



HAL
open science

West Side Story: "An out and out plea for racial tolerance"

Isabelle Rosello

► **To cite this version:**

Isabelle Rosello. West Side Story: "An out and out plea for racial tolerance". Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01818420

HAL Id: dumas-01818420

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01818420>

Submitted on 19 Jun 2018

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.



West Side Story
**“An out and out plea for
racial tolerance”**

**ROSELLO
Isabelle**

Sous la direction de Madame Claire MANIEZ

UFR de Langues étrangères (LLCE-LEA)
Département Etudes anglophones

Mémoire de master 2 LCE - recherche - 30 crédits

Spécialité Etudes anglophones

Année universitaire 2016-2017



West Side Story
**“An out and out plea for
racial tolerance”**

ROSELLO
Isabelle

Sous la direction de Madame Claire MANIEZ

UFR de Langues étrangères (LLCE-LEA)
Département Etudes anglophones

Mémoire de master 2 LCE - recherche - 30 crédits

Spécialité Etudes anglophones

Année universitaire 2016-2017

Remerciements

Ce mémoire est le résultat d'un effort constant, et n'aurait pas pu aboutir sans le soutien indéfectible dont j'ai bénéficié.

A ce titre, je voudrais tout particulièrement remercier ma directrice de mémoire, Madame Claire MANIEZ, non seulement pour avoir accepté d'encadrer mon travail de recherche, mais également et surtout pour sa disponibilité, et la pertinence de ses conseils.

Je souhaiterais également remercier tous mes professeurs, pour la richesse de leurs enseignements tout au long de ce master.



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : ROSELLO..... PRENOM : Isabelle.....

DATE : 11 Mai 2018..... SIGNATURE :

Sommaire

Remerciements	4
Sommaire	6

INTRODUCTION :

A) Contextualisation de l'oeuvre

1- Le contexte politique des années cinquante	10
2- Porto Rico, un territoire américain au statut particulier	12
3- La société américaine des années cinquante : prospérité et tensions raciales	16
4- La culture des années cinquante : société de consommation et rébellion silencieuse	19
5- Broadway et les <i>Musicals</i>	21

B) Argumentation

1- Une nouvelle approche de l'analyse musicale	23
2- Etablir des analogies entre procédés linguistiques et procédés musicaux	25

Chapitre 1 : ORIGINALITE

A) Les Emprunts formels

1- Un opéra à Broadway	28
2- Broadway et le <i>musical</i>	29
3- L'opéra : un genre sérieux européen	30
4- L'opéra de Wagner	33

5- L'apport du Jazz, une musique typiquement américaine 34

6- Réconcilier musique savante et musique populaire :
la musique latino-américaine 36

B) Les Emprunts linguistiques et littéraires : une nouvelle approche

1- Enrichir l'analyse musicale avec la perspective de la
grammaire *transformationnelle* 39

2- *Romeo and Juliet*, structure profonde de *West Side Story* ... 43

3- L'*idée fixe* de Berlioz et les *leitmotif* de Wagner:
modèles d'une approche motivique pour *West Side Story*... 52

4- Jazz et préoccupations sociales: dans les pas de Gershwin .. 53

5- L'écriture « tonale » de Stravinsky : une rythmique au
service de la chorégraphie 54

Chapitre 2 : AMBIGÜITE

A) Phonologie : chromatisme et diatonisme 58

B) Rythme et syntaxe : superposition et juxtaposition

1- De Porto Rico jusqu'en Amérique : un rêve d'intégration .. 61

2- Un rêve pour dépasser la réalité sociale 66

3- Un rêve pour exister 76

Chapitre 3 : SIGNIFICATION DE LA MUSIQUE

A) L'orchestre : un protagoniste privilégié

1- Participer à la progression dramatique 87

2- Les moments-clés de drame 90

3- Une conclusion en forme de satire sociale	97
B) Lorsque la musique prend le pas sur les mots	
1- Caractériser les personnages à travers leur musique	106
a- Les Jets	106
b- Les Sharks	113
c- Maria	116
2- Jouer sur l'ambiguïté de la déclaration	117
a- Tony	117
3- La musique raconte ce que les mots ne disent pas	
a- Une peinture acerbe de la société	133
b- Un milieu familial défaillant	135
c- Un système judiciaire inique	136
d- Un système de soins inefficace	137
e- Une protection sociale inadaptée	137
 CONCLUSION	 140
 BIBLIOGRAPHIE	 142
 TABLE DES ANNEXES	 146

INTRODUCTION

A) Contextualisation de l'œuvre

West Side Story est l'un des chefs-d'œuvre de la musique du XX^{ème} siècle, pas seulement parce qu'il est l'un des grands succès de Broadway, mais aussi et surtout parce qu'il revêt une originalité propre, puisant ses éléments musicaux dans des genres généralement considérés comme culturellement et socialement opposés, des genres qui le plus souvent, s'excluent mutuellement.

Il est par conséquent intéressant de s'interroger sur la manière dont la pièce parvient à se jouer des clivages culturels en « empruntant »¹ des éléments à de multiples courants musicaux, du plus populaire au plus académique, tout en construisant une unité structurelle dans laquelle la conciliation musicale semble être le maître-mot. On pourrait en outre interroger l'identité culturelle de *West Side Story*, dont la renommée a largement dépassé le cadre de Broadway. Et dans la mesure où ce succès ne s'est pas démenti après plusieurs décennies, émettre l'idée que cette œuvre, bien que foncièrement américaine, est sans doute plus qu'un « musical ». Ma recherche se propose de valider l'hypothèse selon laquelle *West Side Story* est porteuse d'un message universel et intemporel, non seulement sur le plan musical, mais également sur un plan politique et social.

Inspiré de *Romeo and Juliet*, l'argument transpose l'intrigue de Shakespeare à New-York où la rivalité familiale est portée par deux gangs, sur fond de tensions raciales. Cette représentation de la violence, dans laquelle se rejoignent musique, théâtre et danse, permet à Bernstein de donner libre-court à son génie, dans une « conciliation » d'éléments musicaux, métaphore d'une tolérance culturelle au sens le plus large. Il illustre ainsi l'annotation qu'il avait lui-même portée sur la première page de son exemplaire de la pièce de Shakespeare : « An out and out plea for racial tolerance ».

¹ Cet élément sera explicité plus loin : le terme d'emprunt « *borrowings* » est particulièrement significatif de l'analyse musicale de Bernstein, puisque l'emprunt permet la métaphore musicale.

1- Le contexte politique des années cinquante

Il serait difficile de comprendre la société américaine de cette période sans en préciser le contexte politique : la politique étrangère des Etats-Unis me semble en effet être un élément majeur pour appréhender la société américaine des années cinquante, son environnement culturel et ses enjeux sociaux. Marquées par « l'après-guerre », les années cinquante ont été imprégnées du *can-do spirit*², cette idée que les Etats-Unis étaient capables de réussir de grandes choses, et en particulier, de jouer un rôle clé sur la scène internationale. En effet, le conflit meurtrier qui avait pris fin en 1945 avait profondément et durablement modifié les relations géopolitiques à l'échelle mondiale : malgré la perte de 300 000 de ses soldats, « America [...] stands at the summit of the world », selon les termes de Winston Churchill³. En 1944, à l'initiative des Etats-Unis se tenait dans le New Hampshire la conférence de Bretton Woods. En faisant du dollar la monnaie de référence dans le monde, les *Accords de Bretton Woods*, ratifiés par quarante-quatre pays, redéfinissaient ainsi l'équilibre du pouvoir à l'échelle internationale, en posant les fondations qui allaient permettre au pays de devenir la première puissance économique mondiale.

Dévastée par la guerre, l'Europe, et sa reconstruction économique en particulier, était devenue une priorité absolue pour les Etats-Unis, les forçant à rompre avec la ligne de conduite qui avait été la leur en matière de politique étrangère. Alors que l'Europe était sur le point de s'effondrer, les Etats-Unis, qui jusque-là n'étaient pas intervenus, n'avaient désormais pas d'autre choix que d'agir, ainsi que le fit valoir devant le Congrès le Secrétaire d'Etat George Marshall, et ce, pour deux raisons. La première de ces raisons est que l'économie américaine dépendait directement de celle de l'Europe, dans la mesure où celle-ci constituait un vaste marché pour les exportations américaines. L'administration du président Truman vota donc une aide financière massive, *the European Recovery Program*, plus connue sous le nom de *Plan Marshall*. Entre 1948 et 1952, seize pays d'Europe de l'ouest reçurent quelques 17 milliards de dollars. Ces fonds permirent à l'Europe de retrouver son unité et de reconstruire une économie prospère, tandis que les contreparties

² Tous les éléments historiques qui seront cités ici ont été développés par BOYER, CLARK, HAWLEY, KETT, SALISBURY, SITKOFF, WOLOCH dans *The Enduring vision, A History of the American People*. Boston, New-York: Houghton Mifflin Company, 2002, en particulier les chapitres 28 « Cold War America » et 29 « America at Midcentury ».

³ Winston Churchill: *Iron Curtain Speech* – 1945

qui y étaient attachées, telles que le contrôle par l'administration américaine de l'utilisation des fonds, et les importations des matières premières effectuées auprès des fournisseurs américains, assurèrent quant à elles, un développement sans précédent de l'économie américaine.

D'autre part, l'engagement américain fut dicté par la crainte que l'instabilité économique n'engendre une instabilité politique, avec pour conséquence une extension de l'influence de Moscou et une possible « révolution communiste » orchestrée par l'URSS dans plusieurs pays d'Europe. Le communisme est alors assimilé à une menace au regard des réformes libérales espérées par les Américains, et l'appréhension est partagée tant par l'opinion publique que par l'administration du président Truman. Dès 1946, invité à Fulton, (Missouri) Churchill avait appelé à contenir l'expansion du communisme en Europe: « From setting in the Baltic to Trieste in the Adriatic, an iron curtain has descended across the continent »⁴. Dès lors allait s'engager une lutte de pouvoir entre les Etats-Unis et l'URSS, qui allait redessiner les frontières non seulement en Europe mais également dans le monde, pour servir les intérêts de chacun des deux géants. Une nouvelle forme de conflit venait de naître, la Guerre froide, dans laquelle [the] « economic pressure, nuclear intimidation, propaganda, subversion [...should replace] military confrontation» (*The Enduring vision* p. 568)

Une véritable croisade anti-communiste se mit en place, puis la menace fut l'objet d'une « chasse aux sorcières » dans laquelle chacun fut prié de dénoncer son voisin (McCarthyism). La propagande acheva sa mutation en une sorte d'hystérie collective dans les années cinquante, connue sous le nom de *Red Scare*. En 1947, s'adressant au Congrès, Truman définit alors le rôle des Etats-Unis comme celui du garant mondial de la liberté des peuples à l'autodétermination, proclamant que « the United States must support any free people (*The enduring vision* p. 569) resisting attempted subjugation by armed minorities or by outside pressures.⁵ » Telles furent les orientations de ce que les historiens qualifièrent par la suite de « Doctrine Truman ». Les déclarations de Truman « effectively transformed the United States into a global policeman » (*The Enduring vision* p. 569) Elles légitimèrent du même coup toute intervention décidée par le Congrès américain dans n'importe quelle région du monde. A l'heure où la « loyauté » et la « sécurité » étaient devenues les principales préoccupations des américains, la CIA avait désormais le champ libre pour intervenir,

⁴ Churchill : *Iron Curtain Speech* – 1946

⁵ Citation du président Truman

ouvertement ou non, dès lors qu'un gouvernement étranger était susceptible de mettre en péril les intérêts des Etats-Unis.

Le théâtre des opérations militaires s'était déplacé de l'Europe vers l'ancien empire colonial (en Asie et en Amérique du Sud), et l'URSS et les Etats-Unis se livraient une lutte de pouvoir sans merci, chacun cherchant à étendre son influence. De nombreux pays firent les frais de ces affrontements, du fait de leur intérêt stratégique (géographique), au travers de gouvernements fantoches, de coups d'états successifs et autres dommages collatéraux.

2- Porto Rico, un territoire américain au statut particulier

J'ai souhaité m'attarder sur ces éléments de politique internationale et la logique à laquelle ils obéissent parce l'histoire de Porto Rico est une illustration parfaite de ce jeu de pouvoir, tandis que l'immigration portoricaine à New-York et les tensions raciales qui culminèrent dans les années cinquante trouvent leurs origines dans les conséquences directes des choix économiques qui furent opérés.

Baptisée *San Juan* par Christophe Colomb (d'après Saint Jean-Baptiste) l'île de Borinquén rejoint les possessions de l'empire espagnol, et les colons s'y installent de manière permanente à partir de 1508.⁶ La population locale, réduite en esclavage, est rapidement décimée par le travail forcé et les maladies, et de nouveaux esclaves sont alors directement « importés » d'Afrique. Porto Rico est ainsi depuis plusieurs siècles un carrefour culturel et « racial » où se mêlent traditions des Taino (natifs de l'île), traditions espagnoles et traditions africaines. Alors que l'empire espagnol cherche à s'étendre au continent américain, l'île acquiert une valeur stratégique toute particulière, non seulement *Key to Indies*, mais également emplacement militaire à partir duquel les Espagnols repoussent les intrusions incessantes des autres puissances européennes (françaises, anglaises et allemandes).⁷

Tandis que la pression exercée par les Portoricains pour obtenir une reconnaissance de leur identité s'intensifie, le roi d'Espagne concède des réformes économiques sous la forme d'un décret, *The Real Cédula de Gracias* (1815), seule alternative susceptible, pense-t-il,

⁶ Tous les éléments historiques concernant Porto Rico qui seront cités ici ont été développés dans *Puerto Rico Encyclopedia. Fundación Puertorriqueña de las Humanidades*, 2014
<http://www.encyclopediapr.org/ing/article.cfm?ref=06102003&page=1>

⁷ Ces éléments sont développés dans l'article de Ivonne ACOSTA « Brief History of Puerto Rico », dans *Puerto Rico Encyclopedia, op.cit.*

pour s'assurer de la coopération des Portoricains. Le décret favorise l'arrivée sur l'île de catholiques blancs, accompagnés de leurs esclaves, et les cultures de la canne à sucre, du café et du tabac connaissent un essor tel que la main d'œuvre « esclave » se révèle insuffisante. Cependant, à cause des restrictions qui encadrent désormais le trafic d'esclaves, les propriétaires des plantations obtiennent la mise en place, légale, d'un nouveau système, dans lequel les travailleurs (natifs) les plus pauvres, qui ne possèdent pas de terres, seront non seulement identifiés par des cartes sur lesquelles leur productivité sera indiquée, mais également contraints de travailler « à la journée ». Ce système perdurera jusqu'en 1873. L'élite portoricaine continue à organiser la contestation, et le boycott des compagnies espagnoles décidé en 1887 sera réprimé par la torture et la persécution, *The Terrible Year of 87*. Pourtant, ce n'est que dix ans plus tard que l'Espagne concèdera finalement un gouvernement autonome à Porto Rico, une autonomie qui ne sera pour les habitants, que de très courte durée.

Les vieilles rivalités entre l'Espagne et les Etats-Unis à propos du contrôle qu'exerce l'empire espagnol dans l'hémisphère sud sont exacerbées par le violent conflit qui règne à Cuba depuis plusieurs années. Les révolutionnaires cubains veulent se débarrasser du joug de l'empire espagnol, et l'instabilité politique et économique qui règne sur cette île si proche est une source d'inquiétude grandissante pour le Congrès. Le président Mc Kinley souhaite établir [a] « stable government [...to] maintain order [...and ensure] peace and tranquility and security. »⁸ Lorsque la guerre hispano-américaine éclate (15 février 1898) et que les troupes américaines débarquent sur l'île de Porto Rico, huit jours à peine se sont écoulés après la première session du gouvernement autonome. Le *Treaty of Paris* mit fin à cette guerre, en garantissant l'indépendance de Cuba et en cédant de manière légale Porto Rico aux Etats-Unis.

Pour les Portoricains partisans de l'indépendance, ceux-là même qui avaient salué l'arrivée sur l'île des Etats-Unis, ce pays grand défenseur des valeurs démocratiques, la déception fut amère. Le *Foraker Act* fit de Porto Rico une île au statut très particulier, puisque sans faire partie des Etats-Unis, l'île acquit le statut de territoire américain : selon les termes utilisés, Porto Rico « belonged to but was not a part [of the United-States]. »⁹ Le nouveau régime politique (mis en place par les Etats-Unis) fit de l'« américanisation » de

⁸ Termes employés par le président Mc Kinley dans son discours devant le Congrès.

⁹ Foraker Act – 1900

l'île sa priorité pour les trois décennies qui suivirent, et même si le système de santé, l'éducation ou les communications connurent des améliorations certaines, dans les faits, les habitants de l'île étaient passés d'une domination espagnole à une domination américaine. L'industrie du sucre était quasiment exclusivement aux mains de compagnies américaines, et la disparition d'une agriculture diversifiée au profit de cette monoculture allait laisser un grand nombre de portoricains sans moyens de subsistance. Le *Jones Act* (1917), qui accorda la nationalité américaine aux habitants de l'île, favorisa l'émigration vers les États-Unis.

Pour autant, et après le passage dévastateur de l'ouragan San Felipe en 1928, Porto Rico était devenu *the Poorhouse of the Caribbean*, ce qui constituait une piètre publicité pour un territoire sous administration américaine depuis trente ans. Les grèves se multipliaient, les tensions sociales allaient croissant et finirent par culminer lors de violentes confrontations avec les forces de l'ordre en 1937, le *Ponce Massacre*. A cette situation économique locale catastrophique s'ajoutèrent les conséquences désastreuses de la Seconde Guerre Mondiale, et les États-Unis subirent de fortes pressions pour sortir de la misère cette (leur) ancienne possession coloniale, base navale américaine d'importance stratégique durant le conflit, et dont le statut légal était resté en 1945 celui d'un *unincorporated territory*¹⁰.

Inspiré du *New Deal*¹¹ et s'appuyant sur une intervention gouvernementale dans l'économie, un programme industriel fut alors imaginé pour Porto Rico, l'«Operation Bootstrap»¹², dont la mise en œuvre débuta en 1947¹³. Avec pour dessein d'insuffler davantage de justice sociale dans la société portoricaine, le programme s'articulait autour de trois axes : favoriser les investissements venus de l'étranger grâce à une législation avantageuse en matière de taxes, proposer une main-d'œuvre bon marché et maîtrisant l'anglais, et en même temps, favoriser l'émigration vers les États-Unis, pour endiguer une démographie portoricaine galopante. L'arrivée au pouvoir de Luis Muñoz Marín, en 1948, premier gouverneur élu¹⁴, qui travailla au redressement économique de l'île en étroite

¹⁰ C'est ainsi que le statut de l'île est légalement défini.

¹¹ Politique mise en place entre 1933 et 1938 par le président Roosevelt lors de son premier mandat. Le président Roosevelt souligne la nécessité d'une régulation de la part du gouvernement, qu'il souhaite voir intervenir dans l'économie et la société : « [... to] distribute wealth more equitably»

¹² «Operaciòn Manos a la Obra»

¹³ Eléments historiques développés l'article de CARRION Maria Elena, "Operation Bootstrap (1947)" *Puerto Rico Encyclopedia*, opus précédemment cité, et celui de SANCHEZ KORROL Virginia, "The Great Migration at Mid-Century", *The Story of U.S. Puerto-Ricans, part IV*.

<http://centropr.hunter.cuny.edu/education/puerto-rican-studies/story-us-puerto-ricans-part-four>

¹⁴ Gouverneur élu, et non mis en place par Washington

collaboration avec Washington, fut un atout majeur de la réussite du projet : la prospérité revint sur l'île.

