

7 CRIMES DE L'AMOUR GEORGES APERGHIS

Écrit par Georges Aperghis en 1979 pour un film de Michel Fano, « 7 crimes de l'amour » est devenu depuis une référence emblématique du théâtre musical. Destinée à un trio composé d'une chanteuse et deux instrumentistes (clarinette et percussion), la pièce s'articule en sept tableaux distincts, présentant chaque fois les interprètes dans des dispositions scéniques différentes.

On pourrait apparenter la forme de la pièce à celle de la Suite avec ses mouvements caractérisés. L'ouverture est une sorte de présentation, puis se succèdent les différentes séquences, véritables tableaux vivants au sens de compositions picturales à trois personnages actifs et sonores, visions aussi surprenantes que fugaces, qui durent le temps d'une brève invention musicale à trois voix.

Il est à noter que les indications théâtrales de la partition concernent essentiellement les positions respectives des interprètes et ne comportent pratiquement pas d'actions ou de gestes à effectuer en dehors du jeu instrumental et vocal. L'essentiel de la théâtralité réside dans les postures ou les attitudes inhabituelles des protagonistes et leurs interactions qui découlent de l'écriture musicale.

Sans doute peut-on identifier des rôles, mais aucune référence n'est ici clairement convoquée et l'absence de toute connotation précise participe de l'émerveillement que suscite le spectacle de ce rituel impérieux dont la finalité doit nous échapper afin que demeure entier le mystère musical.

Le compositeur nous éclaire sur les motivations et la conjoncture qui l'ont conduit à imaginer ce dispositif de scénographie original pour écrire ce trio : « *Il s'agissait d'une commande pour illustrer le traitement agressif que subissaient les instruments par les compositeurs dans les années 70 ; j'ai donc transposé sur le corps des trois interprètes ces différentes actions « sadiennes ».* »

Séquence I

La pièce s'ouvre avec l'irruption d'une lumière violente, les interprètes assis serrés face au public. Ici figure l'une des rares allusions à une situation concrète « *regards hagards, comme à la fin d'un long interrogatoire* » qui place d'emblée le trio dans une situation où il semble subir la présence des spectateurs (qui n'en savent rien). Durant cette brève introduction intrigante sinon inquiétante chacun des protagonistes s'active fébrilement mais silencieusement et sans interaction entre eux. Le coup de fouet (coup d'envoi) que fait claquer la chanteuse assise au centre déclenche le vif mouvement de tête du regard furtif de ses deux partenaires qui semblent découvrir un instant sa présence, mais chacun se replonge aussitôt dans son jeu solitaire et obsessionnel. Les deux ou trois brefs motifs musicaux (dont l'un est identique aux trois voix) répétés par chaque interprète se détachent d'une ligne de fond silencieuse mais active rappelant l'introduction et définie par une attitude propre à chacun (clarinettiste : tête accrochée à un balancier ; chanteuse : maux de gorge simulés ; percussionniste : instrument brûlant les doigts). Les motifs isolés s'enchaînent d'une voix à l'autre en plusieurs combinaisons jamais similaires, puis peu avant la fin (mes.15), le motif commun (un glissando ascendant) advient une fois ensemble en parfaite homorythmie. Cette synchronie fortuite apparaît comme le fruit d'un hasard providentiel mais le flux musical ne s'y arrête pas : l'événement n'est pas souligné par la structure et n'a aucune incidence expressive ou dramatique. La musique s'arrête d'elle-même peu après sur un long glissando aigu du chant.

Séquence II

On découvre une position assez complexe et très organisée des interprètes avec une complète interaction entre les trois. Le *zarb** devient ici le centre du tableau et l'objet de coordination entre les musiciens : il est utilisé (ou montré) comme un supposé résonateur ; porté au dessus de sa tête par la chanteuse agenouillée, la clarinette joue « dedans » et le percussionniste y colle son oreille tout en parlant à celle de la chanteuse dans un tube de clarinette (un autre instrument détourné de son usage musical). La partie de percussion est exclusivement vocale, elle semble dicter ses phonèmes à la chanteuse qui prend ensuite une place soliste dans une brève et intense cadence. On reconnaît dans la partie de clarinette, assez fournie au début, le motif de 9e ascendante en glissando de la première séquence et les intervalles de 7e et 9e très présents dans toute l'œuvre. Commencant et finissant par une note seule (clar. puis voix), la séquence débute avec une écriture assez dense qui tend à s'épurer jusqu'au solo vocal, intégrant alors les seules

mesures entières de silence de toute l'œuvre (mes. 12 et 15) qui laissent place à une écriture répétitive en hoquetus (alternance rapide de notes) entre les trois voix dans la dernière partie.

