula rasa, le sujet de la Spätzeit vit dans l'accumulation des restes des époques antérieures. Les méta-récits du progrès et de l'illusion entretenus par les avant-gardes historiques d'effacer leur héritage cessent de nous guider. »⁶ Jean-François Lyotard⁷, à la théorie duquel l'abandon des « méta-récits du progrès » font ici référence, théorise la postmodernité comme un nouveau rapport au temps qui ne se conçoit plus comme progrès, d'où « l'anamnèse » dont parle Giancarlo Siciliano, façon d'évoquer le passé pour envisager l'avenir, j'y reviendrai. Je pense que ces deux critères sont liés : c'est un rapport intuitif, affectif, que le jazz postmoderne développe, me semble-t-il, à l'égard de ses multiples citations, emprunts ou références.

Il me semble donc que la postmodernité de cette œuvre réside dans son refus d'une forme trop contrôlée, trop rationalisée, dans le fait qu'elle cherche un rapport très intuitif à la création, qui se fait par le dialogue basé sur une écoute avant tout émotionnelle de ce que l'autre et la tradition ont à offrir.

1) écrire, lire et écouter autrement : la part de l'intuition

Michel Butor écrit les poèmes regroupés sous le titre *Le Long de la plage* après avoir écouté un concert et des disques de Marc Copland et s'être promené au bord de la mer. Il était question d'une collaboration avec le pianiste, projet dont l'initiative revient à l'un des beaux-fils de Michel Butor, Stéphane Oskeritzian. Voici comment Marc Copland raconte la naissance de ce projet :

Comment s'est passé la prise de contact entre Michel Butor et vous ?

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ Eric Boulé, « Musique et postmodernité : la courtepoinTE sonore d'une transition sociétale », 81ème congrès de l'Acfas, mai 2003.

⁶ Giancarlo Siciliano, « postmodernité ou Spätzeit, notes sur la puissance anamnésique du musical »,

⁷ Jean-François Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, ou encore « Musique et postmodernité », dans *Surfaces*, Vol. VI.

C'est Stéphane Oskeritzian qui en a eu l'idée. Il est le beau-fils de Michel Butor. Il m'a dit qu'il rêvait d'enregistrer une collaboration entre Michel Butor et moi. Stéphane a accompagné Michel à l'un de mes concerts à Genève puis il nous a proposé, à Michel et à moi, de faire un enregistrement. Michel a écrit ces poèmes uniquement pour moi, à la main, pas à l'ordinateur, dans deux très beaux petits livres, il en a envoyé un à Stéphane et un à moi. J'ai trouvé ça superbe. J'ai ensuite imaginé plusieurs choses à jouer à partir des poèmes. Philippe Ghielmetti, le chef ancien du label Sketch qui produisait du jazz français pendant les années 2006, quelque chose comme ça, s'est intéressé au projet. L'équipe était à son complet et on a prévu l'enregistrement.

Michel Butor, de son côté, affirme avoir été séduit par le toucher de Marc Copland, et avoir trouvé chez lui quelque chose qui lui rappelait Schumann⁸. Le texte a donc été écrit à partir d'autres musiques de Marc Copland, et Marc Copland improvisa la musique qui dialogue avec ces poèmes à partir de ces textes : il me semble que ce dialogue souple et intuitif entre deux arts différents constitue l'aspect postmoderne le plus saillant de l'oeuvre. La musique inspire le texte qui inspire une nouvelle musique. Il me semble que c'est dans l'aspect improvisé, intuitif, de cette façon d'écrire ou de jouer que réside tout d'abord l'aspect post-moderne d'une telle oeuvre. Je suis revenue, avec Marc Copland, sur ce rapport subtil entre improvisation et préparation :

Comment avez-vous travaillé pour préparer ce disque ?

Avant l'enregistrement, je m'étais préparé en lisant les poèmes plusieurs fois. Je n'avais rien composé. Ma partition, c'était seulement les poèmes. Pendant l'enregistrement, j'écoutais la récitation de Michel et je réagissais, comme ça. Après un ou deux morceaux, on est entré dans la salle de contrôle pour écouter et Stéphane et Philippe étaient vachement heureux, et je leur ai dit qu'à mon avis le mieux c'était de continuer sans partition, je pense qu'ils ont eu un peu peur. Je faisais ce que je fais toujours, j'improvisais.