Le résultat fut édifiant : de *Poorhouse of the Caribbean*, l'île devint the *Showcase of the Caribbean*: le niveau de vie des Portoricains s'éleva, et les progrès sociaux et économiques furent au rendez-vous. L'île devint un modèle de réussite capitaliste et démocratique aux yeux du monde entier. En 1952, avec l'approbation du Congrès, Porto Rico se dota d'une constitution, la *Constitution of the Commonwealth of Puerto Rico*¹⁵, ce qui ne modifia pas son statut de « territoire », pas plus que cela ne diminua le contrôle qu'exerçait Washington sur l'île. La nouvelle constitution suggérait en revanche une association entre Porto Rico et les Etats-Unis (par opposition à une « possession »), en offrant au gouvernement une possibilité dont il ne disposait pas jusqu'alors, celle de modifier la charte de son propre fonctionnement.

Ce n'est que dans les années soixante-dix que se révélèrent les effets pervers de l'*Operation Bootstrap*: la croissance avait atteint ses limites, et la prospérité avec elle. Si les objectifs avaient été atteints en termes de développement industriel et de croissance économique, il s'avéra que cette croissance n'avait pas bénéficié à l'emploi. En tous cas, les emplois créés dans l'industrie n'avaient pas suffi à compenser des emplois perdus dans le secteur agricole, et le pays faisait face à un chômage sans précédent. D'autre part, les profits générés sur l'île bénéficiaient rarement à l'économie locale, dans la mesure où ils n'y restaient pas. A cela il faut ajouter le fait que l'ouverture aux investissements étrangers, et en particulier aux investissements américains, avait créé une dépendance vis-à-vis des Etats-Unis : les produits culturels, les biens de consommation mais aussi la nourriture étaient devenus nécessaires aux habitants de l'île. Pourtant, la majorité d'entre eux n'avaient pas les moyens de s'offrir ces produits, qui leur étaient devenus indispensables en l'espace de quelques années. Aussi, beaucoup choisirent de quitter Porto Rico pour les Etats-Unis, ce pays où tout paraissait possible. On estime que plus de 4 000 portoricains arrivèrent sur le continent américain entre 1946 et 1956, dont près de 85% s'établirent à New-York. Dans les années soixante, plus de 800 000 portoricains, avaient émigré aux Etats-Unis, fuyant le chômage et la pauvreté, espérant une bonne éducation pour leurs enfants, et rêvant à la vie meilleure que leur promettait leur nationalité américaine.

¹⁵ “Estado Libre Asociado de Puerto Rico” (ELA)

3- La société américaine des années cinquante : prospérité et tensions raciales

Pour les Américains, les années cinquante ressemblaient à l'accomplissement du *rêve américain*, et le sentiment partagé était celui d'une Amérique [which stood] « at the pinnacle of the world power ».¹⁶ Mise à mal par *The Great Depression* (1929-1939) l'économie américaine était à présent relancée. Le rôle accru de l'industrie militaire durant la Seconde Guerre mondiale avait contribué pour une large part à cet essor, et cette importance allait s'étendre davantage encore à la faveur de la Guerre Froide. Le retour des vétérans fit craindre une nouvelle crise économique à la suite d'un chômage de masse, mais les 15 milliards de dollars alloués par le *GI Bill of Rights*¹⁷ permirent à plus de 2 millions d'entre eux de faire des études, d'acheter leur maison ou de financer leur entreprise (*The Enduring vision* p.585). La demande de « biens de consommation » s'accrut, jusqu'à surpasser la production, et fit peser sur les prix une pression qui se traduisit par une inflation croissante. Malgré la tentative du président Truman pour imposer une régulation des prix, l'administration américaine ne parvint pas à maîtriser l'inflation, et Truman dut abandonner devant l'opposition des groupes de pression. De la même manière, les mesures qu'il souhaitait introduire, dans la continuité du New Deal¹⁸, furent refusées par le Congrès : les Américains souhaitaient profiter de la prospérité qui s'étendait à travers le pays, et ne voyaient pas l'intérêt de nouvelles réformes.

L'élection de Dwight D. Eisenhower à la présidence en 1952 s'accordait parfaitement à l'état d'esprit qui régnait alors : Eisenhower apporta aux Américains l'assurance d'une sécurité matérielle dont ils rêvaient par-dessus tout. S'appuyant sur les organisations du travail, Eisenhower mit en place un programme centriste, « more pragmatic than ideological » (*The enduring vision* p. 584), des idées qu'il qualifia lui-même de *dynamic conservatism*. La politique de « bien-être social » mise en œuvre répondit aux attentes de la société américaine.¹⁹ En 1960, le niveau de vie n'avait jamais été aussi élevé : représentant 6% de la population mondiale, les Américains à eux seuls produisaient et consommaient près de la moitié de ce qui était fabriqué et commercialisé sur la planète. (*The Enduring vision* p.590) Pour la première fois au XXème siècle, la proportion d'Américains possédant leur

¹⁶ Winston Churchill: *Iron Curtain Speech* – 1945

¹⁷ 'The Serviceman's Readjustment Act' (1944)

¹⁸ Programme social et économique présenté par Truman en 1949, le 'Fair Deal'.

¹⁹ Extension des bénéfiques de la sécurité sociale, augmentation du salaire minimum, extension de l'éligibilité aux allocations perte d'emploi, financement de logements publics pour les familles aux revenus modestes, programme de développement du réseaux autoroutier (*The Enduring vision* p.585)

logement était supérieure à celle de ceux qui n'en étaient pas propriétaires. Les Américains avaient souffert de la *Great Depression* puis de la Seconde Guerre Mondiale, et ils rêvaient alors de paix et de stabilité, n'aspirant qu'à profiter de la vie.

De fait, peu d'Américains appartenant à la classe moyenne « blanche » voulurent voir les inégalités qui minaient la société, inégalités dont les premières manifestations avaient pourtant eu lieu dès la fin de la guerre. Après avoir servi leur pays, beaucoup d'*African-Americans*²⁰ réclamèrent le droit de vote. Le président Truman qui rencontra les dirigeants du *Civil-Rights Movement* en 1946, créa un *President Committee on Civil Rights*, chargé de réfléchir sur la question des inégalités raciales. En 1948, il recommanda au Congrès d'approuver les propositions formulées par cette commission pour mettre fin aux discriminations. Cependant, devant l'opposition massive des élus des états ségrégationnistes du sud, Truman dut faire machine arrière. En termes électoraux pourtant, il tira bénéfice des décisions rendues par la Cour Suprême durant son mandat : en 1946, la ségrégation dans les transports inter-états fut déclarée non-constitutionnelle ; tandis que la Cour Suprême jugeait illégale la loi qui interdisait la vente ou la location de logements en raison d'appartenance à une minorité ethnique. La *Brown decision*²¹ marqua une nouvelle phase dans le *Civil Rights Movement* et fut le point de départ de nouveaux moyens légaux pour combattre la ségrégation. La jeune Linda Brown devait emprunter le bus pour se rendre à l'école élémentaire dont elle dépendait, parce que l'école située près de son domicile était réservée aux blancs, et cette situation n'était pas un cas isolé. Regroupant des affaires plaidées dans cinq états différents,²² cette décision de la Cour Suprême américaine invalida la règle *separate but equal* dans les établissements scolaires publics.

Mais pour autant, ce n'est qu'en septembre 1961 qu'un étudiant noir, James Meredith, put s'inscrire à l'université d'Oxford, devenue le symbole de la résistance.²³

²⁰ *African-American* : le terme anglais fait référence à l'identité géographique et historique (*American brought from Africa*) ; le terme français *Noirs américains* dénote uniquement une caractéristique physique, et celui d' *Afro-américain* me semble peu utilisé. Dans le contexte d'inégalités raciales auquel je me réfère, il m'a paru pertinent d'utiliser le terme anglais.

²¹ "In these days, it is doubtful that any child may reasonably be expected to succeed in life if he is denied the opportunity of an education. Such an opportunity where the state has undertaken to provide it, is a right that must be made available on equal terms." Chief Justice Earl Warren, *Brown v. Board of Education* (1954)

²² *Brown v. Board of Education* (Kansas) - *Briggs v. Elliot* (South Carolina) - *Bulah v. Gebhart and Belton v. Gebhart* (Delaware) – *Davis v. County School Board of Prince Edward County* (Virginia) – *Bolling v. Sharpe* (District of Columbia). source: *The Leadership Conference on Civil and Human Rights*, www.civilrights.org

²³ Source: « Awakenings – 1954-56 part 1 » in *Eyes on the Prize – America's civil rights years*, documentaire d'Alexandre KISHIMOTO

Nombre de situations dramatiques émaillèrent la lutte des Noirs pour leurs droits civiques, mais beaucoup d'entre elles furent également utilisées pour servir cette cause. En 1955, l'arrestation de Rosa Parks à Montgomery permit à Martin Luther King d'articuler stratégie de la non-violence et lutte contre la ségrégation, pour obtenir *a more human system*. (selon les termes de Martin Luther King dans *Eyes on the Prize – Part 1*) Lorsque Rosa Parks fut arrêtée après avoir refusé de céder sa place et ne pas être aller s'asseoir à l'arrière du bus comme la loi l'y obligeait, le docteur King encouragea la population noire à boycotter les bus de la ville. Ce n'est qu'à l'issue de onze mois de boycott, et la mise en place d'un système de transport privé (voitures particulières), que la stratégie porta ses fruits. Les pertes financières substantielles, le soutien de l'opinion publique (blanche) et la peur de voir les émeutes raciales se propager, avaient très largement influencé le cours des évènements.

En 1960, près d'un cinquième de la population américaine vit en-dessous du seuil de pauvreté, pour un tiers d'entre eux dans des zones rurales, pour les autres, dans des quartiers délabrés au centre des villes (*The Enduring vision* p.596). Ces Américains « pauvres » sont tous issus de minorités ethniques : des *African-Americans* qui ont fui le sud ségrégationniste ; des habitants des Appalaches ;²⁴ des *Native Americans* ;²⁵ des émigrés mexicains et des Portoricains. Ces derniers représentent la plus récente des minorités ethniques aux Etats-Unis. S'ils sont assimilés aux autres émigrés, ils ont un statut à part puisqu'ils sont citoyens américains : ils ne peuvent être expulsés en cas de crime, et peuvent voter, même s'ils sont exclus de la plupart des organisations syndicales. Ils sont près d'un million, à occuper massivement l'est du quartier de Harlem à New-York, où les écoles dispensent un enseignement inadapté et où la police et les services sanitaires ne leur offrent que peu de protection. Les adultes quant à eux doivent se contenter d'emplois mal payés, et ceux qui ont fait le choix de l'« américanisation » en tournant le dos à leur patrimoine culturel doivent affronter la discrimination que leur valent leur couleur de peau et leur accent espagnol. Ce que dénoncera avec une ironie féroce Bernardo dans *America*²⁶ (extrait de *West Side Story*, le film tiré du *musical*) :

²⁴ Definition from a dictionary: a native or inhabitant of Appalachia, especially one of predominantly Scotch-Irish, English, or German ancestry who exemplifies the characteristic cultural tradition of the region.

²⁵ 'Native Americans' : le terme anglais fait référence à l'identité historique (people who lived in America before the first settlers' arrival), ce que ne fait pas le terme français d' « Indiens d'Amérique ».

²⁶ Pour les besoins du film, tiré du musical *West Side Story*, certains textes ont été réécrits. Les paroles du Numéro 7, *America* ont ainsi été modifiées. From <http://www.westsidestory.com/>.

ANITA
Buying on credit is so nice.

BERNARDO
One look at us and they charge twice.

[...]

ANITA
I'll get a terrace apartment.

BERNARDO
Better get rid of your accent.

4- La culture des années cinquante : société de consommation et rébellion silencieuse

La culture populaire reflète la prospérité matérielle des années cinquante, relayée par les médias : la recherche d'une vie matérielle confortable passe par la célébration du conformisme tout autant que par la glorification du consumérisme. L'arrivée des ordinateurs dans le monde du travail modifia profondément les habitudes : cette révolution technologique augmenta la productivité, tout en réduisant la main-d'œuvre. (*The Enduring vision* p.591) Disposant de davantage de temps libre, les Américains se mirent à consacrer un budget important à leurs loisirs²⁷ : rencontres sportives mais aussi spectacles ou concerts, et bientôt New-York devint la capitale du monde artistique, ravissant la place qu'occupait Paris jusqu'alors. Dans le même temps, de plus en plus de femmes avaient une activité professionnelle : ayant expérimenté le monde du travail pendant de la guerre, alors qu'il fallait faire face à l'absence des hommes mobilisés, nombre de femmes avait apprécié l'autonomie, tant sociale que financière, que leur conférait une activité professionnelle. C'est ainsi que dans les années cinquante, quatre Américaines sur dix occupaient un emploi (à temps complet ou à temps partiel), et 40% de celles qui travaillaient devaient concilier vie de famille (avec des enfants d'âge scolaire), et vie professionnelle. Et ce, dans une société qui voyait s'accroître le taux de chômage de sa population active.

Une des pistes utilisées alors pour remédier à la situation consista à tenter de renvoyer ces travailleuses à leur foyer. A travers l'éducation, et largement relayée par les stéréotypes

²⁷ En 1950, le budget consacré aux spectacles représente 1/7 du PIB. Source : *The Enduring vision* p. 591 op. cit.

hollywoodiens et les shows télévisés²⁸, la société se mit à idéaliser le mariage et les rôles traditionnels au sein de la famille, et tout fut fait pour dissuader les Américaines de sortir de leur maison. Pour les raisons économiques précédemment évoquées, mais également pour des motifs plus idéologiques, les médias glorifièrent l'idée qu'une femme ne pouvait s'accomplir que dans la maternité, et non à travers une carrière professionnelle. Et l'argument pouvait sonner juste dans cette période de Guerre froide où la menace semblait imminente, et où les Américains avaient besoin d'être rassurés. L'image du cocon familial protecteur (la « famille idéale ») remplissait parfaitement ce rôle, comme une norme vers laquelle tendre : « Television projected a vision of American life into the home that could easily be emulated, in part at least, in those places in society that already resembled the ideal... »²⁹

Si un plus nombre d'adolescents poursuivait désormais des études, leurs parents étaient souvent trop occupés pour leur accorder suffisamment d'attention. Ils comptaient sur les médias en matière de pédagogie éducative, mais malgré les discours de *Togetherness*³⁰, seuls le sensationnel et le superficiel étaient mis en avant par Hollywood et les shows télévisés. De plus en plus de jeunes souffraient d'un manque de repères et pour ceux d'entre eux qui n'avaient toujours pas accès aux études (en particulier ceux issus des minorités ethniques), c'est dans les gangs qui dirigeaient les rues qu'ils allaient chercher les valeurs qui leur faisaient défaut. Bernstein exploitera dans *West Side Story* cette rébellion de la jeunesse qui trouva refuge dans la délinquance, en faisant de cette caractéristique de la société américaine des années cinquante, le cadre même de son *musical*.

Dans une société que les médias allaient peu à peu dominer, les films produits renvoyaient l'image d'une Amérique blanche, heureuse, de familles aimantes issues de la classe moyenne, et qui profitaient du confort matériel. Les *African-Americans* et les *Latinos* étaient absents de ce tableau idyllique, sauf à jouer dans des scènes où ils étaient en prison (*The Enduring vision* p. 596). Les Américains avaient choisi d'ignorer les inégalités sociales, et pris le parti délibéré de laisser à la décennie suivante le soin de trouver des solutions aux problèmes d'injustice sociale, de pauvreté et d'inégalités raciales.

²⁸ Au début des années soixante, neuf foyers américains sur dix possèdent un téléviseur. Source: *The Enduring vision* p.596. op. cit.

²⁹ James Burkhart GILBERT in *Men in the Middle: Searching for Masculinity in the 1950's*. Chicago: University of Chicago Press. 2005.

³⁰ 'Togetherness': term coined in Mc Call's magazine, "to celebrate the ideal couple: the man and woman who centered their lives on home and children". Source: *The Enduring vision* p. 594. op. cit.

5- Broadway et les *Musicals*

Le dernier élément culturel sur lequel s'attardera cette introduction sera la musique populaire américaine des années cinquante, dominée pour une grande partie par les *Broadway Musicals*.³¹ Soutenue par la demande du public et la prospérité économique, la créativité de Broadway produisit les « classiques », qui constituent aujourd'hui encore the *Golden Age of Broadway*.³² Le clivage qui séparait jusque-là les éléments du théâtre musical s'estompa, et une unité structurelle englobant la mise en scène, la musique et la danse donna une nouvelle dynamique au *musical*. Cette « formule »³³ fut popularisée par un duo de compositeurs, Rodgers and Hammerstein: « Rodgers and Hammerstein offered recognizable characters singing in stories, told with wit and genuine heart. »³⁴ En outre, le tournant amorcé depuis la décennie précédente se poursuivit, et les « livrets »³⁵ construisent l'action de manière plus « dramatique », c'est-à-dire organisée autour d'un paroxysme chanté ou dansé:

If the 1950's was the decade that promised a continuation of the musical's crucial place in the culture, it was at least partly because the Rodgers and Hammerstein revolution of the 1940s urged the musical to seek beyond typical fare for stories based on realistic character development: to become drama. Thus, the 1940s introduced the notion and the 1950s exploited it.³⁶

Musique et danse constituaient la plus grande partie d'un *musical*, selon l'idée très ancienne qu'il est plus facile de ressentir les sentiments des personnages lorsqu'ils sont « mis en musique »³⁷. Le talent du compositeur et du librettiste s'exerçait à la fois dans le choix de l'histoire à adapter, (en général, beaucoup de reprises), et dans sa mise en musique en une « transposition » telle que les personnages puissent éprouver une très large palette d'émotions.

Comme dans toute représentation théâtrale, chaque « numéro » fait progresser l'action jusqu'au numéro suivant, et ce tout au long des deux actes qui structurent le *musical*. Et de

³¹ Le terme de « Comédie musicale » ne désigne pas spécifiquement la forme typiquement américaine à laquelle je fais référence, aussi, je conserverai le terme de *Musical*.

³² Les éléments de culture musicale qui seront cités sont explicités par KENRICK John. "Stage 1950's", *History of The Musical, Stage*. 1996-2014 <http://www.musicals101.com/1950bway.htm>. John KENRICK est professeur à Philadelphia University of Arts et à la New York University où il enseigne l'Histoire du Théâtre musical.

³³ Formule désignée sous le nom de "Rodgers and Hammerstein formula"

³⁴ John KENRICK, "Stage 1950's", *History of The Musical, Stage*. op. cit.

³⁵ "book" or "Libretto" : le livret. Dans les *musicals* généralement, le *librettist* (or *book writer*) écrit le texte parlé, tandis que le *lyricist* écrit le texte des chansons, c'est -à-dire des numéros chantés.

³⁶ Ethan MORDDEN, *Coming up Roses: The Broadway Musical in the 1950s*. New-York: Oxford University Press, 1998. P. 26-27

³⁷ Cette notion de « signification » sera l'objet d'analyses dans la suite de mon travail.

la même façon qu'à l'opéra certains airs sont « attendus », plusieurs types de numéros rythment la pièce. The *Opening Number*, donne le ton; les *I Am song*³⁸ exposent une situation ou présentent un personnage;³⁹ les *I Want song* partagent avec le public les motivations des personnages⁴⁰; les *songs* qui n'entrant pas dans les catégories précédentes, parce qu'elles participent en général à la progression dramatique sont des *New songs*,⁴¹ Il me faut encore mentionner deux éléments importants dans la structure d'ensemble du *musical*: le *Finale*, la dernière pièce entendue, et qui, à ce titre, doit laisser un souvenir auditif et émotionnel le plus intense possible; et the *Eleven O'Clock Number*,⁴² placé dans la dernière partie du deuxième acte, qui marque généralement un tournant émotionnel, et prépare ainsi le public à la fin du *musical*.

