

Laure Gauthier : faut-il faire chanter kaspar ? A propos de la réécriture poétique et musicale de l'histoire de Kaspar Hauser.

Kaspar comme autre Woyzek

kaspar de pierre (La lettre volée, 2017) est un récit poétique qui donne voix à Kaspar Hauser, l'enfant trouvé, mystérieusement arrivé en 1828 aux portes de Nuremberg après 17 ans de captivité. J'ai situé ce récit dans la tache aveugle des archives, là où rien n'est acté, en inventant des espaces-temps « entre les faits » archivés par la chronique, là où c'est sourd et muet. Un hors-champ qui frôle le champ de l'histoire.

Tandis que la plupart des textes théâtraux, cinématographiques ou poétiques écrits à partir de l'histoire de l'enfant trouvé présentent Kaspar Hauser dans la ville de Nuremberg, j'ai choisi de le faire marcher entre le cachot et la ville pour garder cette forcée kinesthésique et le mouvement d'écrire. Kaspar Hauser est à la fois un cas de maltraitance que les poètes, de Verlaine à Trakl, ont mis en vers et l'un des premiers cas de faits divers ayant attiré la curiosité de l'Europe bourgeoise ; il se trouve donc être une image source de notre société bourgeoise tardive, empêtrée dans les gros-titres, le sensationnalisme et le positivisme. Celui qu'on a surnommé « l'enfant de l'Europe » car toute l'Europe s'est passionnée pour son cas, est un enfant « placard ». Le texte se construit au rythme du « tempo de la pensée » pour reprendre une expression de Patrice Loraux dans son essai éponyme, se créent des alvéoles, des espaces intacts où respirer, qui se répètent et se défont en fonction de la menace. kaspar habite des maisons de langage éphémère : marche, maison (1, 2, 3), abandon (1, 2, 3), diagnostics (1, 2), rues 1. Ces situations le construisent et redistribuent la langue, la syntaxe *autrement*.

Je conçois Kaspar Hauser comme un autre Woyzek et me suis interrogée sur les raisons pour lesquelles ce premier fait divers ayant défrayé la chronique des journaux européens inspire poètes, dramaturges et romanciers et non les cinéastes et les compositeurs. La maltraitance et l'enfance séviciée semblent inaudibles voire irregardables. A part le film de Herzog, peu de films, pas ou presque pas de drames (si l'on excepte le *Kaspar* de Peter Handke) et pas d'opéra ou de musiques contemporaines.

Woyzek, l'histoire du soldat méprisé par ses supérieurs et maltraité par le médecin militaire a certes été interdite de représentation de sa rédaction en 1837 à sa première représentation en 1913. Dès lors et plus encore après la création de l'opéra d'Alban Berg en 1925, cette œuvre connaît le succès. Encore un siècle plus tard, on ne compte plus les films ni les mises en scène inspirés du livre de Büchner, de Bob Wilson, à Stefan Braunschweig en passant par Thomas Ostermeier. L'histoire du soldat devenu meurtrier est devenue regardable, sans doute aussi car le spectateur sait que notre société ne jugerait plus Woyzek comme pénalement responsable.

Quelle question inaudible nous pose Kaspar ? Est-il condamné à être une figure idéale du poète ou un fait-divers ? Lorsque j'ai rencontré la compositrice Nuria Gimenez-Comas nous avons décidé de faire entendre l'aspiration au langage de Kaspar Hauser et la violence faite au corps de la langue sans idéalisation poétique ni iconisation de sa personne. Une étroite collaboration de deux ans s'en est suivie. J'ai alors réécrit un autre texte en dialogue avec la compositrice : *Back into*

*Nothingness*¹ est un monodrame pour voix soliste, chœur et électronique dont le titre se réfère à une gravure de Max Klinger (Ins Nichts zurück, op. VIII), figurant un corps renversé en arrière comme en lévitation. C'est cette position dans laquelle l'auditeur-spectateur sera plongé.

La compositrice pouvait se permettre d'avoir une vision plus centrée sur la personne, d'entrer dans le mystère de sa perception sans toutefois tenter d'imiter le trauma. La langue échoue à dire le handicap d'une claustration pendant 17 ans. A 17 ans, Kaspar Hauser avait les catégories cognitives d'un enfant de deux ans. Le travail électroacoustique avec l'installation de hauts-parleurs entourant la salle permet, grâce à une immersion sonore, d'approcher le mystère sans le raconter. Il s'agit de placer le spectateur dans des conditions psychiques et physiologiques lui permettant de ressentir le trauma de l'enfermement, la peur de l'abandon et de la confrontation avec les nouveaux tuteurs tout en accédant à des instants purs, des moments où la raison défaille et laisse apercevoir la densité de l'être.

Construire des espaces-temps :

Du livre *kaspar de pierre*, j'ai repris quelques phrases et l'architecture globale. J'ai ensuite réécrit ces séquences une première fois en dialogue avec la compositrice, puis une autre fois en fonction de son avancée dans la partition. Ainsi « marche » développe l'arrivée du langage chez l'enfant trouvé avec une perception centrée sur la sensation et le motif de la terre et des nuages ; les « abandons » sont l'expression d'une parole traumatique presque psychotique où les mots et les choses coïncident, où kaspar est à même le réel et la syntaxe totalement desarticulée, tandis que « rues 1 » est un moment de joie, fluide, où kaspar est transporté et où on entend un accordéon, le seul instrument réel dans la pièce. Avant la fin, le « résumons-nous » (un kaléidoscope reprenant de façon aléatoire des phrases comme des flash-backs), se trouvent des faits divers actuels, réécrits de façon rythmique, presque « slamés », des formules de la presse ou d'internet retravaillées pour faire ressortir à la fois l'indigence langagière de nos médias et la complaisance de notre société envers la violence jusqu'à l'indigne.