Vous dites que vous avez travaillé les poèmes d'abord en les lisant dans le silence. Est-ce que d'entendre la récitation de Michel Butor, très posée, assez lente, et le grain de sa voix, est-ce que ça a changé quelque chose dans votre écoute ?

J'en suis sûr. Mais ce n'était pas conscient. Quand j'ai entendu sa voix, j'ai juste réagi dans le moment présent. C'est la même chose que lorsque je joue avec un instrumentiste. C'est ce qu'on fait en jazz, on écoute et on réagit. On a une partition, mais on réagit. Même aujourd'hui [N.B. : J'ai rencontré Marc

1. ⁸Cf. « Les plages de Michel Butor : rêverie pianistique, avec Marc Copland » de Sarah-Anaïs Crevier-Goulet, dans *Michel Butor ou l'écriture polytechnicienne*, sous la direction de Pierre Brunel, *Revue d'Histoire littéraire de France*, n^o 3, juillet- septembre 2014, Paris, PUF, 2014, p. 619-620. « Dans un entretien radiophonique [Michel Butor, « Entretien avec François Busnel », dans *Le Grand Entretien*, France-Inter, mardi 27 novembre 2012.], Michel Butor raconte avoir écrit les 10 poèmes de cette série adressée à Marc Copland lors d'un séjour estival à Hendaye, où il a sa maison de vacances. Connaissant depuis le début des années 2000 le travail de Marc Copland, grâce à Stéphane Oskeritzian, c'est en pensant aux compositions pour piano de ce dernier que Michel Butor écrivit, à la suite d'une promenade « le long de la mer », les poèmes que nous pouvons entendre sur le disque. Butor affirme que c'est la promenade au bord de la mer qui a déclenché l'écriture des poèmes, précisément parce qu'il y a selon lui dans les compositions de Marc Copland un rythme de marche et une atmosphère de promenade (ce n'est donc pas fortuit si deux poèmes s'intitulent « Randonnée », j'y reviendrai) ; l'écrivain voit d'ailleurs une parenté entre Marc Copland et Robert Schumann, lequel a composé plusieurs marches pour piano. »

Copland le 8 août 2014, avant l'un de ses concerts avec John Abercrombie], ce sera le cas, John et moi n'allons pas jouer la même chose que la dernière fois. C'est ce qu'on fait en jazz, on doit reprendre la même pièce mais d'une manière différente.

Vous mélangez la mémoire et la spontanéité.

Voilà, exactement.

Marc Copland insiste beaucoup sur cette notion de « réaction », qu'il oppose à une forme de travail plus « conscient ». On peut voir dans cette exigence de spontanéité, dans ce refus d'une préparation trop consciente, une forme de post-modernisme. « Quand j'ai entendu sa voix, j'ai juste réagi dans le moment présent » : l'adverbe « juste », l'insistance sur le « présent » de l'improvisation nous font sentir l'aspect intuitif, spontané de cette musique. Marc Copland voit en cette façon de créer l'essence même du jazz comme le montrent le présent de vérité générale et le pronom personnel indéfini « on » : « C'est ce qu'on fait en jazz, on écoute et on réagit. »

Le travail préparatoire du musicien consistait alors à lire, et non plus à jouer. Marc Copland, contrairement à ce qu'il fait habituellement dans ses duos avec des instrumentistes, n'a pas préparé de phrases ou d'idées musicales avant de se trouver en salle d'enregistrement, sans doute pour garder le caractère intuitif de la lecture qu'il faisait des poèmes. Il n'avait donc pas de partition ou d'indications musicales à suivre, comme c'est pourtant le cas lorsqu'il fait un duo avec un musicien. Les poèmes, placés sur le piano, remplaçaient alors la partition : il s'agit bien dans une lecture musicale du poème, au sens littéral du terme.

Vous jouez souvent, comme ce soir, avec un autre instrumentiste. Est-ce différent de lorsque vous avez joué avec Michel Butor. ?

Non, c'est pareil. La seule différence c'est que quand je joue avec une guitare par exemple je réagis aux sentiments, aux émotions de la musique. Quand je suis avec Michel je réagis aux sentiments et aux émotions que je trouve dans les poèmes. The only difference is that I already have images and ideas because I've read the poems.⁹ But when he read the poems in the studio it was simple for me to react because it's exactly what we do when we are a jazzman¹⁰.