B) Argumentation

A la lumière des perspectives développées précédemment, mon analyse va s'attacher à mettre en valeur l'originalité des choix musicaux opérés par Bernstein dans la composition de *West Side Story*. Le point de départ de mon argumentation est la thèse développée par le compositeur lui-même, lors des conférences qu'il donna en 1976 à Harvard⁴³. Ma démarche d'analyse reprend celle de Bernstein, qui rapproche analyse linguistique et analyse musicale. Se référant aux théories de Chomsky, et en particulier à la *Grammaire Transformationnelle*, le compositeur défend l'existence d'un « universel musico-linguistique » qui s'étend au-delà des frontières géographiques, sociales ou culturelles, et je m'efforcerai de démontrer de quelle manière *West Side Story* en est une illustration magistrale. Je m'attacherai également à analyser la signification de cette extraordinaire combinaison d'éléments musicaux « contradictoires », qui dépasse le cadre de la seule musique, et fait ainsi de cette pièce un chef-d'œuvre *universel et intemporel* au service de la *tolérance*.

³⁸ La typologie suivante est celle donnée par Bob FOSSE, danseur, chorégraphe et producteur de *musicals*, dont certains récompensés par des *Tony Awards*.

³⁹ "The Jet Song" est the Opening Number de *West Side Story*, et il est un exemple de "I Am song".

⁴⁰ "Something's coming" – "Tonight" – "A Boy Like That" en sont des exemples.

⁴¹ "Gee, Officer Krupke" et "The Rumble" (bien que le numéro ne soit pas chanté) en sont des exemples.

⁴² Alors que les spectacles débutaient vers 20h30, ce numéro, très intense d'un point de vue dramatique, était donné vers 23 heures, d'où son nom. Il était souvent le dernier numéro, (mais pas le finale) et permettait de s'assurer que le public quittent rapidement le théâtre à la fin de la représentation.

⁴³ BERNSTEIN Leonard. *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1976.

1- Une nouvelle approche de l'analyse musicale

La démarche de Bernstein m'a paru particulièrement intéressante, dans la mesure où elle s'éloigne d'une analyse musicologique traditionnelle, en particulier, d'un travail qui au-delà des différents éléments techniques, s'attacherait à dégager l'unité structurelle d'une pièce, pour en comprendre le sens. Le compositeur se place dans une autre perspective, et interroge la signification même de la musique en proposant une approche qu'Elisabeth Wells qualifie d'*éclairage post-moderne* : « [...] what lies under the musical text and surface structure to reveal layers of subtle influence and borrowings. »⁴⁴ (Chapitre 2 «*Bernstein and West Side Story*» p.62). Ainsi que l'analyse Bernstein, l'histoire de la musique prend un tournant majeur au début du XX^e siècle, tant sur le plan de la composition musicale elle-même, qu'au niveau des attentes esthétiques qui lui sont attachées. Deux compositeurs choisissent alors une voie radicalement différente (Lecture 5 «*The twentieth century crisis*») Tandis que Stravinsky conserve un système tonal dont il va repousser les limites, et exploiter toutes les ressources à travers son écriture, («*extend musical ambiguities as far as possible*» *The Unanswered Question* p.263), l'école de Vienne, emmenée par Arnold Schoenberg renonce à la tonalité, et compose de la musique *sérielle*. Ce nouveau système (et en particulier, le dodécaphonisme, une série de douze tons qui sert d'échelle musicale) va garantir une unité formelle et stylistique (*The Unanswered Question* p.277), «*their new metaphorical speech [...] a new and different poetic language*» (*The Unanswered Question* p. 270) Si ces choix techniques paraissent très éloignés, les deux perspectives esthétiques se rejoignent : «*[they] shared the same motivation : increased expressive power.*» (*The Unanswered Question* p. 270)

Les conférences de Bernstein ont pour point de départ une œuvre de Charles Ives :

The title of this lecture series is borrowed from Charles Ives, who wrote that brief but remarkable piece of his called "The Unanswered Question" way back in 1908. Ives had a highly metaphysical question in mind; but I've always felt he was also asking another question, a purely musical one – "wither music?" – as that question must have been asked by Musical Man entering the twentieth century.[...]

And so the purpose of these six lectures is not so much to answer the question as to understand it, to redefine it. Even to guess at the answer to "wither music?" we must first ask Whence music? What music? and Whose music? (*The Unanswered Question* p. 5)

⁴⁴ WELLS, Elisabeth A. *West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, In, 2011.

Accompagnée d'un programme rédigé par le compositeur lui-même, la pièce est écrite pour plusieurs groupes instrumentaux, qui sont « géographiquement » séparés sur la scène (voire en coulisse pour le soliste, *if possible, should be 'off stage'*,⁴⁵) et qui jouent indépendamment les uns des autres. Une telle mise en espace sonore est tout à fait inhabituelle, et confère à l'œuvre un caractère d'avant-garde. Selon le programme, une trompette soliste⁴⁶ pose une question (*The Perennial Question of Existence*, « Foreword » *The Unanswered Question for Chamber Orchestra. op. cit.*), tandis que le quatuor à cordes (violons 1 et 2- alto et violoncelle) joue un continuum sonore : [it is to] *represent 'The Silence of the Druids'*. (Foreword *The Unanswered Question for Chamber Orchestra. op. cit.*) Le dernier protagoniste de la pièce est un quatuor de bois (4 flûtes, ou 2 flûtes et hautbois et clarinette), dont le rôle est précisé par Ives en ces termes : [...] *the hunt for 'The Invisible Answer' undertaken by the flutes and other human beings ...*

Cette musique qui joue sur l'espace sonore au sens propre mêle plusieurs niveaux de signification qui coexistent dans la simultanéité du son, et restent pourtant séparés à jamais dans l'espace. Tonalité et atonalité coexistent également (le continuum sonore des cordes est en sol majeur, alors que les interventions des bois (les « réponses ») relèvent de séquences atonales. Les dynamiques autant que le traitement des durées s'inscrivent également dans cette juxtaposition de forces contradictoires : la sérénité du motif de la trompette, réitéré à l'identique dans une nuance *P* contraste avec les interventions de plus en plus animées des bois, *Adagio*, puis *Andante*, *Allegretto*, *Allegro*, *Allegro molto*, et enfin *accelerando to Presto* pour terminer *Molto Agitato* et *Con Fuoco ffff*. L'écriture de la partie pour cordes, quant à elle, bien que mesurée, dilue la notion de pulsation dans l'étirement du temps musical (durées longues et notes liées), en contraste total avec le motif de la trompette et les interventions discontinues des bois. La pièce, combinaison de plusieurs niveaux d'éléments divergents, n'est pourtant pas dépourvue de sens, et l'on comprend aisément l'intérêt qu'elle peut susciter lorsque l'on s'interroge sur la signification de la musique.

Dès lors que la question de l'existence de la musique était posée, « Whence music ? What music? and Whose music? » (*The Unanswered Question* p.5), Bernstein s'attela à défendre l'idée d'un universel musico-linguistique: « Part of Bernstein's agenda in the lectures was

⁴⁵Score: IVES Charles E. *The Unanswered Question for Chamber Orchestra*. New York: Southern Music Publishing Co. Inc. 1953 –“Foreword”

⁴⁶qui peut être remplacée par un cor anglais, un hautbois ou une clarinette selon les indications portées sur la partition.

to apply Chomsky's ideas on grammar to music » (*West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical*, op. cit. p. 63). Bernstein était en particulier très intéressé par les propositions du linguiste concernant la structure grammaticale (la syntaxe) et les transformations (emprunts et métaphores entre autres choses), ainsi qu'il l'indiqua dans la préface de ses conférences : *It has been a long four years from the day I made my first notation in the flyleaf of Chomsky's Language and Mind⁴⁷ to this moment of publication.*

2- Etablir des analogies entre procédés linguistiques et procédés musicaux

Considéré comme le Père de la linguistique moderne, Chomsky choisit la faculté de langage comme objet de ses recherches⁴⁸. Il avança le postulat selon lequel cette faculté résulte des capacités d'un *organe mental*, et articula sa théorie linguistique autour de la description de ce que serait le stade initial de cette faculté, un ensemble de paramètres et de principes qui constitue un système, que Chomsky nomma *Grammaire Universelle*. Pour expliquer de quelle manière un locuteur natif acquiert les compétences grammaticales qui lui sont nécessaires, Chomsky défendit la thèse d'un système inné, *Innate grammatical competence*, et il développa une approche de la grammaire dite « transformationnelle ». Cette grammaire « universelle » s'appuie sur des « universels linguistiques », et ce sont ces éléments qui fondent le rapprochement opéré par Bernstein entre linguistique et musique.

Suite aux travaux d'autres linguistes, la position de Chomsky fut l'objet de controverses : le linguiste français Jean Piaget (1896-1980) soutint l'idée que le langage se construit uniquement dans un processus cognitif, c'est-à-dire grâce aux interactions avec l'environnement (socio-constructivisme). Il fut rejoint sur ce point par le linguiste américain Lakoff (1941-), qui souligna le rôle du contexte, entre autre, dans les règles qui régissent le fonctionnement grammatical. Un autre scientifique américain, Liebman (1934) réfuta pour sa part l'idée d'un organe du langage : il défendit l'idée d'une faculté de langage qui s'appuierait sur différentes structures cérébrales fonctionnant comme un système⁴⁹.

⁴⁷ *Language and Mind* (1968)

⁴⁸ Les éléments précisés ici sont développés dans l'article de Robert HORNSTEIN, "Noam Chomsky", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Edward Craig Edition, 1998. <https://chomsky.info/1998>

⁴⁹ Article "Chomsky and Knowledge of Language" de Ming LIU, Zhejiang Institute of Administration - et Xin Sheen LIU – Syracuse University <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Lang/LangLiu2.htm>

Pour autant, cela ne me semble pas remettre en cause la perspective analytique de Bernstein : interrogeant une *universalité musicale*, le compositeur rapproche linguistique et musique :

[...] if [...] speech indeed has common origins and if the heightening of that speech produces music, then music may also be said to have common origin – and is therefore universal [...] (*The Unanswered Question* p.16)

Fondée sur la relation tonique – dominante, le système tonal trouve son principe de fonctionnement dans le phénomène acoustique de la « série harmonique ⁵⁰». Bernstein pousse plus loin son analyse, pour montrer que toute musique relève de ce même phénomène :

all music – whether folk, pop, symphonic, modal, tonal, atonal, polytonal, microtonal, well-tempered or ill-tempered, music from the distant past or the imminent future – all of it has a common origin in the universal phenomenon of the harmonic series.
(*The Unanswered Question* p. 33)

Cette perspective phonologique conduit naturellement le compositeur à s'interroger sur la syntaxe musicale :

[we went] [...] into phonological aspects of both language and music, seeking analogies between linguistic universal and the natural musical universals that arise out of harmonic series. It is time now to investigate analogies from a new point of view, that of syntax.
(*The Unanswered Question* p. 53)

Il propose une autre approche de cette syntaxe, établissant une fois encore un parallèle avec le langage, postulant pour des *universels formels* et mettant en avant des *fonctions similaires* (*similar functions in language [and in music]* *The Unanswered Question* p.57). L'analyse de Chomsky organise la structure de la langue selon deux niveaux, la *structure profonde* et la *structure de surface*, cette dernière résultant de *transformations*. Bernstein voit dans ces principes une approche particulièrement intéressante au plan analytique: « transformational grammar can provide us with a model of how we think, not only in developing speech formations, but in all kinds of creative expression.» (*The Unanswered Question* p.71) C'est ainsi qu'il va rapprocher les procédés de *transformation* linguistique des procédés d'écriture

⁵⁰« Les harmoniques sont les sons concomitants qui accompagnent l'émission d'un son, dit son fondamental. Ils forment une série d'harmoniques supérieurs naturels dont les fréquences sont des multiples entiers de la fréquence du son fondamental ». L'harmonique 2 sonne à l'octave supérieure, l'harmonique 3 est la quinte, l'harmonique 5 est la tierce majeure de la fondamentale (le son fondamental). *Larousse de la musique volume I et II*. p.713. Conçue et entreprise sous la direction d'Antoine GOLEA (décédé en 1980) rédaction de l'ouvrage dirigée par Marc VIGNAL. Librairie Larousse, Paris,1982.

musicale, mettant en valeur des correspondances et/ou des équivalences, au travers de plusieurs pièces dont il propose l'analyse.

Ce qui me semble particulièrement intéressant dans cette démarche, c'est que l'analyse musicale s'enrichit d'une autre dimension : ainsi, une écriture contrapuntique pourra être analysée comme une écriture horizontale qui combine deux motifs musicaux⁵¹, mais également comme un procédé qui transforme la syntaxe musicale : par transposition et /ou permutation d'un motif, mais aussi par augmentation, par répétition (intégrale ou tronquée) par enchâssement de plusieurs motifs ... autant de procédés d'écriture qui vont permettre à Bernstein de mettre en avant une unité organique (tout autant que formelle) qui repose sur ce qu'il va qualifier de *métaphores* et d'*emprunts*. Un processus de création sur lequel le compositeur fonde la thèse d'une musique qui, au-delà des paroles qui peuvent lui être adjointes, possède une signification propre : «music has intrinsic meanings of its own [...] generated by a constant stream of metaphors, all of which are forms of poetic transformations.» (*The Unanswered Question* p. 131) Et au-delà même de cette signification, Bernstein émet l'hypothèse « d'une grammaire innée de la métaphore musicale » (*The Unanswered Question* p. 140) :

A piece of music is a constant metamorphosis of given material, involving such formational operations as inversion, augmentation, retrograde, diminution, modulation, the opposition of consonance and dissonance, the variation forms of imitation [...], the varieties of rhythm and meter, harmonic progressions, coloristic and dynamic changes, plus the infinite interrelations of all these with one another. These *are* the meanings of music.[...] a definition of musical semantics. (*The Unanswered Question* p. 153)

Je voudrais proposer une analyse des procédés d'écriture musicale à l'œuvre dans *West Side Story*, dans cette perspective de « transformations » poétiques du matériau, bien loin de se résumer à des citations ou à des références. Les emprunts, (*borrowings* ainsi que les qualifie Bernstein), sont traités de manière telle que paradoxalement, ils participent à l'originalité de la pièce. L'exploration de l'ambiguïté de la musique du compositeur sera ma seconde perspective d'analyse : l'ambiguïté, tant d'un point de vue « phonologique » que d'un point de vue « syntaxique » pour reprendre la terminologie de la linguistique, est l'élément qui va apporter son unité à la pièce : « all this holds the work together and makes

⁵¹ counterpoint, the interweaving of two or more melodic lines, or "musical strings", as the linguists might say (*The Unanswered Question* p.109)

it one piece instead of many different pieces ». ⁵² (*West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical*, op. cit. p. 56). Je terminerai mon travail en explorant le « sens » de cette pièce unique qui allie musique dansée, texte parlé et texte chanté, comme autant de « significations propres » qui s’entremêlent, le paradoxe que Bernstein nomme *a semantic ambiguity* ⁵³ (*The Unanswered Question* p.199)

Chapitre 1 : ORIGINALITE

A) Emprunts formels

1- Un opéra à Broadway

Le premier axe de mon travail est l’analyse des « emprunts » que j’ai mentionnés précédemment, et en particulier, l’originalité du traitement dont ils font l’objet dans la pièce de Bernstein.

Je vais tout d’abord m’attacher à identifier les éléments formels, qui sont parmi les plus immédiatement perceptibles et qui relèvent d’une analyse musicale conventionnelle, pour examiner ensuite les éléments que je qualifierai d’emprunts sémantiques, ⁵⁴ dans une démarche qui se rapproche de l’analyse linguistique. Ce travail me permettra de mettre en valeur la syntaxe musicale de *West Side Story*, en montrant de quelle manière ces emprunts, tout en constituant les différents niveaux d’organisation de l’œuvre, (« structure de surface » et « structure profonde » ⁵⁵) lui confèrent également son unité.

D’un point de vue formel, *West Side Story* se situe à mi-chemin entre l’opéra et le *musical*, tenant à la fois des caractéristiques stylistiques de l’un et de l’autre. Genre typiquement américain, le *musical* appartient à la musique dite « populaire » ⁵⁶ dans le sens où il ne s’adresse pas à une élite sociale. Le *musical* met en scène des sujets légers et puise également dans le répertoire populaire des pièces qui, par leur structure ou leur écriture relativement

⁵² Bernstein’s answer to a Dutch student’s request for clues to analyzing *West Side Story* for a school project, 3 February 1969.

⁵³ Bernstein fait référence à la musique à programme, et en particulier à la symphonie n°6 de Beethoven: il analyse le paradoxe d’une musique écrite à partir d’un texte, et qui pourtant, a une signification propre.

⁵⁴ Les emprunts qui relèvent du sens, de la signification de la musique, *Borrowings* selon le terme utilisé par le compositeur lui-même.

⁵⁵ Chomsky utilise les termes de *Deep structure* et *Surface structure*. Je vais revenir sur ces notions en présentant mon analyse.

⁵⁶ Musique « populaire » par opposition à la musique « savante ».

simple, sont plus accessibles à un public de non-spécialistes. Sur scène, les artistes chantent, jouent et dansent, comme ce fut le cas dans la distribution originale de *West Side Story*, le 26 septembre 1957 au Winter Garden Theatre. Chef d'orchestre reconnu, compositeur talentueux, Bernstein souhaitait témoigner de l'estime qu'il avait pour la musique populaire, qu'il ne considérait pas comme moins intéressante que la musique savante. D'un autre côté, il participait à des projets qui avaient pour but de faciliter l'accès du plus grand nombre à la musique, et en particulier les concerts à destination du jeune public, à qui on permettait de mieux comprendre cette musique savante⁵⁷. Concilier musique savante et musique populaire était déjà un pari risqué pour un artiste, et pourtant, le compositeur repoussa encore les limites du clivage savant/populaire dans l'écriture même de sa pièce.

2- Broadway et le *Musical*

A cet égard, le choix du sujet ne fut pas des plus évidents pour les trois hommes qui commencèrent à travailler sur le projet en 1947,⁵⁸ Jerome Robbins pour la chorégraphie, Arthur Laurents pour le livret et Leonard Bernstein pour la musique. L'idée première était de donner une version moderne de la pièce de Shakespeare *Romeo and Juliet*, que Bernstein avait lui-même annotée, sur son propre exemplaire, de la phrase suivante : *An out and out plea for racial tolerance*. Ils pensaient transposer les rapports de force et les rivalités dans une problématique actuelle, l'antisémitisme, et ce, en écrivant l'histoire d'amour impossible entre deux jeunes gens respectivement juif et catholique. Pourtant, cette version ne satisfait pas les trois hommes qui mirent le projet de côté jusqu'en 1955, date à laquelle Bernstein et Laurents se rencontrèrent à nouveau à New-York. Les émeutes raciales qui faisaient à ce moment-là la une des journaux conduisirent les deux hommes à envisager l'histoire initiale sous un autre angle, celui de l'immigration portoricaine à Manhattan, et des difficultés que rencontraient les jeunes portoricains pour s'intégrer. Le choix d'une histoire sérieuse, l'absence des valeurs qui caractérisent les productions de Broadway mais également

⁵⁷ *Young People's Concerts* : ensemble de concerts didactiques destinés à un jeune public, que Bernstein reprit deux semaines après sa nomination en tant que Directeur musical de la Philharmonie de New-York. Il popularisa la tradition pendant près de quatorze ans, en dirigeant cinquante-trois de ces concerts.

