

Le texte de Beckett met en scène une allégorie de la musique, et soumet au compositeur, par les didascalies, un certain nombre de « suggestions » : une musique-visage, une musique d'amour, une musique-présent. Savez-vous comment vous allez traiter ces suggestions ?

Beckett suivait soigneusement ses pièces théâtrales : leur mise en scène, bien sûr, mais aussi la façon dont les indications seraient utilisées par le metteur en scène ou les acteurs. Lorsqu'on travaille sur ses textes, on se doit de rester fidèle à ce qui est écrit. Cependant, il y a des marges d'interprétation. Par exemple, que peut bien vouloir dire l'indication « musique de vieillesse » ? Je peux choisir de la représenter par un glissando de l'aigu vers le grave à l'intérieur du groupe des cordes, ou bien par un accord qui se répète sans cesse dans le grave, très sombre. Et de même, que signifie « musique d'amour » ? Cela peut être un élément assez rhétorique, qui fait référence à un texte ou à une musique déjà connue, ou bien une idée tout à fait nouvelle et même paradoxale, dont on n'imaginerait jamais qu'elle correspondrait à la notion d'amour. Il y a donc une grande marge de liberté pour le compositeur. D'ailleurs, la première version de *Words and Music* a été mise en musique par le cousin de Samuel Beckett (John Beckett), puis l'auteur a commandé la musique à Humphrey Searle, et enfin il y a eu la composition de Morton Feldman. Et ces trois versions, qui sont considérablement différentes, nous disent déjà que la marge d'interprétation pour le personnage de Music est immense. En réalité, Beckett n'a nullement la prétention de donner des indications esthétiques à la musique. On pourrait même dire que, pour la première fois, chose extraordinaire, il *renonce* à écrire un personnage. Ses indications contribuent essentiellement à établir l'arc formel de la pièce. Globalement cette pièce comprend beaucoup d'éléments musicaux, tant au niveau du texte qui est dit par les acteurs, qu'au niveau des indications pour la musique : il y a des reprises, des variations, des redondances... Donc, lorsque je compose cette pièce, je me considère moi-même comme le personnage de Music. Music, ça ne peut être que moi. Music, c'est à la fois l'écriture musicale la façon dont je perçois le texte, cette histoire qui présente des caractéristiques typiques de Beckett : le rapport entre patron et servent (et ici, il y a deux servants), la difficulté de mettre en relation les différents éléments de l'esprit créatif – Music et Words ne vont pas très bien ensemble.

Précisément, comment traitez-vous ce clivage ? Cherchez-vous à l'accentuer ? Ou bien travaillez-vous à un espace commun, où la parole se mettrait à chanter, et la musique à parler ?

Oui, il y aura cet espace commun, mais je dirais que les deux auront du mal à s'exprimer avec les phonèmes et le langage de l'autre. Music aura peut-être du mal à chuchoter, n'arrivera peut-être pas à s'exprimer comme elle le voudrait et Words n'arrivera pas à s'exprimer par le chant comme il le voudrait. Je suis actuellement dans un moment important de la composition, je dois prendre une décision définitive par rapport au passage vocal, au milieu de la pièce, au cours duquel Words tente de chanter. J'ai deux options. Soit je choisis une référence musicale populaire très forte, soit je me tourne vers quelque chose d'abstrait mais de très simple, voire même de primordial – une ligne, un profil qui sera

facile à chanter par quelqu'un qui n'est pas chanteur professionnel. En réalité, dans la pièce, Words ne chante pas, il *essaie de chanter*, et c'est très différent. Quant à Music, il *essaie* de lui montrer le chemin, de lui donner le support à partir duquel chanter. Il y a toujours un effort. Dans le texte, c'est cela qui m'a frappé : les trois personnages font un grand effort pour se comprendre. Du moins, cet effort est sensible entre Music et Words et entre Croak et Words. Il me semble que, peut-être, Croak et Music s'entendent mieux, parce que Croak ne dit jamais rien à Music, ne lui reproche jamais de n'avoir pas été à la hauteur de ses demandes. Croak me paraît plus sévère avec Words qu'avec Music, et cela me facilite énormément le travail.

Votre pièce comprendra également des interventions électroniques diffusées depuis un clavier numérique. S'agira-t-il de sonorités figuratives, extra-musicales ?

Non, il s'agira essentiellement de sons de synthèse, pour « arrondir » et diversifier le timbre de l'ensemble instrumental, ainsi que des sons de voix. Dans le texte de Beckett, il n'y a pas seulement des mots, des phrases, il y a également des grondements, des gémissements (énoncés par Croak), que je vais élaborer, traiter et déclencher par le clavier numérique. Grâce à l'électronique, je voudrais arriver à une extension, une augmentation du potentiel musical de ces sonorités.

Le paysage électronique a-t-il pour fonction de fluidifier le rapport musique / paroles ? Interviendra-t-il au moment des silences ?

Non, il y aura de véritables silences dans la pièce, car à plusieurs moments Beckett indique une « Pause » dans le dialogue. Je peux traduire cette pause à l'orchestre, soit par un véritable silence – une absence de son –, soit par un silence « sémantique » : un accord tenu, une résonance, c'est-à-dire une situation où le discours n'évolue pas. Le silence est la ponctuation de cette pièce, et je l'utiliserai en tant que tel. Il ne faut pas oublier qu'à l'origine cette pièce a été écrite pour la radio. Un silence à la radio est quelque chose d'incroyablement puissant. Sur scène, lorsqu'il y a un silence, nous voyons un musicien produire ce silence : la vision remplit ce « vide ». Mais un silence à la radio n'est comblé par rien. Et je ne crois pas que Beckett ait pu écrire dans son texte le mot « Pause » sans penser à l'effet que cette pause produirait sur l'auditeur de ce drame radiophonique.