Les poèmes de Michel Butor inspirent Marc Copland au même titre que la musique d'un duettiste. Il y a bien là une écoute musicale de la récitation. Le dialogue modifie

⁹La seule différence c'est que j'ai déjà les images et les idées parce que j'ai lu les poèmes.

¹⁰Mais quand il récite les poèmes dans le studio c'est simple pour moi de réagir parce que ça c'est exactement ce qu'on fait quand on est musicien de jazz.

alors la nature même de cette récitation : le public est poussé non plus à se concentrer sur le sens des mots mais plutôt sur le grain de la voix, sur les sonorités et les rythmes des vers. Ainsi l'auditeur lui-même est amené à écouter autrement, happé par le caractère intuitif d'une telle œuvre.

Voyons maintenant plus précisément comment se traduit cette écoute du poème à la musique ou de la musique au poème. Le début de la première piste nous permet d'analyser la manière dont musique et texte dialoguent. La musique de Copland utilise souvent un même motif mélodique court répété, donnant l'impression d'un tapis mélodique sur lequel des événements viennent s'inscrire pour perturber l'espace d'un instant la continuité installée. Ainsi le début de la piste 1 répète avec douceur « *si-do-si-mi* » dans un rythme régulier, sans cassure, avec des notes légèrement tenues, fondues les unes dans les autres. Le titre du poème, « *Sotto Voce* », reprend une indication musicale, qui signifie « sous la voix », et indique à l'accompagnement instrumental qu'il doit être joué moins fort que la voix. Ce titre indiquerait alors que la musique de Copland est l'accompagnement d'une voix, celle du texte. Mais, puisque le titre est celui du poème, donné par Michel Butor, il pourrait aussi signifier que la voix du récitant est l'accompagnement discret d'une autre voix qui se fait attendre. La première strophe de « *Sotto Voce* » s'inscrit parfaitement dans cette atmosphère rêveuse, planante, attentive au sens où elle est dans l'attente patiente de l'événement :

On commence doucement
très doucement comme si
on voulait ne pas troubler
le silence seulement
faire signe qu'on écoute
ce qu'il voudra bien nous dire
quand ce sera le moment

Ce texte est à entendre à deux niveaux : ou on le considère comme un commentaire de la musique qu'on vient d'entendre, ou on le considère comme métalittéraire, comme se décrivant lui-même. Le pronom « on », par son indéfinition, permet cette double interprétation, l'une n'excluant nullement l'autre. « On commence doucement » : c'est la musique de Copland qui a commencé doucement, c'est aussi la récitation, d'une voix lente et douce, de Michel Butor. L'ambiguïté du texte poétique s'annonce ainsi : entre le commentaire et la création, le texte est poème mais le poème décrit et prolonge la musique.

Le « doucement » est à entendre à deux niveaux : comme une nuance d'intensité (le « piano », ou « pianissimo » de la musique) et comme l'indicateur d'une atmosphère,

d'un toucher pianistique bien particulier à Marc Copland, qui semble à peine effleurer les touches. La formule « comme si » introduit le paradoxe d'une musique qui ne troublerait pas le silence, voire même d'une musique qui révélerait le silence. Et en effet, on sait que le silence en tant qu'absence de bruit n'existe quasiment jamais dans la vie courante, que ce qu'on prend pour lui est constitué d'une multitude de bruits minuscules qu'on n'entend plus, car on n'entend que la rupture, l'événement sonore. En ce sens-là, le début de « Sotto Voce » peut être entendu comme un dialogue entre silence et musique ou texte, une musique/texte qui « fait signe » au silence, et qui installe une attente sans brusquerie : elle annule la rupture, elle supprime l'événement sonore. Le silence devient capable de « dire » (« ce qu'il voudra bien nous dire »), il est donc une voix, peut-être cette voix que la poésie de Michel Butor ne fait qu'accompagner, qu'accueillir. Cela me rappelle la phrase de Michel Butor bien connue, « la musique creuse le lit du texte »¹¹ : la musique appelle le texte qui appelle le silence, ou plutôt qui traduit l'appel de silence de la musique-même.