⁵⁸ Les éléments historiques sont développés dans l'article de Paul MROCZKA, "Broadway History: The Golden Age of the American Book Musical, Part 5 West Side Story". *Broadway Show History*. <http://broadwayscene.com/broadway-history-the-golden-age-of-the-american-book-musical-part-5-west-side-story/>

l'absence d'une star, autant d'éléments qui signifiaient que le spectacle allait devoir bâtir son succès sur ses qualités artistiques propres. (E. Wells, p.35) Bernstein fit appel à un jeune et talentueux compositeur de *musicals*, et Stephen Sondheim⁵⁹ rejoignit le trio :

When we began I had — madly— undertaken to do the lyrics as well as the music. In 1955, I was also working on another show, *Candide*, and then the *West Side Story* music turned out to be extraordinarily balletic — which I was very happy about — and turned out to be a tremendously greater amount of music than I have expected, ballet music, symphonic music, development music. For these two reasons, I realized that I couldn't do all the music, plus the lyrics, and do them well. Arthur mentioned that he'd heard a young fellow named Stephen Sondheim sing some of his songs at a party.⁶⁰ (Bernstein)

En 1957, *West Side Story* a été perçu comme un défi, Bernstein bousculant littéralement les habitudes du *musical*: *the [...] idea of making a musical that tells a tragic story in musical-comedy terms, using only musical-comedy techniques, never falling into the "operatic" trap. (The year of "West Side story", p. 16).*⁶¹

Neither Jerry nor I wanted to do an opera any more than we wanted to do a musical comedy. What we did want, what all three of us agreed we wanted, was impossible to categorize because we couldn't define it. (*A memoir of Broadway and Hollywood*, p. 329)

Pourtant, Bernstein voulait aller au-delà d'un simple mélange des genres en créant quelque chose de nouveau : *a great American musical, an American opera.*⁶² Aussi, lorsque le label Deutsche Grammophon lui offrit, quelques années plus tard, de diriger *West Side Story* pour un enregistrement,⁶³ Bernstein saisit l'opportunité et proposa les rôles des personnages principaux à de célèbres chanteurs lyriques, spécialistes d'opéra, Kiri Te Kanawa et José Carreras.

3- L'opéra : un genre sérieux européen

Il me semble intéressant de s'arrêter quelques instants sur l'opéra et son histoire⁶⁴, pour comprendre la singularité du terme employé par Bernstein, an *American opera*. Pièce de

⁵⁹ Stephen Sondheim écrit le texte des numéros chantés.

⁶⁰ Bernstein, "Landmark symposia", dans une publication de *The Dramatists Guild Quarterly*.

⁶¹ From *Leonard BERNSTEIN conducts West Side Story*. CD

⁶² Selon les termes du compositeur

⁶³ Enregistrement réalisé en 1984.

⁶⁴ Les éléments d'histoire de la musique cités ici sont développés dans l'article « Opera » de l'ouvrage

théâtre mise en musique et chantée, l'opéra est un genre dont l'histoire s'étale sur près de quatre cents ans. Et même s'il montre une grande diversité de formes et de styles, un élément sert de fil conducteur à son développement : cette œuvre dramatique est avant tout destinée à un public.⁶⁵ De ce point de vue, l'opéra est donc un genre à la fois musical et profondément social, deux caractéristiques qui se révéleront fondamentales dans son évolution.

L'histoire de l'opéra débuta au XVII^e siècle, en Italie, où les premières œuvres eurent pour argument des sujets dérivés de la mythologie grecque, et qui s'inspirèrent de la conception et de la mise en scène du drame antique.⁶⁶ Néanmoins le premier opéra⁶⁷ *Orfeo*, vit le jour à Mantoue en 1607 sous la plume de Monteverdi. Le compositeur offrit en effet une pièce d'une incroyable richesse, dans la variété et la complexité des formes musicales qu'elle propose. Monteverdi mit également en scène pour la première fois le pouvoir musical et expressif de ce que l'on nomma le *stile rappresentativo*.⁶⁸ L'opéra se développa ensuite à Rome, mais aussi hors d'Italie. En France, le ballet était une composante très importante de la tradition, dans la mesure où il recevait le soutien du Roi⁶⁹ et de la noblesse. Ainsi, tous les spectacles mis en scène comportaient inévitablement des ballets, et ce genre dramatique, chanté, dansé et représenté devant le roi portait le nom de tragédie lyrique. Lully était maître en la matière, et les livrets de ses œuvres étaient considérés comme des ouvrages de littérature à part entière. Les compositeurs anglais firent de leur côté plusieurs tentatives pour inventer une version « anglaise » de cet opéra qui était jusque-là un genre typiquement italien, mais le public anglais continua de préférer les opéras italiens.

Au XVII^e siècle, l'opéra était devenu une forme artistique populaire, que certains compositeurs eurent envie d'anoblir et de purifier, en lui retirant son exubérance jugée déplacée : *l'opera seria* fit son apparition. Le genre était dominé par une forme d'air, *l'aria da capo*, dans lequel la virtuosité mélodique et vocale était tout particulièrement mise en valeur. Si les compositeurs italiens furent particulièrement prolifiques, d'autres

The Harvard Dictionary of Music. Fourth Edition. Cambridge, pages 584- 591.

⁶⁵ D'autres pièces qui peuvent mettre en musique une œuvre dramatique, tels les madrigaux par exemple, ne sont pas destinées à être représentées, et participent au plaisir des musiciens eux-mêmes.

⁶⁶ Je reviendrai plus longuement au cours de mon analyse sur le rôle du chœur dans la tragédie grecque.

⁶⁷ L'*Orfeo* de Monteverdi est l'œuvre que les musicologues s'accordent à reconnaître comme le premier opéra de l'histoire du genre.

⁶⁸ Caractéristique des opéras du début du XVII^e siècle, le *stile rappresentativo* se définit par une liberté de rythme et un phrasé irrégulier ; et une ligne vocale qui peut facilement être dissonante par rapport à un accompagnement réalisé par une basse continue, le plus souvent un ou plusieurs instruments à cordes. Source: *The Harvard Dictionary of Music. Fourth Edition.* Cambridge, page 841.

⁶⁹ Louis XIV et son amour de la danse ont profondément marqué la production des œuvres dramatiques de l'époque.

compositeurs le furent également en Europe. Musicien allemand, naturalisé britannique, Haendel, composa des opéras italiens pour un public anglais, illustrant à merveille l'aspect international de l'*opera seria*.

La seconde partie du XVIII^e siècle vit naître une nouvelle tendance, avec l'apparition dans l'opéra d'airs plus longs, soutenus par un accompagnement plus riche, et dont la structure formelle était moins stricte. L'air comme élément uniquement virtuose disparut peu à peu au profit d'autres formes vocales, tels le récitatif accompagné, le chœur et les pièces instrumentales. Les opéras de Gluck illustrèrent cette nouvelle tendance⁷⁰ : l'air fit suite au récitatif accompagné, tous deux participant au drame ; les chœurs prirent part à l'action et l'orchestre se vit confier un rôle dramatique.⁷¹ Parallèlement à cette évolution, un autre genre se développa à partir de l'opéra, grâce à la multiplication de scènes comiques à l'intérieur de l'oeuvre, ce qui donna son nom à ce nouveau genre, *l'opéra-comique*. Et ce furent non pas « un » opéra-comique, mais des variations « nationales » de cette forme qui furent écrites. Toutes ces compositions lyriques étaient des œuvres populaires et commerciales, dans le sens où elles étaient soutenues (au sens financier du terme) par un public nombreux et anonyme, et non plus par un riche mécène, qu'il valait mieux éviter de mécontenter.

Les changements politiques et sociaux qui bouleversèrent la France du XIX^e siècle favorisèrent ce nouveau genre. Cependant, la naïveté des sujets fut remplacée par un sens moral certain et une exploration des côtés plus sombres de l'âme humaine. Alors que les opéras italiens étaient dominés par les œuvres de Verdi, Wagner imposa de profonds changements à la musique vocale : son style révolutionna l'opéra tel qu'on avait pu le concevoir jusqu'alors. Son approche modifia radicalement tous les éléments techniques, que ceux-ci soient purement musicaux ou qu'ils relèvent de la dramaturgie.

Wagner écrivit lui-même ses propres livrets, donnant à ses œuvres « une unité exceptionnelle entre le poème et son commentaire musical. »⁷² Il prit soin également de concevoir le décor, la mise en scène mais aussi les costumes et l'éclairage qu'il avait imaginés pour ses drames. Et de ce fait, un théâtre fut construit pour représenter les opéras de Wagner, celui de Bayreuth. La syntaxe musicale prit elle-aussi une nouvelle direction.

⁷⁰ Dernière période de la production du compositeur, que l'on nomme « manière française ».

⁷¹ Ces éléments techniques sont développés dans l'ouvrage de JAMIN, Jacqueline. *De la lyre d'Orphée à la musique électronique*. Paris: Alphonse Leduc, 1961. Pages 56-57.

⁷² Cf l'article consacré à Wagner par Jacqueline JAMIN (op. cit. page 100). Les éléments techniques que je vais mentionner sont développés dans cet article.

Rejetant les unités musicales réduites, Wagner élargit les phrases musicales par le jeu des cadences.

4- L'opéra de Wagner

Il me faut ici préciser quelques éléments plus techniques, pour mesurer toute l'importance des changements impulsés par Wagner, d'autant que ces modifications prendront tout leur sens dans l'analyse de la partition de Bernstein. La cadence est l'élément harmonique qui donne à la phrase « un caractère de ponctuation grammaticale. »⁷³ La cadence est dite « parfaite » lorsqu'un accord de dominante (V) s'enchaîne à un accord de tonique (I), ce qui permet à la sensible de se résoudre sur la tonique.⁷⁴ La cadence « plagale » (enchaînement d'un accord de degré IV à un accord de tonique I) est également conclusive, dans une moindre mesure. Cependant, lorsque l'accord de dominante (V) s'enchaîne à un accord d'un autre degré (souvent un accord de degré VI), la cadence est dite « rompue » ou « évitée », et il n'est plus question de conclusion en tant que telle. En effet, même si la sensible se résout, l'accord d'arrivée n'est pas à l'état fondamental⁷⁵, et l'absence de stabilité de cette configuration, si elle permet de maintenir la tonalité, évite de terminer la phrase mélodique sur la tonique. Et c'est dans le terme « éviter » que réside l'intérêt et l'usage particulier qu'en fit Wagner.

Evitant résolument les cadences conventionnelles, le compositeur dilua ainsi les fins de ses phrases, une phrase s'enchaînant à une nouvelle sans distinction marquée. Sur le plan mélodique, il repoussa les limites davantage encore, grâce à une écriture à mi-chemin entre l'air et le récitatif, « proche de la parole chantée » (J. Jamin p. 100), qui portera le nom de « mélodie continue ». Cette fluidité lui permit de mêler airs et ensembles dans un flot continu au service de l'action. D'autre part, le drame de Wagner est structuré par l'utilisation d'un

⁷³ Cf. l'article « Cadence » du *Larousse de la musique volume I et II*, op. cit. page 216. Les éléments techniques auxquels je ferai référence ensuite sont également développés dans cet article, ainsi que dans l'article « Cadence » de l'ouvrage *The Harvard Dictionary of Music. Fourth Edition*. Cambridge, op. cit. page 129-130

⁷⁴ Dans un accord de dominante, les notes qui créent une tension harmonique, parce qu'elles appellent une « résolution » sont respectivement la sensible (tierce majeure de l'accord de dominante), qui se résout sur la tonique (de l'accord de tonique) ; et dans une moindre mesure, parce qu'elle peut être absente de l'accord de dominante, la septième (septième mineure de l'accord de dominante), qui se résout sur la tierce (de l'accord de tonique).

⁷⁵ L'accord est à l'état fondamental lorsque la note fondamentale de l'accord est à la basse ; cette disposition est celle qui confère le plus de stabilité à l'accord, et lui donne le caractère le plus affirmé.

Les autres dispositions d'un accord sont appelées respectivement premier et second renversement. Je reviendrai sur cet élément en développant la notion acoustique d'« harmonique d'un son. ».

nouveau matériau thématique, le leitmotiv qui lui confère toute son unité. Alors que le thème sert de base à un mouvement ou à une partie de l'œuvre,⁷⁶ le leitmotiv est un thème conducteur, présent tout au long de l'œuvre. « Représentant un personnage ou un état d'âme » le leitmotiv « se transforme » et évolue tout au long du drame, tel un « élément expressif et mouvant de l'éternel devenir » (J. Jamin p. 100). Un dernier élément, et non des moindres, concernant l'influence de Wagner dans l'histoire de l'opéra, réside dans le rôle que le compositeur confia à l'orchestre : l'orchestre « d'une ampleur inconnue jusque-là [...] dialogue avec [les voix] » (J. Jamin p.100) Il rejoignit en cela Berlioz et son formidable talent d'orchestrateur, et les deux compositeurs furent les premiers à envisager l'orchestre comme un personnage de l'histoire à part entière.

Après la mort de Wagner (1833), l'opéra fut influencé par de multiples courants littéraires et artistiques, tels que le naturalisme, l'impressionnisme ou le nationalisme, qui contribuèrent à une grande diversité de styles, de sujets, ou de points de vue philosophiques. Le premier chef-d'œuvre du XXe siècle fut *Pelléas et Mélisande* de Debussy : écrit sur un livret de Maeterlinck, la pièce se rattache au courant symboliste. L'histoire de l'opéra se poursuit notamment avec la musique *sérielle*, (ou atonale) dans laquelle l'organisation tonale est remplacée par un autre système. Cette musique s'appuie sur une échelle de douze sons (*musique dodécaphonique*) que Schoenberg organisa en *série*⁷⁷ dans une écriture tantôt horizontale (contrepoint), tantôt verticale (harmonie). (J. Jamin p.179)

5- L'apport du Jazz, une musique typiquement américaine

En m'attardant ainsi sur l'histoire de l'opéra dans une perspective d'évolution du genre, mon propos était de montrer que l'opéra n'avait jamais été « américain » au cours de son histoire, ce qui se conçoit tout à fait au regard de la jeunesse de la nation américaine.

Dans la perspective de composer une variation américaine de l'opéra, Bernstein s'appuya donc sur un genre typiquement américain, le *musical*, ainsi que sur une tendance musicale qui émergea dans les années 1920-1930 aux États-Unis, le jazz. La volonté du compositeur était particulièrement ambitieuse, même si elle s'inscrivait dans la continuité du travail d'un

⁷⁶ Un thème est un matériau (une idée mélodique et/ou rythmique) qui sert de base à la construction d'une pièce...

⁷⁷ L'Ecole de Vienne regroupe Schoenberg et ses disciples, Anton von Webern et Alban Berg.

autre compositeur américain, George Gershwin,⁷⁸ qui avait quelques années auparavant introduit du jazz dans son opéra *Porgy and Bess* (produit à New York en 1935).

Je souhaiterais m'arrêter sur ce courant musical, né sur le continent américain où il s'est ensuite développé, avant de rayonner dans le monde entier, et que l'on qualifie souvent de « musique typiquement américaine ». En réalité, le jazz est aussi et surtout le résultat d'un mélange de différentes cultures, la tradition musicale africaine d'une part, et la tradition musicale européenne d'autre part, dans le contexte particulier de l'histoire de l'esclavage aux États-Unis. Et c'est à mon sens l'un des nombreux paradoxes avec lesquels Bernstein joue en composant *West Side Story*.

Les origines du jazz ne sont pas identifiées avec précision, dans la mesure où il n'existe pas de documents antérieurs à la seconde moitié du XIXe siècle.⁷⁹Néanmoins, les musicologues s'accordent sur le fait que le jazz s'est développé à partir de la structure harmonique de la musique européenne à laquelle s'est ajoutée la rythmique issue de la tradition orale africaine. En effet, la rythmique caractéristique du jazz s'appuie sur la syncope,⁸⁰un élément utilisé d'une autre manière dans la musique classique, mais incontournable dans toutes les musiques d'ensemble des cultures tribales de l'Afrique de l'ouest. Même si l'origine de la mélodie est plus incertaine, il semble qu'elle soit issue d'un mélange de matériau vocal Africain et Européen, que les esclaves auraient développé de manière intuitive depuis le XVIIe siècle. L'harmonie est sans doute le dernier élément de cette appropriation musicale. L'échelle pentatonique en particulier était utilisée dans la musique de l'Afrique de l'ouest, tandis que la musique diatonique⁸¹ a des origines clairement européennes. La superposition de ces deux échelles a donné naissance à ce que l'on appelle *the blue-scale* avec *the blue-note*, une nouvelle gamme dans laquelle la troisième et la septième notes sont altérées. Cette harmonie qui peut être très complexe est très variée et sert de base à l'élément essentiel du jazz qu'est l'improvisation. Souvent collective, l'improvisation met en scène un soliste qui dialogue avec l'ensemble du groupe, une disposition qui n'est pas sans rappeler les premières formes de musique afro-américaine, celles des *work songs*, et en particulier les *call and response* qui rythmaient les travaux des

⁷⁸ *Porgy and Bess* de Gershwin fera l'objet d'une analyse dans mon étude des emprunts sémantiques.

⁷⁹ Tous les éléments historiques et musicaux auxquels je fais référence sont développés dans l'article de Jacqueline JAMIN « Le Jazz » (op. cit. page 154-155) ; et l'article de Gunther SCHULLER "Jazz": <http://global.britannica.com/art/jazz>.

⁸⁰ La syncope est un déplacement de l'accent rythmique naturel : un temps faible (ou la partie faible d'un temps) est ainsi accentué(e).

⁸¹ L'échelle musicale européenne est une échelle diatonique, qui se compose de tons et de demi-tons.

esclaves dans les champs. « Jazz grew from the African American slaves who were prevented from maintaining their native musical traditions and felt the need to substitute some homegrown form of musical expression.»⁸²

6-Réconcilier musique populaire et musique savante: la musique latino-américaine

S'agissant de dépasser le clivage musique populaire / musique savante, Bernstein a également imposé une vision plutôt originale de la formation instrumentale qu'il souhaitait pour interpréter son *musical*.

Tout d'abord, *West Side Story* serait représenté sur une scène de music-hall, ce qui imposait certaines contraintes au compositeur, au premier rang desquelles la taille de la fosse d'orchestre. Plus réduite que celle d'une scène lyrique, elle obligea Bernstein à penser son effectif instrumental d'une autre manière.⁸³ Se conformant à l'usage, il réduisit son orchestre à trente-deux musiciens,⁸⁴ et parmi eux prirent place dix instrumentistes à cordes. Cependant, la préoccupation majeure du compositeur était d'étoffer certains pupitres, notamment les cuivres et les percussions, auxquelles il avait choisi d'ajouter des percussions typiques, issues de la musique populaire latino-américaine. Il n'eut d'autre choix dès lors, que de se passer d'altos, chose tout à fait impensable dans un orchestre, quel qu'il soit. « Cellos playing high can do everything violas do more brilliantly »⁸⁵ se défendit le compositeur. Parfaitement conscient, cependant, du fait que l'absence d'altos nuirait à la couleur de son orchestre hors de la scène du music-hall, le compositeur renforça son pupitre de cordes et huit instrumentistes supplémentaires rejoignirent le pupitre des bois, lorsqu'il eut l'opportunité en 1984, de diriger son œuvre pour un enregistrement.

Il est également d'usage dans le music-hall, qu'un instrumentiste ne joue pas d'un seul instrument, et soit capable le cas échéant de lire dans différentes clés⁸⁶ : l'orchestre est pour

⁸² Cf. Gunther SCHULLER "Jazz" (op. cit.)