Construire une polyphonie : kaspar et ses autres, kaspar et les autres

Dans *kaspar de pierre* il n'y a que kaspar et son « je » effacé : le pronom personnel est une marque blanche dans le texte, un silence, qui permet d'entendre le vent « entre les mots », Parfois, kaspar formule un « j » ou un « jl » un pronom entre « je » et « il ». Pour *Back into nothingness* nous avons décidé avec la compositrice d'ajouter deux voix à kaspar. Il ne s'agit pas comme dans le *Kaspar* de Peter Handke (1967) de différentes surfaces de projections reflétant les discours autoritaires de notre société. Il s'agit bien plutôt de ses autres, une voix de femme et une voix d'homme, venues du chœur qui créent une polyphonie. une interaction se faisant jour entre la/les « voix désincarnée/s » (voix off de la bande) et les voix de kaspar et des solistes.

Nous avons conçu le chœur comme masse sonore et vocale : d'une part des voix de la ville de Nuremberg, une image donc de notre société capitaliste tardive, qui intervient sous forme de menaces, de questionnements oppressant et d'autre part le souvenir sonore de l'enfermement et du trauma. Il s'agissait pour moi de réécrire des parties plus musicales, avec des redoublements

¹ *Back into nothingness* est une coproduction Grame – Centre national de création musicale, Ircam-Centre Pompidou, Festival Archipel, Choeur Spirito, Théâtre National Populaire. La création a lieu les 16 et 17 mars au TNP de Lyon-Villeurbanne dans le cadre de la Biennale Musiques en scène.

partiels ou complets de certains termes ou syntagmes, parfois de répliques complètes très rythmées fonctionnant le plus souvent en polyphonie et mêlant la langue allemande et française.

Images sonores et métaphorisation musicale

Nuria Gimenez Comas a effectué une lecture en profondeur du texte pour en deviner les métaphores fondamentales, ces images qui fonctionnent en rhizome et représentent comme la “texture” de chaque séquence. Ainsi le motif de la terre est-il omniprésent dans “Marche 1” et les “r” du mot se propagent dans tous les termes environnant, ce que la compositrice a rendu par un travail sur les consonnes, sur le balbutiement et la synthèse concatenative (logiciel Max en utilisant certains objets développés à l'Ircam).

Le travail sur les images sonores est particulièrement important pour ce projet et d'une grande variété. Pas de formule toute faite, mais toujours une lecture différenciée du texte, appuyée ensuite dans le passage d'une image textuelle à une image sonore par différents outils informatiques adaptés : par exemple l'image du nuage qui revient au début du texte est devenu un nuage de mots et a donné lieu à une réflexion sur la synthèse-densité. Les voyelles ont été extraites du texte et re-synthétisées pour ensuite envelopper les mots, constituer un halo « comme un nuage ». La traduction musicale consistait par ailleurs en un travail sur le caractère plus ou moins concret de l'image poétique. La notion de déchirement par exemple (« combien de fois peut-on redéchirer un drap ? ») intervient non pas dans un équivalent terme à terme mais à différents moments avec une recherche électroacoustique sur les sons concrets. D'autres images sont matérialisées grâce à un enregistrement de sons produits par des pierres, du métal ou du bois, retravaillés à partir du logiciel d'aide à la composition OpenMusic et de bibliothèques spécifiques sur la spatialisation. Núria Gimenez travaille à développer ces bibliothèques en parallèle lors d'une résidence de recherche artistique Ircam-ZKM avec Marlon Schumacher. Dans les abandons, la compositrice travaille sur l'arrêt temporel, via l'effet de Freez sur des accords étirés, qui prennent un petit fragment de son et le gèlent dans le temps (instant).

Faut-il faire chanter kaspar ?

Il était important pour la compositrice et moi-même d'échapper à tout automatisme dicté par la tradition ou le genre. Le personnage de kaspar ne « devait » pas chanter. Il ne s'agit pas d'un spectacle et kaspar n'est pas un « personnage ». *Back into nothingness* est une expérience poétique en musique, traduite scéniquement par Giuseppe Frigeni. Le travail de mise en scène est minimaliste, organisé autour d'une installation qui fait le lien entre le texte et la musique, un plateau recouvert de terre et de verre pour traduire les images principales du texte, sans costumes. Seuls quelques mouvements de scène et une architecture lumière. L'interprète de kaspar est une actrice soliste de tessiture soprane. Le texte est le plus souvent parlé, murmuré, parfois il fait signe vers le chant dans quelques segments que j'écris en gras dans mon texte, comme une sortie de route, une échappée au sens, d'autre fois il est parlé très rythmé à peine perceptible. La partie du soliste est le plus souvent intelligible mais dans une interaction complexe avec le chœur et aussi la voix off, créant ainsi une véritable architecture vocale.

En écrivant *Back into nothingness* peu après avoir écrit *kaspar de pierre*, je tentais de réaliser le rêve d'inventer un langage poétique et musical en même temps, le *Woyzeck* de Büchner et celui de Berg étant des modèles pour moi. Travailler avec Nuria Gimenez a permis de poser des questions au langage musical et poétique, à notre temps en même temps, dans un même souffle. L'histoire du livre et celle du monodrame nous diront si nous avons pu faire entendre Kaspar Hauser *autrement*.