La façon de lire cette première strophe est elle aussi à l'écoute du silence, puisque Michel Butor crée des pauses à la fin des vers mais aussi entre les mots, de manière irrégulière, peut-être pour laisser émerger la musique entre les mots. Juste après « quand ce sera le moment » (2 minutes 22 de la première piste), comme pour faire entendre ce moment, intervient une rupture rythmique avec des accords et non plus des arpèges continus. Les accords, quand on les oppose aux arpèges, peuvent être compris comme une façon de condenser les notes sur un seul instant pour ensuite les laisser résonner dans une sorte de silence, au sens d'un moment sans événement sonore, constitué uniquement de résonances.

On remarque dans la suite de la piste ce qui pourrait s'apparenter à des effets d'imitation, au sens où on l'entend pour parler par exemple de la musique des madrigalistes. Ainsi le texte « des rideaux de soie/ qu'agitent des mains fantômes » est illustré par une suite chromatique répétée (*mi bémol-ré-ré bémol-do*), et on a bien l'impression d'un mouvement minime et fluide comme celui de la soie. De même « ça et là des colonnades s'enfoncent vers l'horizon » est doublé par de longues suites mélodiques conjointes qui émergent sur le tapis harmonique des « *si-do-si-mi* » (4 minutes 10 sur l'enregistrement), « Soudain tout s'immobilise » est doublé par une pédale en *mi* qui donne bien l'impression d'une immobilisation au niveau mélodique (5 minutes 09 et suite). Enfin, pour le dernier paragraphe, on revient au tapis harmonique

¹¹Michel Butor, « La musique, art réaliste », dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, t.II, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006, p.392

en « *si-do-si-mi* » dépouillé, comme au début, et on a bien l'impression d'une « mer qui nous recouvre » et d'un retour au début (« et la salle reparaît »). Cependant, Marc Copland distribue avec parcimonie ce genre d'effets, comme il me l'a expliqué :

Quand j'entends les images, je les laisse venir, je n'y réfléchis pas, je réagis seulement. For example, if Michel speaks about ocean, it would be easy to play something aquatic, liquid, but it would be a cliché.¹² Je peux le faire une fois peut-être mais pas plus. Je me laisse porter par le sentiment qu'elle suscite.

Toujours cette opposition entre « réfléchir » et « réagir ». L'imitation, parce qu'elle est « réfléchie », devient facilement un « cliché ». On comprend alors que le jazz est toujours nouveau, parce qu'il s'ancre sur le moment présent. Non pas sur le poème, mais sur la récitation du poème. Non pas sur une technique musicale (l'imitation) mais sur une réaction émotionnelle. Marc Copland joue les circonstances contre les conventions car les conventions font toujours abstraction du physique, de l'événement, de l'inattendu.

Dans deuxième poème, « Air marin », on repère une communauté de structure entre musique et texte, mais elle se joue sur le mode de l'allusion, elle n'a rien de systématique. En effet, la musique est structurée selon deux motifs voisins, A et A', qui durent aussi longtemps que la récitation d'une strophe de poème : le motif A se compose d'un accord arpégé suivi d'une note très aiguë répétée quatre fois, et le motif A' est identique mais transposé dans les graves. Entre ces motifs on trouve des passages libres, parfois courts et permettant de lier deux énonciations du motif, mais parfois beaucoup plus longs, jusqu'à avoir une sorte d'indépendance par rapport aux motifs. De même dans le texte, on trouve deux motifs voisins, très visibles dans le premier vers de chaque strophe, où on lit la répétition d'un même groupe nominal avec le verbe « dire » entre les deux : « la vague dit à la vague », « l'épave dit à l'épave », « le rocher dit au rocher », « l'écume dit à l'écume »... Je parle de deux motifs voisins car le groupe nominal est féminin ou masculin, en alternance d'un bout à l'autre du poème : deux strophes féminines, une masculine. Cependant ces motifs musicaux et textuels ne coïncident pas complètement : le motif musical A se fait entendre au début des strophes 1,2,3, et 7, le passage au motif A' ou au pont se fait, pour ces quatre strophes, au début du quatrième vers, mais les strophes 4, 5, et 6 sont construites sur des passages libres, qui ne reprennent pas les motifs A et A', ou alors de manière très fragmentaire (on

¹²Par exemple, si Michel parle de l'océan, il serait facile de jouer quelque chose d'aquatique, de liquide, mais ce serait un cliché.

entend une note répétée quatre fois au début de la strophe 5).