⁸³ Les éléments que je mentionnerai sont développés dans : *The making of West side Story conducted by Leonard Bernstein*. BBC television. London in association with Unitel GmbH and Company KG. Munich and Video Music Productions, Inc. New York. DVD. Hamburg. Deutsche Grammophon GmbH, 1988/ 2005.

⁸⁴ En général, un orchestra de music-hall se compose de vingt à trente musiciens.

⁸⁵ Source *The making of West side Story* op. cit.

⁸⁶ Là encore, cette pratique est tout à fait impensable dans un orchestre d'opéra.

cette raison organisé en *reeds*⁸⁷ et non en pupitres. Un *reed* désigne l'ensemble d'instruments rattaché à un instrumentiste : par exemple *reed I* désigne les cinq instruments joué par le même musicien. Au début de la pièce, il suffit alors au compositeur d'indiquer quel(s) instrument(s) joue(nt) : la clarinette basse du *reed II* et la flûte du *reed III* par exemple. Et non seulement Bernstein a étoffé le pupitre de saxophones,⁸⁸ mais il a également prévu cinq *reeds*, certains d'entre eux composés de huit instruments différents. Bien entendu, la section des percussions latino-américaines demeura intacte. Ce qui illustre le fait que même si Bernstein a su s'adapter aux contraintes du genre, il n'en a pas pour autant renoncé à une exigence technique qui relève de l'exploit.

L'orchestre de *West side Story*⁸⁹:

Reed I: Piccolo, Flute, Alto Saxophone, Clarinet in Bb, Bass Clarinet

Reed II: Clarinet in Eb, Clarinet in Bb, Bass Clarinet

Reed III: Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Clarinet in Bb, Bass Clarinet

Reed IV: Piccolo, Flute, Soprano Saxophone, Bass Saxophone, Clarinet in Bb, Bass Clarinet

Reed V: Bassoon

2 Horns in F

3 Trumpets in Bb (2nd doubling Trumpet in D)

2 Trombones

Timpani

Percussion (four players) *

Piano / Celesta

Electric Guitar / Spanish Guitar / Mandolin

Violin I - VII

Cello I - IV

Contrabass

*Traps, Vibraphone, 4 Pitched Drums, Xylophone, 3 Bongos, 3 Cowbells, Conga, Timbales, Snare Drum, Police Whistle, Gourd, 2 Suspended Cymbals, Castanets, Maracas, Finger Cymbals, Tambourines, Small Maracas, Glockenspiel, Woodblock, Claves, Triangle, Temple Blocks, Chimes, Tam-tam, Ratchet, Slide Whistle.

⁸⁷ *Reed*: anche : on désigne également les instruments de la famille des bois par le nom « anches simples » (la famille des clarinettes et des saxophones) et « anches doubles » (celle des hautbois)

⁸⁸ L'orchestre de *West Side Story* comporte un saxophone dans chaque tessiture, soient cinq Instruments, au lieu d'un seul habituellement présent.

⁸⁹ Extrait de la partition d'orchestre (le conducteur) Leonard BERNSTEIN. *West Side Story : Complete Full Score*. Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC. Boosey and Hawkes, 1957.

Le pupitre des percussions fait lui aussi l'objet de choix aussi inhabituels qu'audacieux : alors que la partition prévoit quatre percussionnistes, la distribution de 1957, sous la direction du compositeur lui-même ne compte que deux instrumentistes, et ce malgré la complexité de l'instrumentation : ici encore, les exigences techniques du compositeur sont clairement celles attachées à la musique « savante », académique. Ce pupitre est traditionnellement celui qui offre le plus de variété, tant en termes de timbres⁹⁰ qu'en termes de modes de jeu. En outre, le pupitre accueille régulièrement de nouveaux membres, issus de la musique populaire (de la musique traditionnelle en particulier), mais également des instruments qui sont le résultat des dernières innovations techniques. De ce point de vue, aucun autre pupitre de l'orchestre n'offre à un compositeur de telles perspectives : les percussions sont à la croisée des influences musicales les plus diverses.

Pourtant, les choix de Bernstein sont allés bien au-delà d'une simple combinaison d'influences musicales variées, en faisant une large place à des instruments de tous les continents, Amérique, Amérique Latine mais aussi Afrique et Asie. Côté instruments plus traditionnels⁹¹ tels que la grosse caisse, les timbales, les cymbales, le triangle, ou même le xylophone et le glockenspiel (dans un grand orchestre symphonique) quatre percussions d'Amérique Latine viennent enrichir le pupitre. Le bongo⁹², originaire de Cuba est l'instrument utilisé dans le genre musical portoricain *son*, la forme qu'a justement choisie Bernstein pour dresser le portrait d'une Amérique où tous les espoirs sont permis.⁹³ (*America* nb 7). La conga⁹⁴ est, elle, originaire d'Afrique, et a fait son apparition à Cuba au XVIIe siècle, avant de gagner toute l'Amérique Latine. Elle doit son nom à une danse typique du carnaval de La Havane, devenue très populaire dans l'Amérique des années trente. Le guiro⁹⁵ est originaire des Caraïbes (Cuba et Porto-Rico), tandis que les claves⁹⁶ ont été fabriquées par les esclaves africains qui travaillaient dans les plantations de sucre à Cuba. A ces instruments, il faut ajouter les maracas,⁹⁷ inventés par les premiers habitants d'Amérique centrale, *maracas* signifiant « musique » en langue Tupi ; et pour rester parmi les instruments qui se rattachent à la culture espagnole ou latine au sens plus large, il faut mentionner les castagnettes, dont l'origine est inconnue, mais que les compositeurs utilisent

⁹⁰ La richesse des timbres est due à la diversité des matériaux utilisés dans la fabrication des instruments.

⁹¹ Par traditionnels, je fais référence à des instruments qui font généralement partie du pupitre des percussions.

⁹² Le bongo (ou les bongos) est constitué d'une paire de tambours dont l'un est plus grand que l'autre.

⁹³ Je reviendrai sur ce choix pour en analyser le sens, dans la suite de mon travail.

⁹⁴ La conga est un haut tambour à long fût.

⁹⁵ Le guiro est constitué d'un racloir que l'on tient entre le pouce et le majeur.

⁹⁶ Les claves sont constituées de deux bâtons que l'on frappe l'un contre l'autre.

⁹⁷ Les maracas sont des hochets joués en paires, que l'on secoue en les projetant vers l'avant.

volontiers pour créer une atmosphère « espagnole ». Je terminerai avec le gourd⁹⁸, originaire d’Afrique de l’ouest, et le tam-tam⁹⁹, qui vient d’orient. Il est important de souligner, outre leur provenance diverse, que certains instruments sont utilisés dans un contexte religieux, comme le temple-block¹⁰⁰ ou le Wood block¹⁰¹ en Asie, alors que la crécelle¹⁰² est un instrument de la tradition juive. Dernier élément qu’il me semble pertinent de remarquer, si certaines de ces percussions appartiennent à la musique populaire, comme la cowbell¹⁰³ ou le slide whistle¹⁰⁴ utilisés dans le jazz, d’autres conviennent à la fois à la musique traditionnelle et à la musique classique ; pour d’autres instruments comme le glockenspiel, peu importe le genre de musique, ils ont leur place.

Malgré les contraintes liées à un espace restreint, on mesure à quel point le choix de Bernstein, non seulement de privilégier le pupitre de percussions, (en acceptant de sacrifier les altos) mais également d’ajouter des instruments peu conventionnels, constitue une volonté délibérée de mettre en avant ce que l’on peut qualifier de « conciliation musicale ».

Although certainly one of *West Side Story*’s ultimate achievements lies in its successful synthesis of the larger traditions of Broadway, popular music, and art music, the adoption of a specific ethnic style in a serious and self-consciously “American” work has ultimately, and perhaps unexpectedly, earned for the Hispanic style a level of recognition in American culture it had never achieved. (*West Side Story: Cultural perspectives on an American Musical* p.100)

B) Les Emprunts linguistiques et littéraires : une nouvelle approche

1- Enrichir l’analyse musicale avec la perspective de la grammaire transformationnelle

⁹⁸ Le gourd est une Calebasse (un fruit que l’on a évidé) que l’on frappe avec les mains, les poings, ou avec une baguette.

⁹⁹ Le tam-tam est un disque de métal, suspendu, que l’on frappe à l’aide d’un maillet ou d’une baguette. Contrairement au gong auquel il ressemble, il émet un son indéterminé, c’est-à-dire un son dont on ne peut pas définir « la hauteur ».

¹⁰⁰ Le temple-block est une sorte de tambour à fente creusé dans un bloc de bois. Originaire de Chine, son nom signifie « poisson de bois ». Il est utilisé pour ponctuer les hymnes bouddhiques.

¹⁰¹ Le Wood block est un petit bloc de bois fendu que l’on frappe.

¹⁰² La crécelle est un instrument composé d’un manche et d’une partie rotative dont la lame en bois racle sur la partie crantée du manche.

¹⁰³ La cowbell est une cloche (en métal) que l’on tient en main. Elle tire son nom de sa ressemblance avec la cloche utilisée par les bergers pour ne pas égarer leurs animaux.

¹⁰⁴ Le slide whistle est aussi appelé *jazz flute*

Je voudrais à présent examiner la diversité des matériaux utilisés par Bernstein en termes d'emprunts et d'allusions, et la manière dont ils intègrent le processus de création du compositeur, et en particulier pourquoi je qualifie ce processus d'emprunts et non de « reprise » ou de simple citation. Pour ce faire, je vais m'appuyer sur la démarche du compositeur lui-même, en reprenant les éléments qu'il a analysés dans ses conférences à Harvard.¹⁰⁵

De la même manière qu'un discours, le langage musical est lui-aussi organisé par des phrases, ponctuées par des cadences.¹⁰⁶ Bernstein définit ainsi la syntaxe d'une langue : [a] « process by which we structure [...] sentences. » Et il ajoute concernant la syntaxe musicale: « All musical thinkers agree that there is such a thing as a musical syntax, comparable to a descriptive grammar of speech. » (“Musical Syntax”, *The Unanswered Question* p. 56) Il poursuit le parallèle en établissant des analogies entre les éléments du discours (langue) et les éléments du discours musical, en associant les éléments qui remplissent la même fonction : « noun phrase » et motif musical; « modifier » et accord (entité harmonique) ; « verbs » (qui agissent sur le substantif) et rythme. Le rapprochement entre discours et discours musical prend tout son sens à la lumière des concepts développés par Chomsky. Partant du constat que certaines relations linguistiques ne recevaient pas d'explication valide, le linguiste proposa une nouvelle perspective, qui fournit les moyens d'analyser le « processus subconscient ¹⁰⁷» à l'œuvre dans ces relations. Cette approche pourrait non seulement s'appliquer à la transformation passive choisie comme illustration, mais également à toute relation linguistique. Telle que conceptualisée par Chomsky, la grammaire transformationnelle organise le discours selon deux niveaux, la Structure de surface (*Surface Structure*) et la Structure profonde (*Deep Structure*). Le linguiste démontra que, malgré la nature différente de leur apparence respective, ces deux niveaux sont en fait très proches : la structure de surface révèle une structure profonde. Pour Chomsky, les deux « formulations » relèvent en fait d'une même pensée, et un processus de transformations permet d'une passer d'une structure à l'autre de cette pensée. Ce processus est un modèle que Bernstein choisit pour expliquer la création, et la création musicale en particulier : la

¹⁰⁵ Les éléments que je vais développer ici sont ceux analysés par Bernstein dans « Lecture 2 : Musical Syntax » *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*. Op.précédemment cité p. 53-115

¹⁰⁶ Le mot cadence vient du latin « cadere » “tomber” : situées à la fin des phrases musicales, les cadences en sont la fin, la chute.

¹⁰⁷ Ce sont les termes de Bernstein. Le compositeur explicite son propos en prenant pour exemple le premier mouvement de la *Symphonie n°40* de Mozart.

structure de surface d'une œuvre dérive en fait d'une structure profonde, et il s'agit de l'analyser pour mettre en valeur le processus créatif et en comprendre le sens.

Now, our job is to invent, or discover, a deep structure out of which that marvelous surface structure has been generated. [...] this deep structure must result from a chain of possible and desirable combinations of elements, chosen from that mass of basic materials at the bottom of the ladder¹⁰⁸: the key [...], its tonic, its dominant, related triads, the relative major. [...] the tempo, [...]. Out of all these choices will arise the melodic, harmonic and rhythmic combinations, which constitute the "underlying strings" - the specific entities that are to be recombined into the deep structure. ("Musical Syntax" p. 89-91)

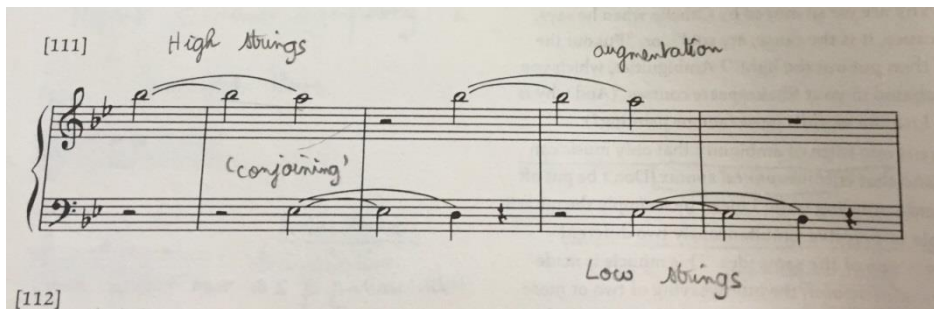
Le compositeur poursuit son analyse en prenant la symétrie comme élément clé de sa perspective, et ce, argue-t-il, en raison du caractère universel du concept : de la structure même du corps humain à la dualité de notre existence, la symétrie trouve également son incarnation dans l'expression musicale : les oppositions temps forts / temps faibles, ou bien les figures de notes, blanches / noires, ou encore les structures élémentaires qui relèvent du principe de symétrie¹⁰⁹ : les exemples sont en fait infinis. L'anticipation est l'élément moteur du discours musical, qui par essence-même, s'inscrit dans le mouvement¹¹⁰ : le compositeur va littéralement « jouer » sur l'attente de l'auditeur, en respectant ou non cette symétrie implicitement attendue. Découlent de ce principe ce que Bernstein nomme les *ambiguïtés structurelles*, au premier rang desquelles figure l'écriture contrapuntique : « counterpoint, the interweaving of two or more melodic lines, or "musical strings", as the linguists might say. Hence, the term "contrapuntal syntax. » (*Musical Syntax*, p. 109) Poursuivant son argumentation avec l'analyse de la partition de Mozart, Bernstein souligne que le premier thème est « développé », c'est-à-dire ici, transposé, puis répété, et enfin repris alternativement par la clarinette et le basson qui se renvoient le motif. Le compositeur souligne également que dans le même temps, le motif est l'objet d'un dialogue entre les cordes graves et les cordes aigües. Cette autre version du thème de départ a été obtenue selon le procédé d'augmentation¹¹¹, une permutation structurale au sens où l'entend Chomsky, c'est-à-dire une transformation syntaxique. Pour le compositeur, cet enchaînement des deux

¹⁰⁹ La structure élémentaire d'une phrase musicale répond au schéma suivant : première partie avec arrivée sur un V° degré, seconde partie d'une durée égale, (nombre de mesures identique) ponctuée par une cadence parfaite.

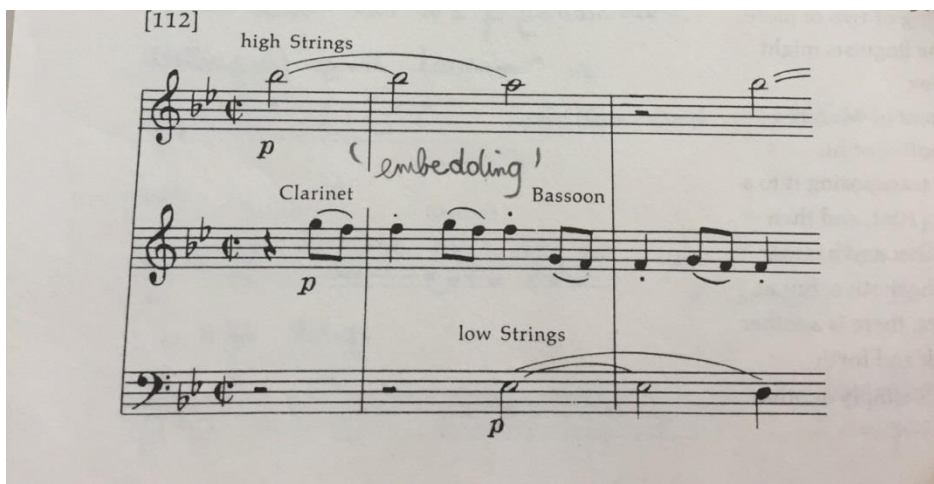
¹¹⁰ "It is in the nature of music to be ongoing", "Musical Syntax" p. 61

¹¹¹ L'augmentation consiste à « faire réentendre un thème [...] en valeur plus longue » (*Larousse de la musique*, p. 79)

motifs de telle manière qu'ils se rejoignent constitue l'équivalent du procédé linguistique de *conjoining*.¹¹²



De même, l'intervention de la clarinette dans ces mêmes mesures est la contrepartie musicale de ce que les linguistes définissent comme *embedding process*.¹¹³



(*Musical Syntax* p. 110)

La suite de la partition permet à Bernstein d'illustrer musicalement le procédé de *deletion*.¹¹⁴

¹¹² "conjoining": two or more constituents combined in a coordinate structure" (*Dictionary of Grammatical Terms In Linguistics* p. 56)

¹¹³ "embedding": a structure in which one constituent is contained within another constituent, especially another constituent of the same category." , *Dictionary of Grammatical Terms In Linguistics*, p.89

¹¹⁴ "deletion": Any [...] process which [...] removes some overt material form a sentence. By extension [...] any construction in which some material required for semantic interpretation is not overtly present. *Dictionary of Grammatical Terms In Linguistics*, p. 76

2- *Romeo and Juliet*: structure profonde de *West Side Story*

Cette approche ouvre de nouvelles perspectives pour l'analyse musicale, et il me paraît particulièrement intéressant de comprendre l'œuvre de Bernstein à travers la démarche que le compositeur avait lui-même en analysant les œuvres de ses pairs. Je vais m'attacher à montrer de quelle manière des œuvres telles que *Tristan und Isolde*, *Roméo et Juliette*, mais aussi *Porgy and Bess*, peuvent être analysées comme la structure profonde de *West Side Story*. *Le Sacre du Printemps*¹¹⁵ mais également l'opéra de Gershwin font eux, l'objet d'emprunts et participent au procédé de transformations musicales telles que Bernstein l'a décrit. La touche de génie que Bernstein reconnaît à Stravinsky est la même que celle qui a donné à *West Side Story* son unité :

Take *Le Sacre du Printemps*, which is supposed to be the work that revolutionized music and changed the world, and just analyze it page by page, bar by bar. You'll find that every bar of it comes from somewhere else. But it has just been touched by this magic guy.¹¹⁶

Le point de départ de l'écriture de *West Side Story* est la transposition, dans l'espace et le temps, du drame de Shakespeare : l'histoire d'un amour absolu offre une mise en scène de la rivalité sociale, et au-delà, de l'intolérance, qui engendre la haine viscérale et conduit à la mort. L'intention de Bernstein était explicite, et c'est pourquoi sa démarche de composition va bien au-delà de la simple reprise de l'argument : les caractéristiques de la scène du balcon¹¹⁷ sont devenues des « emprunts », intégrés à la trame musicale de Bernstein, tantôt dans la structure de surface, tantôt la structure profonde.