Séquence III

Cette position est sans doute la plus surprenante à découvrir puisque la chanteuse est couchée sur les genoux de ses partenaires et ses pieds sont utilisés comme instruments de percussion. Ainsi installée elle chante dans une clarinette, ici encore utilisée comme résonateur alors que la clarinette jouée est dirigée sur sa poitrine. C'est une première image verticale des deux clarinettes tête-bêche que l'on retrouvera plus tard, horizontale. Cette dualité entre clarinettiste et chanteuse est soulignée par l'expression des voix parlées dans chaque clarinette au début et à la fin (mes. 2, 7 et 14/15). La séquence débute avec un motif répétitif de la percussion manuelle sur les pieds, auquel vient s'ajouter l'écriture en imitation (expressément demandée) entre chant et clarinette avec l'intervalle reconnaissable de 7e. Après la reprise de la première partie (mes. 7) le chant entonne une montée chromatique, motif que l'on retrouvera dans d'autres séquences. Tout en frappant les pieds de la chanteuse, le percussionniste fait entendre un long crescendo venteux à l'aide d'un appeau. La phrase finale de la chanteuse énoncée d'une traite à travers la clarinette est écoutée par le clarinettiste qui colle son oreille au pavillon de l'instrument. Cette focalisation de l'attention d'écoute est soulignée comme précédemment (percussionniste à chanteuse, S. II)

Séquence IV - la leçon de musique

Seule séquence à être pourvue d'un sous-titre : ce dernier, bien que très explicite, ne doit pas être pris trop strictement comme indicateur d'une dramaturgie. Car si la chanteuse tient une partition à l'intention du clarinettiste qui la lit à genoux devant elle, et que d'aucuns pourraient identifier ces deux rôles à ceux de maître et élève, qu'en est-il du personnage assis derrière l'agenouillé, face à la chanteuse ? On peut certes le voir en censeur ou en juge mais on ne gagnera rien à trop définir. Ce tableau est intéressant comme le seul à présenter au public les trois interprètes vus de profil. D'autre part, sur le plan sonore, la percussion métallique apparaît enfin après le zarb*, la parole et les pieds de la chanteuse avec le souffle de l'appeau. La sonorité du gong joué aux castagnettes métalliques est un événement acoustique majeur dans la succession des séquences, pourtant l'accessoire le plus marquant de cette scène est indéniablement la pomme que va croquer la chanteuse au cours de la pièce. La référence symbolique du fruit connu comme défendu est la seule allusion (in)directe au titre de l'œuvre, pouvant évoquer les 7 péchés capitaux, voire celui dit originel, mais on notera ici encore que rien n'est explicite, ni aucun sens appuyé, si ce n'est l'association avec la leçon musicale, association ouvrant à de vastes imaginaires spéculatifs mais aucunement réducteur ni simpliste. S'ouvrant et se clôturant sur le croquement de pomme, utilisé comme élément sonore et rythmique, la séquence renoue dans la partie de clarinette avec les motifs de l'ouverture. L'écriture rythmique se caractérise par une rare succession de triples croches régulières de durée variable (de 1 à 3 temps) en imitation et juxtapositions à chaque partie. Le chant alterne entre ces valeurs rapides émises bouche fermée (noté « *agressif* ») et une lente montée chromatique très aiguë (mes. 12 à 17) finissant en solo. Celle-ci marque le point culminant dramatique et dynamique, sans toutefois conclure ici encore la séquence qui se clôt sur les trois derniers croquements de pomme en solo, séparés par des silences, où la symbolique du fruit et sa réalité comestible sont offertes à toutes les suggestions poétiques de l'imagination.

Séquence V

Il s'agit du mouvement lent, très calme de la suite. Sans pour autant l'assimiler à une sarabande, on peut noter qu'il est écrit à 3 temps et d'une stabilité rythmique imperturbable. Le tableau des personnages est en rupture avec les précédents car ils n'ont aucune connexion entre eux : assis en triangle, regardant chacun dans une direction opposée, ils semblent isolés dans leurs bulles respectives, leurs « *établis* » où ils « *travaillent leur son* » selon les injonctions du compositeur. Si leurs positions et leur attitude les isolent, la musique au contraire les unit, chantant (pour deux d'entre eux) ou jouant la même note et le même rythme alternativement, dans une inexorable répétition en tuilage régulier où seule la texture sonore se modifie en allant à la fin vers toujours plus de souffle. Le zarb* est encore utilisé apparemment comme un résonateur ou peut aussi être perçu comme quelque objet sacré ou culturel par la manière dont on il est porté devant le visage. La coda est ici un geste musical clairement conclusif : après toutes ces longues expirations (voix

et son de clarinette), une subite inspiration commune rassemble le trio dans un même geste bref, comme un étonnement furtif que suit un long silence.