Remarquons l'insistance, dans ce poème, sur le verbe « dire » : par la musique, qui avait fait parler le silence dans « Sotto voce », tous les objets du monde acquièrent la capacité de dire, et initient des dialogues, multipliant les messages de tendresse et d'abandon : « recouvre-moi je m'assèche », « unissons nos abandons », « je contemple ton usure », « demeure encore un instant », « laissons-les fermer leurs yeux ». Car ce monde où tout parle n'est pas celui dans lequel nous vivons, mais celui créé par la musique : dans le premier poème, « Sotto voce », le monde de la vie quotidienne s'est effacé :

Les immeubles de la place
où piétons et véhicules
ont maintenant disparu
fondent comme les reflets
des arbres dans la rivière
où nous glissons en canot
entre roseaux et vitrages

La troisième pièce, « L'œil de l'oreille », décrit, tente de décrire, ce monde que la musique fait naître. Ici encore, on rencontre dans la poésie un motif récurrent : groupe nominal + subordonnant que/où + groupe verbal / la musique + groupe verbal. Ainsi :

L'histoire que nous raconte
la musique va et vient
[...]
Le paysage que peint
la musique se transforme
[...]
Le voyage où nous embarque
la musique prend essor
[...]
Le visage que nous trace
la musique ouvre des yeux

Le retour incessant de la métaphore qui désigne le monde que la musique fait naître par un groupe nominal toujours changeant est comme l'aveu de l'incapacité de la poésie à dire ce monde, et en même temps la jouissance de la créativité toujours renouvelable qu'elle offre. L'avant dernière strophe explicite ce message :

La pensée que nous suggère
la musique cherche un mot
qui permettrait de nous dire
ce qu'on avait entrevu
nous avons cru le saisir
il se dérobe et nous laisse
pantois dans l'obscurité

2) Les poèmes : entre forme traditionnelle et improvisation.

Le texte n'est pas improvisé, Michel Butor le récite tel qu'il l'a écrit. Ces poèmes frappent par leur aspect traditionnel : ils ont une forme régulière puisque toutes les strophes font sept vers et que les vers sont des heptasyllabes. On rejoint bien ici la définition donnée par Lucien Malson et Christian Bellest de la postmodernité comme une « réappropriation libre du passé. »¹³. Cependant, il y a ce qu'on pourrait appeler un effet d'improvisation, dans la souplesse de la métrique utilisée par Michel Butor. Cette souplesse a été remarquée par Sarah-Anaïs Crevier-Goulet dans son article *Les plages de Michel Butor : rêverie pianistique, avec Marc Copland*. Elle l'associe à « la liberté du jazz » :

Signalons tout de suite l'une des particularités de ces poèmes : ils sont ordonnés autour du chiffre 7 ; il y a en effet 7 poèmes dans la série, 7 strophes par poème, 7 vers par poème, et les vers sont des heptasyllabes (c'est-à-dire composés de 7 pieds). Bien qu'un certain ordonnancement se mette en place par le biais du chiffre 7, celui-ci introduit néanmoins un rythme irrégulier dans la récitation ; par ailleurs, les poèmes ne comportent aucun signe de ponctuation. Butor joue ainsi avec les conventions de la prosodie classique dans cette poésie en apparence « sage »¹⁴ (c'est son mot). Butor fait sienne en quelque sorte la *liberté du jazz*, celle qui a trait en particulier au rythme, en choisissant un chiffre impair, autrement dit un chiffre qui n'est pas clos, fini, mais ouvert, qui laisse une place pour l'événement, pour de l'inattendu.¹⁵

Suggérant ici l'Impair de Verlaine, dont elle cite d'ailleurs « L'Art poétique » en exergue de son article, Sarah-Anaïs Crevier Goulet est sensible au caractère ouvert de cette poésie qui reste en suspens, « sans rien qui pèse ou qui pose ». Comme le jazz avec ses cadences bien particulières, qui ne concluent pas le morceau à la façon de l'harmonie classique mais laisse l'auditeur poursuivre par la rêverie les notes jouées par le musicien, la poésie de Michel Butor, impaire et sans ponctuation, ouvre sur « l'inattendu ». Citant « air marin », l'un des poèmes de ce cycle, elle propose de rapprocher ce rythme souple du « roulis » de la mer, qui a été, d'après Michel Butor, source d'inspiration ici. Elle revient sur « l'irrégularité du rythme » à propos de ces vers de « L'oeil et l'oreille » :

¹³ Christian Bellest et Lucien Malson, *Le Jazz*, op.cit., p. 110.