La scène, qui incarne à elle-seule la quête impossible d'un amour absolu, est structurée en trois parties, précédées d'un prologue dans lequel Roméo est seul sur scène, tandis qu'elle se termine à nouveau, après le départ de Juliette, par les vers de Roméo.

Le prologue met en scène Roméo, en proie au tourment, qui exprime un désarroi qui le dépasse.¹¹⁸ Il poursuit sa tirade, entre rêve et réalité, et c'est la lumière qui va lui permettre

¹¹⁵ *Le Sacre du Printemps*, le ballet composé par Stravinsky et commandé au compositeur par Serge de Diaghilev pour les Ballets russes.

¹¹⁶ Leonard Bernstein, interview by Paul R. Laird in "The best of All Possible Legacies. A Critical Look at Bernstein, His Eclecticism, and Candide", *Ars Musica Denver* 4, no. I (Fall 1991)

¹¹⁷ La scène du balcon est la scène 2 de l'acte 2 de la pièce de Shakespeare, dont je vais citer et analyser les vers.

¹¹⁸ "He jests at scars that never felt a wound": le personnage s'exprime à travers une vérité générale, quelque chose qui dépasse sa propre condition.

d'accéder à cette réalité qu'il appelle de ses vœux.¹¹⁹ Les premiers mots de Juliette « Ay me! » marquent une progression sensorielle, de la lumière (et la vision) au son, «she speaks. » Le son se fait reconnaissable et devient le nom, mais il s'oppose à l'identité :

And I'll no longer be a Capulet / (Juliet)	[...] O, be some other name! What's in a name? (Romeo)
---	---

Roméo erre toujours entre rêve et réalité « Shall I hear more, or shall I speak at this? » à la recherche de lui-même, et seul l'amour va lui permettre de renaître, en réconciliant ce qu'il est (son identité) avec ce qui le désigne (son nom) :

Call me but love, and I'll be new baptized /
By a name I know not how to tell thee who I am. (Romeo)

La seconde partie de la scène débute avec la tirade de Juliette, qui se positionne dans la réalité de la preuve, et de la vérité¹²⁰ : « I'll prove more true. » La preuve de la réalité de l'amour est la promesse de mariage, que les deux amants vont échanger. L'engagement de Juliette est total « I will not fail. » et la dernière partie de la scène scelle le serment. L'épilogue laisse Roméo apaisé,¹²¹ dans l'attente sereine de la réalisation de cette promesse.

La structure de l'air de Tony *Maria* (numéro 5) est la trame interne de la scène de Shakespeare, et l'air suit la même progression thématique que la scène.

L'introduction est écrite dans un style « parlé », la déclamation est libre (malgré une indication de mesure) et l'accompagnement très réduit (basson et cor en fa), comme un écho au monologue de Roméo :

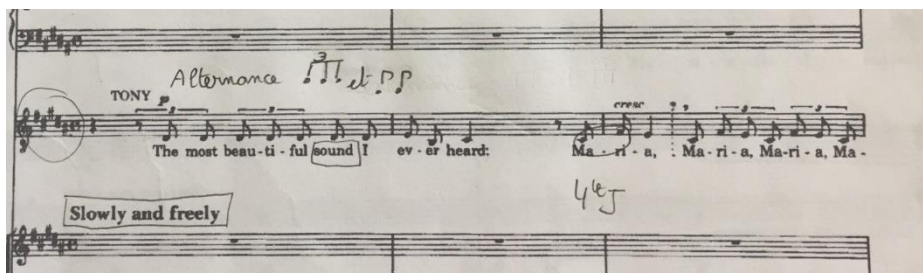
The most beautiful sound I've ever heard:
Maria, Maria, Maria, Maria...
All the beautiful sounds of the world in a single word
Maria, Maria, Maria, Maria

¹¹⁹ La champ lexical de la lumière est très marqué dans ce passage : “breaks,” “sun,” (répété dans le vers suivant) “vestal”, et s'oppose au manque d'éclat de “moon”, et “pale”.

¹²⁰ Champ lexical de la vérité utilisé par Juliette dans sa tirade : “prove false”, “in truth”, “trust me”, “prove more true”.

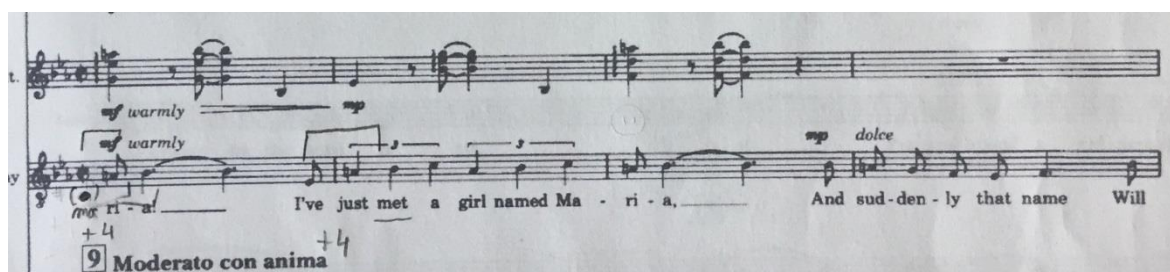
¹²¹ Les derniers vers sont formulés autour de la sémantique de la paix: “peace” est répété, “sweet”, “rest”.

L'accent des mots est soutenu par les figures rythmiques: les trois syllabes de « beautiful » sont souplement liées par des triolets, tandis que les syllabes de « sound I've ever heard » sont marquées par des croches détachées :



L'ambitus est restreint (une quarte), et se limite au grave de la tessiture. Les vers vont par deux, le second proposant un élargissement du premier : progression sémantique, accélération rythmique (apportée par les triolets), élargissement de l'ambitus, tessiture qui gagne les aigus et nuances qui s'intensifient : tous les éléments musicaux vont souligner la progression du texte.

La première partie de l'air démarre mesure 9, avec l'intervalle de quarte augmentée¹²² et sa résolution sur « Maria », repris sur « I've just » :



La ligne mélodique, lyrique et expressive, est à l'unisson des sentiments exacerbés du personnage. Le contraste entre la rencontre qui tient du rêve et ses résonances dans la réalité (« And suddenly ») est illustré par l'opposition croches (qui s'articulent par deux même si elles sont détachées) et triolets (qui s'articulent par trois). De la même façon que l'avait écrit Shakespeare, Bernstein donne au son, et en particulier à la musique du prénom, le pouvoir

¹²² Je reviendrai longuement sur cet intervalle dans ma seconde perspective d'analyse, l'Ambiguïté. Élément d'ambiguïté phonologique et syntaxique, cet intervalle très particulier donne pourtant à l'œuvre son unité musicale, et s'inscrit comme un élément clé la conception « motivique » du *musical*.

de passer du rêve à la réalité. La répétition du prénom, en écho, est annoncée par deux vers qui interrogent la relation son et musique :

Say it loud and there's music playing,
Say it soft and it's almost like praying.

La progression musicale se poursuit, fidèle à la progression sémantique et la partie centrale s'ouvre à la mesure 28. La mesure 34 en marque le paroxysme : la mélodie est dans (l'extrême) aigu de la tessiture, et les mots ne sont plus nécessaires : seule la répétition du son, en écho, suffit à faire sens. Au fur et à mesure des reprises du prénom (onze occurrences) la rythmique s'élargit elle-aussi (valeurs allongées : noire, blanche et rondes liées) jusqu'au « *ff* » de la mesure 39. La reprise des deux vers qui avaient introduit le prénom est traitée comme un écho qui, avec le reflux des émotions, apporte l'apaisement. La dernière phrase de Tony, (mesure 49 à la fin : la coda) dans une nuance « *PPP* », presque a cappella et dans une tessiture grave, résonne comme un écho extatique, que prolonge à l'infini la note tenue et le point d'orgue.

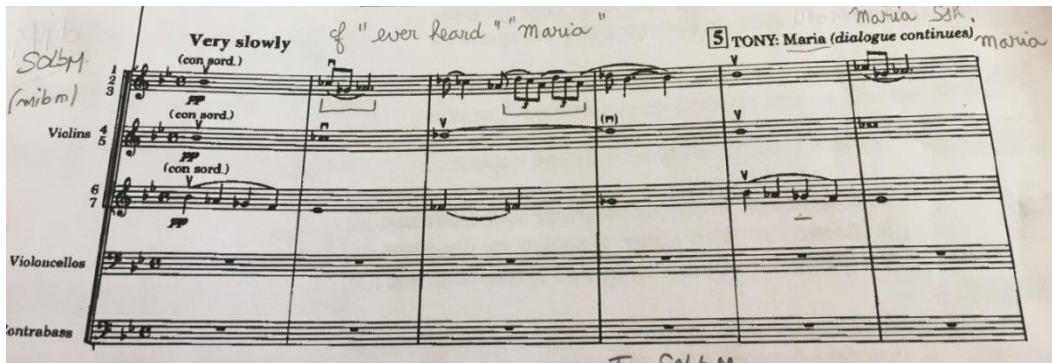
La scène de Shakespeare et l'air de Bernstein partagent le même lexique de l'absolu (superlatifs tels que « most », « all the », « of the world », « never », « ever »). Musicalement, le motif de la quarte augmentée offre cette alternance tension extrême/résolution, en même temps que, du fait même de sa nature brutale, l'intervalle préfigure la violence à laquelle les amants vont être confrontés. La progression sensorielle proposée par les deux scènes n'est pas la même : dans la pièce de Shakespeare, Roméo fait l'expérience de la vision (la lumière) puis du son ; le son lui donne une identité, en même temps qu'il confère à la rencontre une dimension sacrée. Mais le personnage trouvera sa véritable identité en dépassant son nom, grâce à l'amour. Bernstein interroge d'emblée la signification du son, à travers la présence de l'idée musicale¹²³ et de ses résonances. Le son revêt un côté mystique (« It's almost like praying ») dans une dimension universelle qui dépasse le personnage, comme chez Shakespeare (« I'm no pilot »). Mais dans le *musical*, le son conduira à la vision et à la rencontre physique.

Le numéro 6, que Bernstein a intitulé *Balcony scene*, montre la même structure que la scène de Shakespeare : le découpage du texte et les interventions des personnages, la

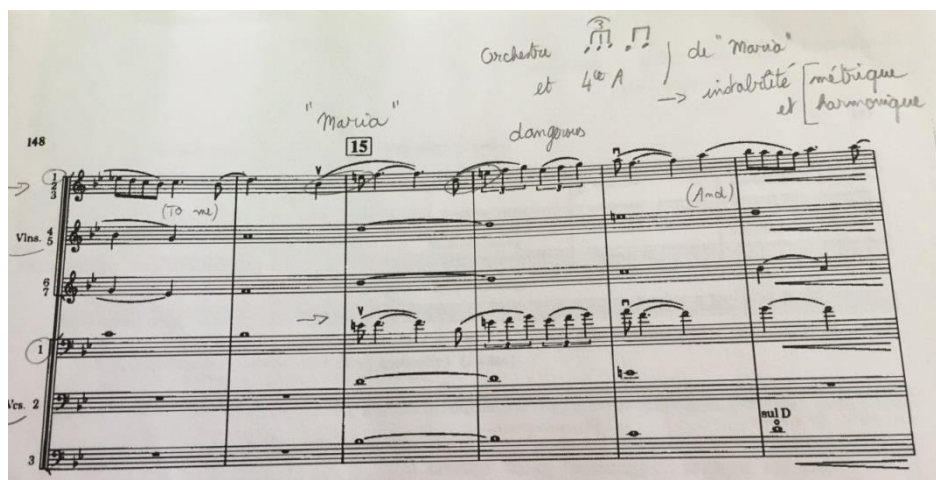
¹²³ Je reviendrai sur la notion d'Idée Musicale et de sa transformation, en analysant les « emprunts » à la musique de Berlioz.

progression sémantique constituent donc sa structure de surface. S'agissant de la structure profonde en revanche, les éléments sont ceux de l'air *Maria*, et en particulier, le motif mélodique, joué par les violons, qui introduit le numéro et donne ainsi une cohérence, mais fait apparaître également une cohésion très forte entre ces deux numéros.

La première partie est un dialogue « parlé » entre les personnages, accompagné par les violons sur le motif de *Maria* :



Cette écriture se rapproche du récitatif : un texte chanté de manière beaucoup plus libre, avec un accompagnement orchestral moins fourni, dans lequel la primauté est donnée au texte du personnage, qui fait progresser l'action. Dans l'air qui suit le récitatif en revanche, le personnage s'exprimera en chantant ses sentiments. Confier aux violons le motif de *Maria* est une manière pour Bernstein de donner à l'orchestre un rôle tout particulier, celui d'un autre protagoniste qui s'exprimerait sans paroles, mais à l'aide d'un motif musical très explicite, puisque l'auditeur l'a déjà entendu, porteur de mots, et en connaît donc exactement le sens :¹²⁴



¹²⁴ C'est l'Idée musicale dans la musique de Berlioz, et le leitmotif dans celle de Wagner, je vais y revenir.

Si l'on replace les mots portés par la mélodie, successivement jouée par les violons et les violoncelles, on retrouve le texte chanté précédemment par Tony :

[...] « never be the same to me »: aux violons

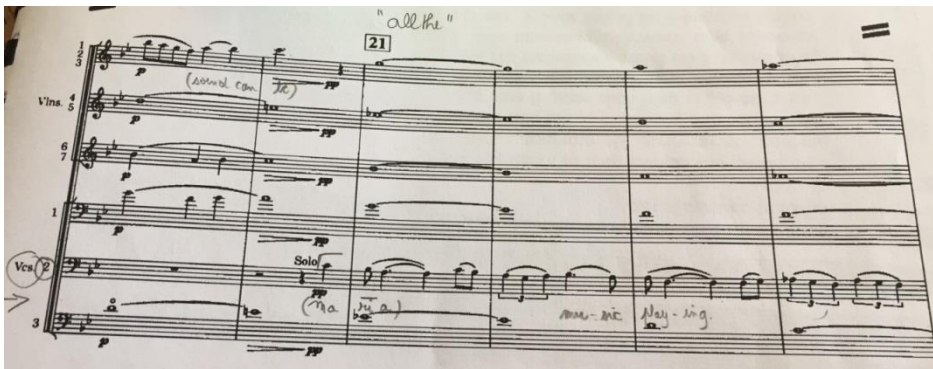
« Maria! I've just kissed a girl named Maria »: violons et violoncelles

« And suddenly I've found / How wonderful a sound can be »: violons

Le texte des mesures 19 et suivantes:

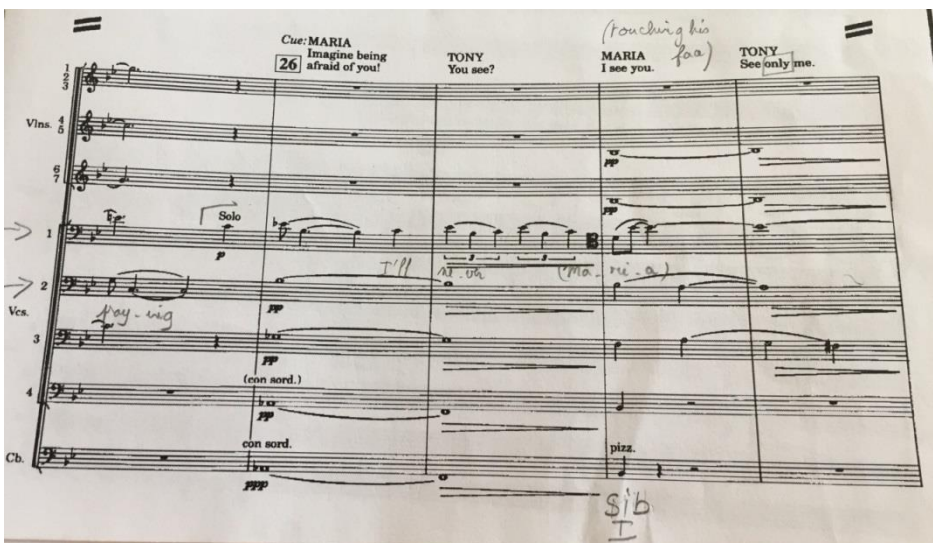
« Maria! Say it loud and there's music playing : violoncelles

Say it soft and it's almost like praying »



Le violon « solo » termine cette introduction avec le dernier vers de l'air *Maria*:

« Maria, I'll never stop saying Maria »



La seconde partie du numéro est un air en duo, « Tonight », qui lui-aussi, suit la trame interne de la scène de Shakespeare, tant dans la progression sémantique, que dans le jeu des personnages : de la même manière que Juliette apparaît sur le balcon, puis disparaît à l'intérieur avant de paraître à nouveau, les interventions de Tony et Maria s'enchaînent, se répondent, et finissent par se rejoindre dans une dernière partie à l'unisson. La première partie, qui se conclut par un baiser, est une introduction à la section, très lyrique qui va suivre. Les vers fonctionnent par deux, le premier chanté par Maria, donne un élan et crée une tension, le second, la réponse de Tony, apporte un apaisement. Le vocabulaire est toujours celui de l'absolu (« forever », « nothing », « every »), mis en valeur par les tournures restrictives (« only », « nothing else but »); la mélodie prend de l'élan sur un arpège de tonique et se poursuit avec de grands intervalles ascendants. La réponse de Tony est soutenue par un rythme plus régulier, qui suit la prosodie (♩ ♪ ♩), et une mélodie conjointe sur un mouvement descendant ; elle tente d'installer cet absolu dans la durée (« always » est l'endroit où se rejoindre, qui sera repris dans « Somewhere »: « there's a place for us »). Le dernier vers de Maria atteint le paroxysme de l'attente (« all », « only ») et l'ambitus de la mélodie s'étire encore vers l'aigu. La réponse de Tony leur permet de se rejoindre sur des mots qu'ils chantent à l'unisson (une « union vocale » parfaite) : « [...] You and me! »

La mélodie « Tonight » alterne les vers de Maria et Tony, à travers deux perspectives qui se rejoignent : Tony est dans le souvenir des émotions qu'il a ressenties (« Today » fait référence à un passé récent), tandis que sa compagne est dans l'intensité du moment présent. Les vers de Maria interrogent sur l'identité et l'analogie avec Shakespeare est explicite :

What's Montague? It's nor hand, nor foot,
 Nor arm, nor face, nor any other part
 Belonging to a man. O, be some other name!
 What's in a name?

La progression de Bernstein donne la primauté au son: « what you ARE, what you DO, what you SAY ». (identité / action/ son)

Pour Maria, la réalité s'incarne à travers la vision, pour Tony, à travers le son:

« To see »: « The world went away » Maria
 « To hear »: « It's almost like praying » Tony

« It all began » fait de la même façon référence au « new baptized », et renvoie à la quête d'une identité, en réponse à celle que poursuivait Tony à travers la résonance du prénom

Maria. La ligne mélodique qui soutient les vers de Maria est très lyrique, malgré de grands intervalles, qui maintiennent la dualité grave / aigu,¹²⁵ tandis que la quarte juste (« Tonight ») et l'écriture sur une pédale de tonique (une harmonie construite sur un accord de degré I) confèrent une grande stabilité à l'ensemble.