Séquence VI

On retrouve dans ce tableau l'association des clarinettes utilisées cette fois toutes deux comme simples accessoires, ni musicaux ni sonores mais visuels, et soumis à un mouvement parallèle synchronisé. La mention de scie supposant qu'on semble trancher la tête au percussionniste n'est qu'une image pour illustrer le mouvement à accomplir. Ici encore, la caricature explicite d'un supplice serait inutilement réductrice, alors que la continuité du mouvement réciproque des clarinettes est essentiel au tableau. La clarinette ainsi exploitée n'étant pas jouable l'instrumentiste n'a d'autre alternative que sa voix pour sa partie musicale et dialogue en imitation avec la chanteuse sur de courtes cellules rapides et des notes tenues, le tout sur des hauteurs approximatives notées en croix. Les deux « scieurs » debout encadrent le personnage assis toujours muni du gong qu'il va cette fois froter avec une baguette par différents mouvements (vertical, circulaire) puis à l'aide d'un ressort, offrant une nouvelle palette de sons métalliques. C'est sur l'image de la rotation du ressort sur le gong et celui, silencieux et imperturbable des clarinettes scieuses que s'achève cette séquence, dans un apparent solo sonore très entouré...

Séquence VII

La surprise visuelle vient cette fois de l'absence de changement de position des interprètes, on découvre en effet le même tableau strictement inchangé au retour de la lumière. Cette séquence débute donc (musicalement aussi) comme la continuité de la précédente, puis va rapidement laisser place aux réminiscences successives de presque toutes les séquences antérieures, accompagnées par des déplacements significatifs des interprètes pour arriver finalement à la position assise initiale sur une coda retrouvant les attitudes de l'introduction. Ainsi est-ce la seule séquence durant laquelle les interprètes ne gardent pas la même position, mais bougent sensiblement tout en jouant et chantant (essentiellement chanteuse et clarinettiste). Sont ainsi clairement évoquées, après la séquence VI se prolongeant (mes. 1 - 3), les séquences IV (mes. 4 - 11), V (mes. 12 - 14), II (mes. 15 - 18) et enfin I (mes. 18). La répartition des interprètes assis face au public est alors différente de celle du début et le zarb* ostensible remplace le fouet discret sur les genoux de la chanteuse. Cet instrument aux formes évocatrices trouve encore ici un rôle emblématique à côté du gong dans la composition de ce tableau final de retour à l'ouverture.

Interprétation

L'écriture de Georges Aperghis est à la fois précise et souple, laissant une certaine marge de liberté aux interprètes. Le travail en est intéressant car il se situe entre cette précision exigeante et des options d'interprétation possibles qui doivent s'adapter à l'esprit musical. Or, dès qu'il y a du théâtre, on est toujours tenté d'en faire trop... L'efficacité dramatique de cette musique scénique réside justement dans le fait de ne pas surjouer les situations mais de rester concentré sur le texte musical et ses indications, comme le recommande d'ailleurs le compositeur : « *Il s'avère que la logique n'est pas d'ordre théâtral mais de contrepoint musical. [...] c'est pourquoi je dis toujours aux interprètes de ne pas ajouter de sens. Toute surcharge est létale pour l'expressivité. [...] Ce qui est beau c'est de chercher à savoir* ». Cette dernière remarque s'adresse autant au public qu'aux interprètes, et peut s'entendre au sujet du travail et de l'écoute de toutes les musiques, quelle qu'en soit l'époque. Évoquant sa « *réticence à noter en détail* », Georges Aperghis nous livre encore une piste pour comprendre comment aborder sa musique et en appréhender l'exécution : « *Toute indication est à la fois un gain de sens et une barrière. Je préfère les portes ouvertes.* »

Entre les séquences, les interprètes prennent la position du tableau suivant dans l'obscurité, ou à défaut derrière un rideau, porté au besoin par d'autres protagonistes. Changer de position ouvertement aux yeux du public prive celui-ci d'une part importante du spectacle. À cette fin, l'auteur a écrit plus tard cinq brefs textes poétiques destinés à être récités lors de ces intermèdes. Ces poèmes, intitulés « Rideau », sont publiés dans le recueil « Zig-Bang » (Editions P.O.L.).

* zarb : instrument iranien à percussion digitale membranophone (peau) en forme de vasque.