¹⁴ Dans « Entretien avec François Busnel », dans *Le Grand entretien*, France-Inter, mardi 27 novembre 2012, Butor qualifie lui-même ses poèmes de « semi-réguliers »

¹⁵ Sarah-Anaïs Crevier-Goulet, *Les plages de Michel Butor : rêverie pianistique, avec Marc Copland*, op.cit. p. 620.

Le voyage où nous embarque
la musique prend essor
sur un fleuve dont les berges
s'écartent de plus en plus
avec des radeaux de branches
où les oiseaux se répondent
en approchant de la mer

Le visage que nous trace
la musique ouvre les yeux
sur un continent nouveau
où nous cherchons à le suivre
parmi murmures et bruits
chevelures et sourires
dans la surprise et l'émoi¹⁶

Elle remarque que « Le même principe de parallélisme se retrouve : premier vers suivi d'un enjambement/rejet du sujet du verbe, ce qui accentue l'irrégularité du rythme. »¹⁷

De plus, il reste une part d'improvisation dans la récitation, d'après les propos de Michel Butor lui-même, dans le choix du moment d'insertion du texte : il faut parvenir à trouver une brèche dans la musique, souvent très continue, de Marc Copland, où insérer le poème. Dans la quatrième pièce, « Méditation », on peut entendre la manière dont le texte s'insère dans la musique. Après la première strophe, le piano introduit une voix mélodique relativement aiguë, qui se détache sur la pédale de la présente depuis le début. Cette voix mélodique s'épanouit durant une demie-minute, et le texte ne reprend qu'une fois qu'elle disparaît, comme pour la prolonger ou la métamorphoser. Michel Butor écoute Marc Copland afin de commencer à parler à la fin d'une phrase musicale, et Marc Copland écoute Michel Butor puisqu'il n'entame pas une nouvelle phrase, qu'il laisse au texte la place précédemment occupée par la voix mélodique. Cette continuité entre voix mélodique et texte montre bien qu'il ne s'agit pas ici de poésie accompagnée, ou de musique avec parole, mais bien d'un duo entre un piano et une voix, entre jazz et poésie. C'est une qualité d'écoute nouvelle que nous propose alors cette musique et cette poésie :

L'équilibre de la branche
où vient de tomber la neige

¹⁶Michel Butor, « L'œil de l'oreille », dans *Le long de la plage*, op. cit., pp. 11-12

¹⁷Sarah-Anaïs Crévier-Goulet, *Les plages de Michel Butor : rêverie pianistique, avec Marc Copland*, op. Cit., p. 623.

c'est à peine un tremblement
mais un paquet se détache
tombant d'étage en étage
tout le dessin se redresse
et le tremblement reprend

L'événement minimal décrit ici, qui rappelle certains haïkus, laisse entrevoir l'attention profonde et patiente du poète, capable de percevoir ce qui arrive « à peine », sous le poids de minuscules flocons de neige, dans un « tremblement » subtil, qui est parfois celui des mélodies de Copland, et qui conduisent à modifier « tout le dessin » : du détail à la totalité, tout passe par cet infime « tremblement » de l'harmonie et du verbe.