La réponse de Tony « Today, all day... » débute par un intervalle de seconde (très resserré par rapport à la quarte juste qui débutait « Tonight »), et la phrase en est moins souple, puisque le personnage reprend son souffle après « feeling ».¹²⁶ L'ambitus s'élargit vers l'aigu, suivant la progression sémantique qui tend vers l'infini et l'universel, bien que profondément ancrée dans l'irréel (« feeling », « miracle » et l'emploi du conditionnel)

Les deux amants se rejoignent ensuite sur un passage à l'unisson, chacun partageant à son tour la perspective de l'autre. L'accompagnement est très réduit (violon, célesta et vibraphone) et l'harmonie offre une nouvelle fois la stabilité d'une pédale de tonique. La coda, chantée par Tony seul, reprend les premiers vers de Maria¹²⁷, initiant le cercle parfait d'un amour sans début ni fin. Comme dans la scène de Shakespeare, Maria (Juliette) qui paraît à nouveau ne chante plus, et le dialogue parlé qui s'ensuit mêle les langues maternelles des deux jeunes gens, comme pour signifier qu'ils ont également franchi cet obstacle, et n'ont plus de difficultés à se comprendre. Chacun s'est approprié le prénom de l'autre de manière intime (« stand for » pour Maria, et « pet name » pour Tony). Dans le même temps, et malgré la discrétion de l'effectif instrumental, c'est l'orchestre qui porte la progression dramatique, en faisant entendre, en accompagnement de ce dialogue parlé, une évocation du motif musical de *Somewhere*.¹²⁸ (basson, mesure 127). Les notes du basson soulignent les mots de Tony ([« the world] went away»), une manière d'offrir une perspective, une possibilité pour le rêve de se réaliser. Tandis que le violoncelle « solo » suspend l'harmonie d'une longue note tenue, le violon reprend la mélodie chantée auparavant par Tony

Today, all day I had the feeling
A miracle would happen

¹²⁵ Une manière d'inscrire les attentes dans une sorte d'irréalité, et donc une « ambiguïté » syntaxique. Je reviendrai sur ces éléments dans ma seconde perspective d'analyse.

¹²⁶ Si l'on compare les lignes mélodiques de Tony et Maria, à cet endroit, Maria chante une blanche pointée, le son est tenu ; au contraire, la phrase de Tony est interrompue par un soupir.

¹²⁷ « Tonight, tonight, it's all began tonight... »

¹²⁸ En particulier, l'intervalle de septième mineure qui ouvre la mélodie, et le rythme qui la soutient, sur les mots « there's a place for us ». « Somewhere » est le numéro dans lequel s'incarne le rêve, au-delà de l'espace et du temps. J'analyserai cette pièce plus en détails, en montrant toute l'ambiguïté des éléments musicaux sur lesquels elle est construite.

I know now I was right.

166 TONY I love you. MARIA Yes, yes, hurry. Go! (He starts to climb down) MARIA Buenas noches. 137 TONY Buenas noches. (He starts to back up) MARIA Wait! When will I see you? (He starts to back up)

Violins 1-4, Viola, Violoncello 1-2, Bassoon, Clarinet 1

TONY Tomorrow. I work at the bridal shop. MARIA Come there. At sundown. TONY Yes. Good night. MARIA Good night. TONY Good night. MARIA Tony! TONY Shh! MARIA Come to the back door. TONY Si.

Handwritten notes: *suspension: du tempo, de l'harmonie*, *motif integral*

Les amants reprennent la mélodie pour se souhaiter une bonne nuit, promesse d'un futur à partager, de la même manière que Juliette quittait Romeo :

« Good night, good night! Parting is such sweet sorrow
That I shall say good night till it be morrow. »

Bernstein donnera le mot de la fin à l'orchestre : le basson et les altos chuchotent en écho, (nuance *PP* expressive crescendo) le motif intégral de « Somewhere : there's a place for us. »

151 rit. 167

To Flute, To Bass Clarinet, To Flute

Handwritten notes: *espr. cresc.*, *motif integral*

3- *L'idée fixe* de Berlioz, le *leitmotif* de Wagner : modèles d'une approche motivique pour *West Side Story*

J'ai évoqué un peu plus tôt l'influence de l'œuvre de Berlioz, et en particulier deux pièces majeures du compositeur, *Roméo et Juliette* (1839) et la *Symphonie Fantastique* (1830) Je voudrais souligner les caractéristiques qui font de ces pièces des éléments de la structure profonde de *West Side Story*.

Composée d'après la tragédie de Shakespeare, *Roméo et Juliette* est écrit pour une formation totalement originale, « orchestre et chœur, avec des solos de chant et un prologue en récitatif choral. » (*Larousse de la musique* p.1349) Mais au-delà de la formation instrumentale inédite, qui rappelle celle choisie par Bernstein, la conception du rôle de l'orchestre¹²⁹ est particulièrement novatrice, et tout à fait pertinente dans l'analyse *West Side Story* :

[le chant intervient pour] « préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques, dont les sentiments et les passions doivent être exprimées par l'orchestre. » (Berlioz)

Seuls les personnages secondaires ont une voix, et la progression dramatique est confiée à l'orchestre. D'autre part, l'œuvre fait preuve d'audace dans son écriture chromatique, et les quatre premières notes du deuxième mouvement dessinent la mélodie initiale de *Tristan*, sans l'harmonie.

The derivation of the Wagner from the Berlioz seems all too clear [...] It is [...] a phenomenon of transformational grammar, in the most Chomskian sense, where one surface structure, namely Berlioz', has become the deep structure of another, namely Wagner's [...]

Tristan is a gigantic metaphor of Romeo and Juliet. (*The Unanswered Question*, p. 227)

Je soulignerai encore pour terminer deux éléments dans l'écriture de la *Symphonie Fantastique*, qui placent Berlioz en précurseur de Wagner : l'*idée fixe*, et l'écriture l'orchestrale. Accompagnée d'un programme rédigé par Berlioz,¹³⁰ cette symphonie est structurée par une « idée fixe », un motif qui incarne musicalement la bien-aimée, et qui pour ce faire, va apparaître successivement transformé, puis travesti, au fur et à mesure des

¹²⁹ Cette conception verra son aboutissement « Le Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne », que le compositeur publia en 1844, et qui fait toujours autorité aujourd'hui. *De la lyre d'Orphée à la musique électronique*. op. cit. p. 90.

¹³⁰ Cette symphonie « à programme » préfigure la forme développée quelques années plus tard par Liszt, le poème symphonique, dont *Mazeppa* (1851) est une illustration.

émotions qui envahissent le personnage. A la manière d'un thème conducteur, cette « idée fixe » va assurer l'unité de l'œuvre, tandis que les effets dramatiques sont obtenus en jouant sur la masse orchestrale, en opposant en particulier les cuivres et les percussions.

4- Jazz et préoccupations sociales : dans les pas de Gershwin

Poursuivant mon analyse des matériaux musicaux qui sont à l'œuvre dans l'écriture de Bernstein, je voudrais mentionner l'opéra de Gershwin *Porgy and Bess*, peut-être d'ailleurs la pièce la plus évidente en termes de filiation. Compositeur américain d'origine russe, Gershwin est avant tout un pianiste doué d'un immense talent, mais c'est avec ses *Songs*¹³¹ que le compositeur a connu ses premiers succès : des pièces pour piano et voix qui tiennent à la fois de la « mélodie européenne, de l'air d'opérette, de la rengaine anglo-saxonne et du jazz » (*Larousse de la musique* p. 652) Les aspirations du compositeur, et en particulier l'esprit de synthèse musicale qui caractérise son œuvre, sont des éléments qui ne pouvaient que faire écho aux désirs qui ont animés Bernstein tout au long de sa vie de musicien:

He was from the other side of the tracks. He came from the pop song side of the tracks. And at a certain point in his life he wanted to write real pieces, real honest to god pieces. [...] And he played the piano, like crazy. He was the toast of Paris and he was the toast of London and he was the toast of Hollywood and New-York and everything. (Bernstein¹³²)

Son opéra montre une incroyable richesse d'écriture, dans laquelle les éléments musicaux ne sont pas utilisés pour eux-mêmes mais en fonction de l'effet dramatique recherché, la démarche même sur laquelle Bernstein va construire l'unité de son *musical*. Gershwin est le premier compositeur à avoir utilisé le jazz dans une pièce « classique » (c'est-à-dire « sérieuse »), prouvant de cette manière son incontestable valeur musicale. Gershwin se situe à la croisée de tous les courants musicaux de l'entre-deux guerre, dans lesquels il n'hésite pas à puiser : le *Negro Spiritual*¹³³ (« O Doctor Jesus »), la polytonalité (chorals simultanés

¹³¹ Gershwin a composé plus de cinq cents *Songs*, notamment en collaboration avec son frère Ira. Tous les éléments techniques auxquels je fais référence sont développés dans l'article du *Larousse de la musique* p. 1250

¹³² Extrait d'un entretien télévisé à propos de Gershwin pour WGBH-TV, Boston for United, 1972. *West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical* p. 76.

¹³³ «Les *Spirituals* sont des chants religieux; sur un cantique entonné par un Pasteur, les fidèles frappant dans leurs mains improvisent le choral sur un rythme intense, dont le balancement caractéristique est le *swing*. *De la lyre d'Orphée à la musique électronique*. op. cit. p. 154.

pendant la tempête) ou la musique atonale (récitatif de Bess, lors du duo avec Crown), mais aussi des airs dans lesquels il laisse s'exprimer son talent pour la mélodie.

Gershwin a également fait le choix d'un sujet qui ne s'inspirait pas de l'histoire des États-Unis, mais de la réalité de son époque : une «Amérique en crise », en proie « à la drogue, l'alcool la mendicité, le chômage et le banditisme » dans laquelle les minorités peinent à s'intégrer. L'héroïne, Bess, incarne une Amérique incapable de tenir ses promesses, tandis que Porgy, pourtant trahi et abandonné, restera fidèle à ses valeurs. Le compositeur est par ailleurs « le premier à avoir sollicité une troupe entièrement noire pour une œuvre sérieuse. » (*Larousse de la musique* p. 1250). Cette volonté de concilier deux mondes et de proposer une synthèse musicale d'une part, et d'autre part, de mettre la société face à ses responsabilités, constitue le fil conducteur de *West Side Story*, en même temps que l'un des éléments qui va donner son unité au *musical*.

5- L'écriture « tonale » de Stravinsky : une rythmique au service de la chorégraphie

Parmi les musiciens que j'ai cités jusqu'ici, Stravinsky occupe une place particulière dans les études de Bernstein. Le maestro admirait la touche de génie du compositeur, qu'il qualifiait de « this magic guy » et il a longuement analysé l'écriture de ses pièces dans ses conférences à Harvard : peut-être, comme le souligne Elizabeth Wells, Bernstein projetait-il les qualités qu'il possédait lui-même sur ses compositeurs préférés (p. 82). Quoi qu'il en soit, les éléments que le compositeur met en avant dans son analyse du *Sacre du printemps* sont bel et bien ceux qu'il a mis en œuvre dans *West Side Story*, en particulier dans *The Rumble* (numéro 11), mais également dans *Dance at the gym* et *Taunting scene*, qui fait écho au « Sacrifice » de Stravinsky.

Le Sacre du Printemps est une musique de ballet commandée au compositeur pour les Ballets russes par Diaghilev.¹³⁴ L'argument s'organise comme une « série de tableaux de la Russie Païenne », qui évoque des rites en l'honneur de la Terre et du Printemps. Deux « emprunts », composantes fondamentales de l'écriture de Stravinsky, vont « structurer » le *musical* de Bernstein : la rythmique, et l'utilisation des timbres de l'orchestre¹³⁵. Je

¹³⁴ Source : *Larousse de la musique* p. 1374

¹³⁵ L'intervalle de quarte augmentée fera l'objet de ma seconde perspective d'étude, c'est pourquoi je ne le mentionnerai pas ici.

reprendrai le terme de Messiaen, dans son analyse du « Sacre », qui a souligné la notion de « personnage rythmique » : au-delà des nombreux changements de mesure, Messiaen a mis en évidence l'originalité de la pièce qui s'organise autour du rythme, chaque « personnage » ayant une vie, une autonomie propre.¹³⁶ Sans entrer dans les détails d'une partition extrêmement complexe, le travail rythmique de Bernstein s'articule également autour de déplacements des accents rythmiques, qui brisent la fluidité de l'énoncé¹³⁷ et soulignent la « vision chorégraphique viscérale et agressive de Robbins ». (Wells, p. 82)

84

mp staccatiss.

mp staccatiss.

p staccatiss. cresc.

p staccatiss. cresc.

pizz.

p cresc.

mp cresc.

mp cresc.

mp cresc.

→ déplacement accents rythmiques

The Rumble termine le premier acte du *musical* sur une scène d'une rare violence qui aboutit à la mort de Bernardo: le parallèle est explicite avec la *Danse Sacrale* (dernière section de l'œuvre de Stravinsky) dans laquelle l'élue est sacrifiée, au paroxysme d'un rituel en faveur des divinités telluriques.

L'orchestration des deux compositeurs relève de choix différents, Stravinsky ayant privilégié les bois et les cuivres en réduisant son pupitre de percussions. C'est dans l'utilisation des timbres (l'instrumentation) que les musiciens se rejoignent : les couleurs de l'orchestre sont autant de possibilités de marquer des oppositions tranchées, et l'occasion d'installer une polytonalité comme une superposition d'instruments, ce qui confère à l'ensemble un côté « primitif » : il me semble que l'analyse de Boulez pourrait tout à fait

¹³⁶ Source : *Larousse de la musique* p. 1374

¹³⁷ Les points d'orgue marquent également de nombreuses ruptures.

s'appliquer à ce passage de *West Side Story* : « *Le Sacre* est écrit gros [...] ; il utilise essentiellement des plans très contrastés, une écriture globale. » (*Larousse de la musique* p. 1374)

Tempo di prologue
(Riff hits Bernardo)

région tonale sol

région tonale fa#

La première page de la pièce en pose le cadre : à chaque groupe d'instruments correspond une région tonale : sol pour les bois, fa # pour les cordes. Ce sont les oppositions de timbre, mais aussi de nuances et de tonalités, qui vont donner tout son sens à la pièce.

Je terminerai par un dernier exemple de cette écriture très complexe, qui joue sur les contrastes bruts à partir de plusieurs éléments musicaux qui se superposent : le changement

de mesure, le déplacement des accents rythmiques, les timbres qui s'opposent et la polytonalité. (*Rumble* mesure 94) Tous ces éléments sont organisés dans la perspective de l'effet dramatique recherché, la signification de la musique. La perspective de Bernstein me semble encore une fois s'appliquer parfaitement à sa propre pièce :

The primitivism which inhabits *Le Sacre* and *Les Noces* [...] is manifested not only phonologically, by the savage dissonances, and not only syntactically, by the convulsive rhythms, but also semantically, by the primitive "meanings" of all folk music which is the lifeblood of these works.[...] – a synthesis of earthy vernacular embedded in stylistic sophistication. (*The Unanswered Question* p. 358-359)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Rumble" (measure 94). The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The notation is dense and complex, with many dynamic markings and performance instructions. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including "poussation (pulsation) symbols & chime" at the top left, "Mib → accento, combetempo, répétitions (sib)" at the top center, and "Sib" at the bottom center. The score is divided into measures 96 and 99, with a tempo marking of $\text{♩} = \text{♩}$. The instruments listed on the left include I Pic., II B♭ Cl., III B♭ Cl., IV B♭ Sax., Ban., F Hrn 1 & 2, B♭ Tpts. 1, 2, 3, 1bn., Trbn., Timp., Susp. Cym., Chime, Trapa, Elec. Guit., Piano, Vln., Vcl., and Cb. The score is annotated with various dynamics such as *molto*, *tutto forza*, *gliss.*, *biting*, *loco*, and *unis*. There are also markings for *cresc.* and *mp cresc.* in the string parts.

Chapitre 2 : AMBIGUÏTE

La perspective dans laquelle je souhaite à présent poursuivre mon étude est celle de l'ambiguïté, une notion dont je vais préciser les contours théoriques et musicaux.

Je m'appuie pour cela sur la définition que Bernstein utilise lors de sa conférence *The Delights and Dangers of Ambiguity* : « (1) “doubtful or uncertain” and (2) “capable of being understood in *two*¹³⁸ possible senses.” » (*The Unanswered Question* p. 195) Le compositeur définit ainsi le concept comme la combinaison de deux forces contradictoires : « It's a curious thing, and a crucial one, that through this perfect combination of opposites, chromaticism and diatonicism, there is distilled the essence of ambiguity. » (*The Unanswered Question* p. 39)

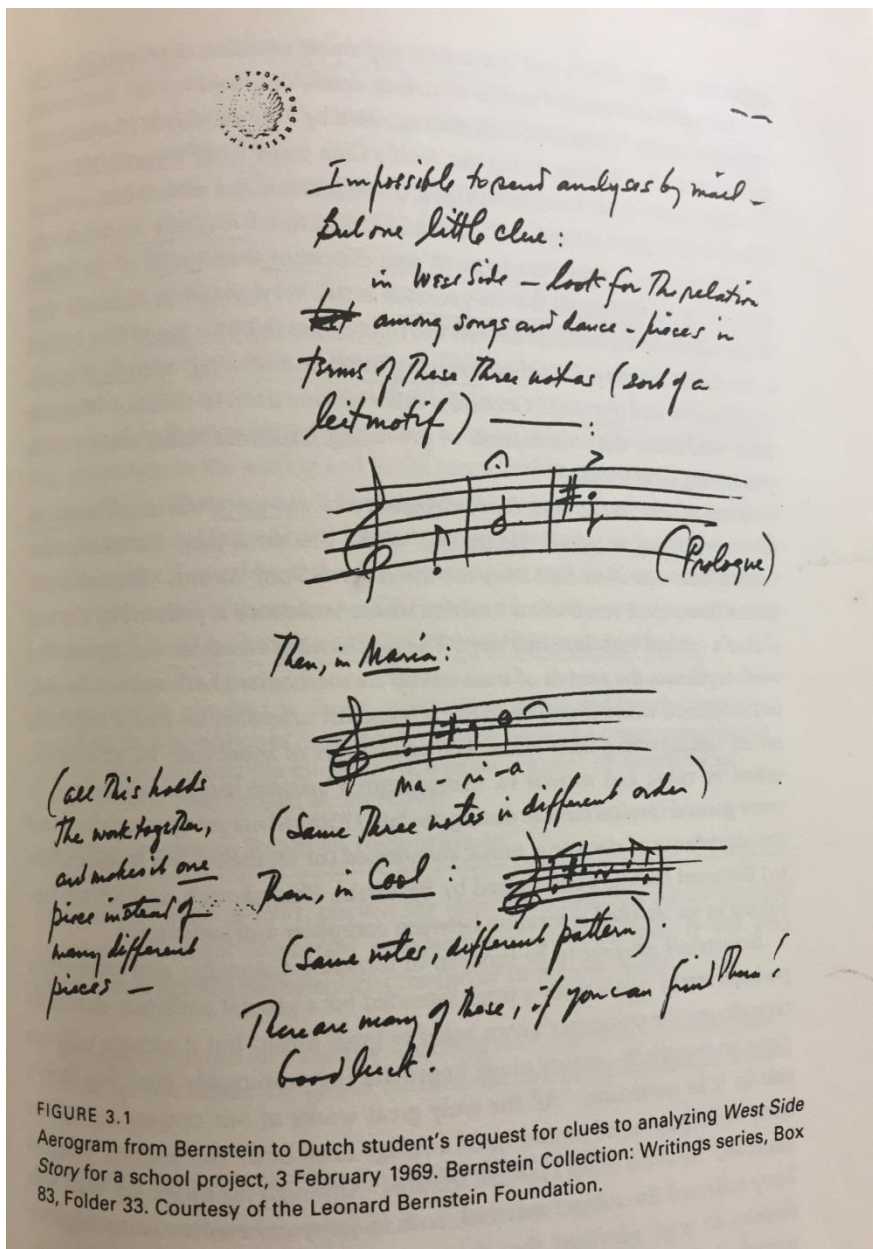
A) Phonologie : chromatisme et diatonisme

Un étudiant allemand qui demandait à Leonard Bernstein quelques pistes pour analyser *West Side Story* reçut du compositeur la réponse suivante :

Impossible to send you analysis by mail – But one little clue: in *West Side* – look for the relation among songs and dance pieces in term of these three notes (sort of leitmotif) – Then, in *Maria*: (same three notes in different order). Then in *Cool*: (same notes, different pattern). There are many of these, if you can find them! Good luck. (all this holds the work together and makes it one piece instead of many different pieces-).(E. Wells, p. 56)

Les trois notes auxquelles Bernstein fait référence constituent un motif autour d'un intervalle de quarte augmentée (sol- # do), le *tritone motive*. Formé de trois tons, cet intervalle a toujours été considéré comme « particulièrement dissonant », une « fausse relation » à éviter dans un langage harmonique classique » (*Larousse de la musique*, p. 1571). Il a également été qualifié de *diabolus in musica*, il reste donc d'un emploi exceptionnel dans l'écriture d'une ligne mélodique. Il revêt en revanche une fonction harmonique particulière mais tout à fait « classique » lorsqu'il apparaît dans un accord de dominante (le dernier renversement de l'accord, chiffré + 4) : la septième de l'accord se trouve à la basse, et se résout en descendant sur la tierce, dans un accord de quinte à l'état de premier renversement (chiffré 6).