3) un post-modernisme ancré dans les traditions esthétiques du passé

« Fenêtres auditives », l'un des poèmes, ouvre un dialogue entre les époques du passé et du futur. Cela rejoint bien le concept d'anamnèse que Giancarlo Siciliano développe pour caractériser le rapport au temps de la musique postmoderne :

Celle-ci « évacue la mémoire à court terme au profit d'une re-mémoration par laquelle le passé, s'inventant, fait irruption comme un futur [Daniel Charles, « Histoire de la musique et postmodernité » in Amey, C. et Olive, J.-P. (dir.), *À partir de Jean-François Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 157]» — conformément au paradoxe de Aïôn et Chronos dégagé par Gilles Deleuze [*Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 77-81 et 190-197.] que les musiciens de jazz incarnent dans la mesure où ils « considèrent leurs prédécesseurs comme leurs contemporains en réactualisant sans cesse leur héritage et en repliant le futur sur le passé afin d'édifier une autre histoire [Giorgio Rimondi, « Il jazz come il Grande Altro della musica occidentale » in *Lo straniero che é in noi. Sulle tracce dell'Unheimlich*, G. Rimondi (dir.), Cagliari, CUEC, 2006, p. 156.] »¹⁸

Les premiers vers annoncent ce dialogue entre passé et futur dans une sorte de présent poreux, avec toujours cette même ambiguïté : le poème est-il ici en train de décrire la musique de Copland ou son propre projet poétique ? comme toujours les deux interprétations se confondent et se répondent :

Un écho venu d'ailleurs
Mais de quel siècle ou quel lieu
hier ou demain qui sait

On entend alors, en avançant progressivement dans l'histoire, « La cohorte des classiques » « Une chanson de l'enfance », « Et les airs qui se diffusent/ des écouteurs

¹⁸Giancarlo Siciliano, « Postmodernité ou *Spätzeit*, notes sur la puissance anamnésique du musical », op.cit., p.13.

mal réglés/ de patineurs à roulettes », « Sur le zinc de l'insomnie/ l'entrechoquement des verres », « Venu d'autres continents/ l'appel d'instruments nouveaux », et enfin, un véritable hommage au jazz et plus particulièrement à la musique de Copland :

Sur le clavier de l'Histoire
les arpèges apprivoisent
les accords dilapidés
défont les ronds du progrès
essaient en transpositions
des possibilités vertes
pour changer notre savoir

Cette musique du présent, qui reprend des éléments du passé et anticipe peut-être le futur, c'est celle qui contredit l'idée du progrès linéaire, qui en démontre « les ronds », les reprises et les retours en arrière, et qui même les défait, comme pour les refaire dans des « transpositions » qui sont « des possibilités vertes », « pour changer notre savoir » : ce dernier vers décrit bien le rapport du jazz aux musiques antérieures, ni table rase ni imitation, mais comme une modulation subtile dont les ramifications sont toujours « vertes », vivantes, en train de se développer. Ainsi Marc Copland, durant notre entretien, revenait souvent sur cette association de la mémoire et de l'improvisation, du passé et du présent, au cœur même de la musique :

Il faut prendre un thème, un morceau d'une chanson et réagir avec elle d'une façon nouvelle à chaque fois, en rendant compte de tout ce qu'on a écouté dans les années précédentes et aussi de ce qu'on entend, de ce qu'on ressent juste au moment du jeu. Il faut réagir sans oublier ce qui a eu lieu par le passé et avec ce qui se passe maintenant.

For example, if we meet again, when I'll come back to Paris, we may speak, but it won't be the same, we'll continue what we speak about today, but we won't have the same discussion than today.¹⁹

Quand je vous ai écouté au Réservoir l'an dernier, j'ai été frappée par la fluidité des enchaînements et des entrées : est-ce que vous prévoyez à l'avance à quel moment Michel Butor récitera, à quel moment vous jouerez ?

Pour l'enregistrement, on n'avait pas prévu les entrées, on a joué puis on a demandé à Stéphane et Philippe si ça allait et ils ont dit oui. Pour le dernier concert, on a préparé avant les entrées, on a décidé durant la répétition à quel moment chacun interviendrait. C'était intéressant aussi. Si on rejoue ensemble, et j'espère que ce sera le cas, je ne sais pas ce qu'on choisira.

C'est une forme de dialogue qui se prolonge d'un concert à l'autre.

¹⁹Par exemple, si on se rencontre de nouveau, quand je reviendrai à Paris, on discutera peut-être, mais ce ne sera pas la même chose, on ne continuera la conversation qu'on a aujourd'hui, mais on n'aura pas la même.

Considérer la création artistique comme un dialogue c'est lui donner la possibilité de s'interrompre pour être repris, mettant ainsi en place une forme de mémoire qui ne s'oppose pas à la spontanéité : « il faut réagir sans oublier ». Ainsi, l'œuvre obéit à une logique de réécriture perpétuelle, où rien ne se fixe jamais, et qui évoque la pratique artistique de Michel Butor : Michel Butor réécrit sans cesse ses textes pour les adapter à différents événements, que ce soit des récitations (on peut penser à la version écrite et la version récitée du *Dialogue avec 33 variations de Ludwig Van Beethoven sur une valse de Diabelli*) ou des associations avec des artistes, musiciens ou peintres. On trouve aussi dans l'œuvre de Marc Copland un goût pour le dialogue avec les autres arts, avec la poésie notamment dans *Poetic Motion*. On pourrait percevoir cette ouverture comme un autre aspect post-moderne de l'œuvre de ces deux artistes. L'exemple d'une conversation dit cette souplesse, et montre aussi que la relation artistique entre les deux duettistes se construit, s'enrichit d'une fois à l'autre. Ainsi, le fait de préparer les entrées, de prévoir les moments de silence, pour le concert au *Réservoir* devient un moyen de ne pas refaire la même chose que lors du concert précédent, de continuer à inventer.

Conclusion :

Nous avons vu comment le poète et le pianiste sont à l'écoute l'un de l'autre : Marc Copland « réagit », pour reprendre son terme, aux émotions poétiques suscitées par la récitation de Michel Butor et ce dernier écoute la musique, chaque fois différente, pour savoir où commencer à réciter et adapter son débit, son volume. Cette compréhension du poème par le musicien, basée sur une écoute avant tout émotionnelle et très peu intellectuelle, est aussi celle qu'appelle la musique produite : cette œuvre est postmoderne parce qu'elle propose un plaisir immédiat, perçu émotionnellement sans nécessité d'analyse intellectuelle. Ensuite, nous avons montré que le caractère improvisé de l'œuvre s'associe à des aspects plus traditionnels dans la forme, surtout poétique : cela nous a permis de comprendre comment les deux artistes voient dans le jazz une récupération originale et inventive d'une longue tradition musicale : la postmodernité de l'œuvre réside en ce sens dans une « réappropriation libre du passé »²¹. *Le long de la plage* propose en effet une façon nouvelle de jouer, d'écrire et d'écouter : sans se

²⁰Exactement.

²¹ Christian Bellest et Lucien Malson, *Le Jazz*, op.cit., p. 110.

positionner en rupture des traditions poétiques et musicales, elle propose pourtant une vision nouvelle du temps et du rapport entre présent et passé. Le dialogue, permis par une écoute extrêmement sensible à ce que l'autre (le musicien ou le poète, mais aussi les poètes et les musiciens du passé) a à offrir, devient le moteur premier de la création.

Bibliographie :

Sur la postmodernité en jazz :

- BELLEST, Christian et MALSON, Lucien *Le Jazz*, Paris, PUF, 1987
- BOULÉ, Eric, « Musique et postmodernité : la courtepoinTE sonore d'une transition sociétale », 81ème congrès de l'Acfas, mai 2003.
- SICILIANO, Giancarlo, « postmodernité ou Spätzeit, notes sur la puissance anamnésique du musical »
- LYOTARD, Jean-François, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.
- LYOTARD, Jean-François, « Musique et postmodernité », dans *Surfaces*, Vol. VI., Presses Universitaires de Montréal, 1996.

Sur les rapports entre littérature et musique :

- BOSSEUR, Jean-Yves, *La musique du XX^e siècle à la croisée des arts*, Musique ouverte, Minerve, 2008.
- BRUNEL, Pierre, *Les Arpèges composés*, Paris, Klincksiek, 1997.
- CHOUVEL, Jean-Marc, *Esquisses pour une pensée musicale*, les métamorphoses d'Orphée, L'Harmattan, Paris, 1998, chapitre VIII « Synesthétique : la conjonction musique/poésie », p. 233 à 248.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Musica ficta*, Paris, Christian Bourgeois, 2007.
- MALLARMÉ, Stéphane, « vers et musique en France », dans *Œuvres Complètes*, II., Paris, Gallimard, Pléiade, 2003, p. 299-302.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- QUIGNARD, Pascal, *La Leçon de musique*, Paris, Gallimard, 2002.