¹³⁸ Dans un souci de clarté, le compositeur modifie la définition, qui indiquait « two or more possible senses. »



Sans remettre en cause la relation tonique dominante sur laquelle s'articule la musique tonale, Bernstein va jouer avec des motifs qu'il va transformer, en s'appuyant sur la « flexibilité chromatique » (les termes du compositeur). Les dissonances seront ainsi traitées de manière complexe, en fonction de l'effet expressif recherché.

Cool est l'un des numéros chanté par Riff et les Jets, d'une part, et l'orchestre, d'autre part, personnage à part entière à qui Bernstein confie une partie importante de la trame narrative. Le numéro est une « I am song », qui caractérise les personnages qui la chantent. La pièce est écrite dans un esprit de *cool jazz*, pour représenter (paradoxalement) la musique des « blancs » (par opposition aux portoricains). La quarte augmentée est l'intervalle qui

début la pièce, puisqu'il constitue le début du motif mélodique joué par l'orchestre (contrebasse, piano, saxophone et flûte), qui se révélera être le sujet de la fugue. Il constitue également le noyau du motif chanté par Riff, comme si la mélodie était scindée en « petites unités » (E. Wells p. 123) que vont s'approprier tous les protagonistes. L'idée qui anime le numéro est la maîtrise : maîtrise de soi pour Riff et ses compagnons, et maîtrise technique pour l'écriture musicale de la fugue.¹³⁹

Toute la pièce est construite sur l'opposition surface/profondeur, c'est-à-dire, pour les personnages, ce qu'ils laissent apparaître, et ce qu'ils ressentent réellement. Le champ sémantique utilisé est celui de la frustration et de la violence (« rocket », « get hot », « turn off » « a yo-yo ») qui doit être contenue à tous prix (« play it »). La quarte augmentée provoque une tension mélodique, qui va se résoudre, se relâcher : elle s'inscrit donc parfaitement dans l'expression d'une tension que l'on cherche à contrôler. Sa présence centrale dans la mélodie, jusqu'à la mesure finale où la quarte augmentée est descendante (moins tendue mélodiquement, mais toujours présente), souligne ouvertement le fait que l'apaisement ne peut être que temporaire, et/ou n'être finalement qu'une apparence.



Dans *Maria*, l'intervalle de quarte augmentée s'inscrit plutôt comme une prise de recul par rapport au texte chanté, qu'il va, de par sa nature, commenter. Les premiers vers chantés par Tony introduisent l'air à proprement parler, et sont écrits sur des intervalles justes (quarte juste et quinte juste). La quarte augmentée, qui porte le prénom « Maria » (mesure 9), et va se répéter sur « I've just », est l'élément qui donne son élan à la ligne mélodique, et lui confère également une extrême tension, alors que le personnage confie pour la première fois ses sentiments amoureux. L'interrogation de Tony sur la signification du son rejoint l'ambivalence de l'intervalle, à la fois élément tonal (harmonique) et élément non-tonal (chromatisme qui ignore la tonalité). Le son du prénom est pour le personnage la liaison entre le rêve et la réalité, et la tension mélodique souligne la crainte du personnage de voir le rêve s'échapper.

¹³⁹ Je reviendrai sur cet élément pour souligner l'ambiguïté syntaxique dont fait preuve Bernstein dans ce numéro.

B) Rythme et syntaxe : superposition et juxtaposition

L'ambiguïté tonale est accompagnée d'une ambiguïté rythmique, qui confère à la ligne mélodique une certaine instabilité : un élan interrompu (« Say it loud / and there's music playing ») ou une hésitation (« I've just kissed a girl named / Maria »). De manière plus large, la rythmique choisie pour ce numéro est elle-même porteuse de sens.

La structure de la pièce, chantée par Tony, un membre des Jets, s'inspire de danses d'Amérique latine, faisant écho au personnage de Maria. Le « seis » tout d'abord, cette pièce vocale à l'harmonie V-I¹⁴⁰, dont le nom vient de la guitare à six cordes pour laquelle elle était écrite.¹⁴¹ Le caractère de la pièce est celui du Boléro américanisé (E. Wells p. 127), une danse au tempo modéré, base de ballades sentimentales. Le rythme qui soutient la pièce enfin, est celui de la Habanera, une forme de syncope, également très utilisée dans les pièces

de jazz. Ce rythme  se retrouve dans la ligne de basse (contrebasse) augmenté,¹⁴² sous la forme : .

1- De Porto Rico jusqu'en Amérique : un rêve d'intégration

Le rythme est un élément moteur du processus de transformation musicale, qui permet d'installer une ambivalence au niveau de la syntaxe de la pièce. L'écriture du numéro 7 *America*, est une illustration parfaite de cette ambiguïté, qui souligne les choix idéologiques du compositeur.

Construite en deux parties, la pièce reprend les caractéristiques du *seis* portoricain, genre qui appartient à la musique populaire : une structure harmonique simple qui soutient un découpage strophique, un accompagnement à la guitare espagnole, et une déclamation libre, qui se rapproche de la parole, avec un accent espagnol prononcé (en roulant les « r »). Dans le même temps, l'accompagnement réalisé par le reste de l'orchestre est par ailleurs plutôt discret et rappelle le récitatif de l'opéra. C'est également de l'écriture orchestrale (instrumentation et rythmique) que viendra la distance sarcastique et le commentaire acerbe

¹⁴⁰ Le « seis » a également inspiré Bernstein pour le numéro *America*.

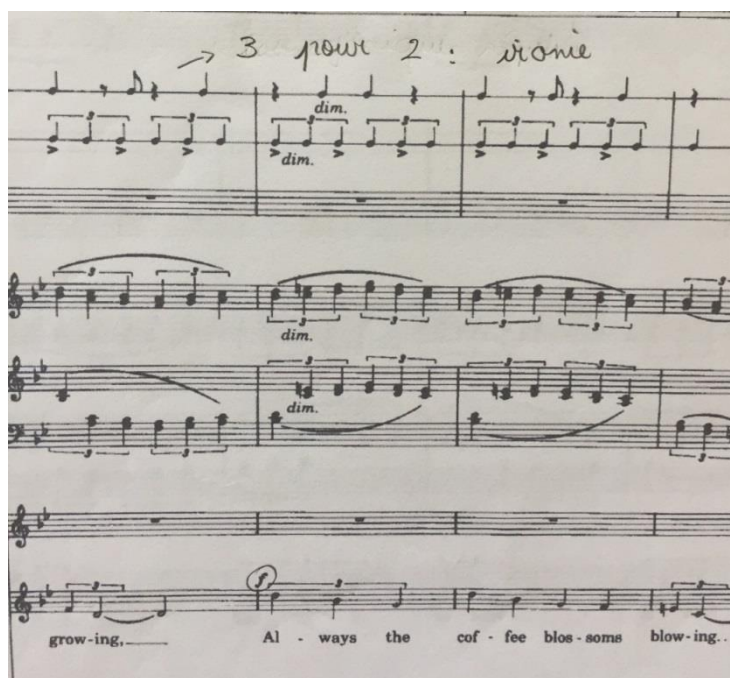
¹⁴¹ Élément d'ambiguïté supplémentaire, Bernstein a choisi la guitare électrique, et non la guitare espagnole, pour accompagner cette pièce.

¹⁴² Augmenté : la valeur de chacun des rythmes est augmentée, de manière à conserver la même alternance brève/longue entre les figures.

qui donneront un autre sens aux paroles d'Anita. En effet, tandis que Rosalia exprime sa nostalgie de Porto Rico et chante les beautés de son île natale (son climat, sa végétation), soulignée par la rythmique des claves et du guiro, Anita va contrer chacun de ses arguments en défendant l'American Dream, et ce, terme à terme :

You lovely island / You ugly island
 Tropical breezes / tropic diseases
 The pineapples growing / the hurricanes blowing
 The coffee blossoms blowing / the population growing


Je voudrais souligner le rythme « trois pour deux », qui installe un décalage en superposant deux rythmes antagonistes, et ce, avant même l'intervention d'Anita. Les paroles de Rosalia, fragilisées, sont ainsi commentées de manière ironique :



La structure de la section suivante, construite sur le modèle couplet / refrain, permet à Bernstein de faire intervenir le chœur (de jeunes filles) à la manière du chœur grec: celui-ci intervenait dans la tragédie pour éclairer le drame d'une réflexion « vraie », par opposition aux personnages qui pouvaient ne plus percevoir la réalité, ou vouloir la fuir par exemple. Or, c'est précisément dans cette partie, qui marque le paroxysme des tensions raciales, que Bernstein choisit de superposer des éléments musicaux qui vont renforcer l'ambiguïté. Le chœur développe les principaux aspects de l'American Dream sur une rythmique de danse typiquement mexicaine, qui reproduit le claquement des talons des danseurs sur les tables,

le Huapango. La mélodie, construite sur un rythme brisé (qui combine deux types de mesures), remet ainsi en cause le statut d'élément stable du refrain, et par là-même, le sens des mots qu'il porte : une façon de souligner le dysfonctionnement de cette intégration dont les américains se félicitent :

The image shows a handwritten musical score for the song "I Like to Be in A-Mer-i-ca!". The score is written on a single page with a treble clef and a 6/8 time signature. The tempo is marked "50" and "naturale". The lyrics are: "I like to be in A - mer - i - ca! O. K. by me in A - mer - i - ca!". The score includes vocal lines for "GIRLS" and piano accompaniment. The piano part features a complex, syncopated rhythm. The score is marked with "univ." and "arco spicc." for the piano part. The score is signed "Except Rosalia" at the bottom left.

L'opposition Etats-Unis / Porto-Rico est mise en scène d'une manière assez similaire dans *I feel Pretty*, l'air chanté par Maria, dans lequel vont intervenir ses amies. Les éléments typiquement hispaniques se superposent aux éléments musicaux de la musique savante, sans forcément converger avec le texte, créant la distance qui permet le commentaire. La forme choisie par Bernstein est celle d'une valse à la conduite tonale traditionnelle, même si elle écrite à 3 croches par mesure et non à 3 noires par mesure comme le voudrait l'usage. A ce propos, le compositeur a précisé, lors de ses enregistrements : « pas trop brillant, pas trop valse viennoise ». Le rythme caractéristique de la pièce est celui de la Habanera , et castagnettes et guitare espagnole accompagnent la mélodie. L'enjeu du numéro, au-delà du caractère naïf et superficiel du texte, est celui de l'intégration et la réussite sociale, que les émigrants sont venus chercher aux Etats-Unis.

Tout le matériel mélodique est donné par l'orchestre dans l'introduction (violons), ce qui confère a priori à la voix le statut d'ornement. Pour autant, le texte de Maria est mis en valeur par le rythme : les accents rythmiques soulignent les syllabes supportant les consonnes plosives¹⁴³ de « pretty », « bright » et « witty¹⁴⁴ », brisant ainsi la fluidité de la ligne mélodique, comme un accroc qui se répèterait. Une manière de mettre musicalement en doute la véracité de ces trois adjectifs, chantés en roulant les « r ». Introduits par « I feel », qui avait installé le discours dans le domaine de la perception et non de la réalité, ces mots font comprendre à l'auditeur que le propos se situe au-delà de l'image naïve du personnage, qui contemple son reflet dans le miroir. Il s'agit d'interroger l'image de la réussite sociale, élément clé de l'intégration.

La ligne mélodique va poursuivre son évolution sur le même schéma : l'amibitus s'élargit sur « bright », mais se resserre en fin de phrase, pour conclure dans le grave de la tessiture (« tonight »), soulignant les aspirations déçues. Malgré le poids donné au rêve que Maria pense voir s'incarner¹⁴⁵, (l'avant-dernière syllabe de « tonight » est chantée sur un triolet), c'est surtout le côté superficiel de l'ornementation qui prend le dessus.

La seconde strophe substitue l'adjectif « charming » avec la même accentuation, et « alarming » sonne comme un rappel à revenir à la réalité. C'est toujours le rythme (temps fort de la mesure) qui va accentuer la première syllabe de mot « hardly » confirmant musicalement la dureté du propos, en même temps que la difficulté du personnage. Maria fait part naïvement du paradoxe contenu dans ses propres mots, sans en être vraiment consciente.

Elément moteur de la transformation, c'est encore le rythme qui va porter l'accélération de la seconde partie : « See that pretty girl in that mirror there ». Cette fois pourtant, ce sont les mots qui vont contredire la musique : il ne s'agit que d'apparences (« mirror », « that », « there »). La suite du texte renvoie à l'identité du personnage (« who », « can »), mais il s'agit cette fois-ci d'apparences et non plus de la quête d'une identité intérieure.

Pretty	face	
Pretty	dress	<i>I Feel pretty</i>
pretty	smile	
pretty	me	

¹⁴³ “Plosive consonant: provided by stopping the flow of air at some point and suddenly releasing it.” (*Thesaurus*)

¹⁴⁴ Il ne s'agit pas ici d'une consonne plosive.

¹⁴⁵ Allusion claire au numéro “Tonight”, et au rêve de bonheur partagé qu'incarne l'air.

La personnalité de Maria se dévoile ici dans l'image que renvoie le miroir, et ce portrait superficiel s'inscrit volontairement en opposition avec ce que l'on connaît de la jeune femme. Celle-ci reprenait un peu plus tôt en effet (*Tonight*), les arguments développés par Juliet (Shakespeare). Elle soutenait alors qu'au-delà des apparences ou du nom, seuls les actes et les mots pouvaient définir une identité :

[...] what you are
what you do *Tonight*
what you say

What's Montague? It's nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part (Acte 2, scène 2: Juliet)
Belonging to a man.

Tony et Maria se sont rejoints un peu plus tôt pour ne faire qu'un, (*One Hand, One Heart*) lorsque leur rêve prend forme ; le geste est à cet instant le reflet de l'union de leur coeur :

our hands one hand
our hearts one heart

Bernstein, dont les personnages avaient jusqu'ici repris la quête de l'identité intérieure menée par ceux de Shakespeare, donne un ton volontairement superficiel à la jeune femme : une façon d'insister sur le fait que Maria n'est pas maîtresse des décisions qui conduisent sa vie. Le changement qui interviendra un peu plus tard (*I have a love*) n'en sera que plus marquant.

La fin de cette première intervention de Maria est marquée par un tournant qui justifie en quelque sorte l'attitude de la jeune femme, en lui rendant un peu de crédibilité : « for » (mesure 196) est le mot qui donne l'élan mélodique, et légitime ainsi les sentiments de Maria, sous l'emprise de l'amour. L'ambitus s'élargit vers l'aigu, confirmant que les aspirations de Maria ne sont pas vaines, elle est bien aimée en retour.

La seconde partie de la pièce voit les compagnes de Maria intervenir : l'irruption est brutale et désagréable, relayée par le brusque changement de tonalité (Fa majeur vers la mineur). Leur intervention reprend les éléments dénoncés dans *America* : le ton est ironique, souligné par le triolet, plus que jamais ornement superficiel. Il est appuyé par un rythme qui suit la déclamation (une syllabe par croche), rendant le propos très incisif.

America

Always the hurricanes blowing
Island of tropical diseases
Always the population growing
Hundreds of people in each room

I Feel pretty

It must be the heat
Or some rare disease
Or too much to eat
Or maybe it's fleas (E.Wells p. 151)

Un court passage à l'unisson, à la rythmique saccadée, marque le paroxysme de leur intervention : elles rejettent brutalement celle qui était leur amie : "Keep away from her, Send for Chino! This is not the Maria we know!" Mais cela se révèle n'être qu'un jeu, puisqu'elles reprennent leur ritournelle moqueuse autour de Maria. Elles poursuivront de manière ouvertement sarcastique, en commentant les propos de Maria : soit en reprenant la mélodie pour y substituer leurs propres mots. (« lalala » mesure 296) ; soit en reprenant les mots de leur amie pour les tourner en dérision (« that mirror there/ what mirror where ? ») Les dernières paroles de Maria, même si elles expriment toujours l'euphorie de la jeune femme amoureuse, ouvrent à présent une nouvelle perspective, celle d'une promesse d'intégration : « The city SHOULD give me the key. / A committee SHOULD be organised to honor me. »

2- Un rêve pour dépasser la réalité sociale

L'ambiguïté distillée par Bernstein offre également un espace, dans lequel le rêve tente de dépasser une réalité injuste, celle que les personnages refusent d'accepter.

Dans le déroulement du *musical*, *One Hand, One Heart* est le premier numéro à mettre en scène un rêve, le mariage de Tony et Maria, socialement impossible dans la réalité. Il est précédé par deux numéros parlés, sur lesquels je voudrais m'attarder, puisqu'ils s'inscrivent totalement dans la préparation de ce rituel. Tout d'abord, *Under Dialogue and change of scene* (numéro 8b), dans lequel Tony confesse son amour à Doc, soutenu par la mélodie intégrale de *Tonight* jouée par les violons :

TONY: From here on in, everything goes my way. DOC: You think it'll really be a fair fight? TONY: Yeah.

Violins (Main) *4/4* To - night to - night, It all be - gan to - night I

Violas *pizz.*

Cellos *ppp*

Double Bass *ppp*

I pédale de I

Traps *9* *SD* *BD* *ppp*

Piano

DOC: What have you been takin' tonight? TONY: A trip to the moon. And I'll tell you a secret. It isn't a man that's up there, Doc. It's a girl, a lady.

Violas *9* *SD* *BD* *ppp* saw you and the world went a - way To - night, to -

Cellos *ppp*

Double Bass *ppp*

I de Do

DOC: *(opens the door)* Buenas noches, señor. Buenas noches?! So that's why you made it a fair fight. Tony, things aren't tough enough?

Violas night, there's on - ly you to - night, What you are, what you do, what you

Cellos

Double Bass

TONY: Tough? Doc, I'm in love! DOC: How do you know? TONY: Because there isn't any other way I could feel.

Violas say, (Tony) To - day all day I had the fe - lig A

Cellos

I de FA

Traps

Piano

DOC: And you're not frightened? TONY: Why should I be? *(Exits)* DOC: Why? I'm frightened enough for both of you.

Violas *mi - no - ch* would hap - pen I know now I was right For

Cellos

Double Bass

I de LA

Les violons jouent la note tenue qui correspond à « say », au moment où Tony prononce « I'm in love », et les dernières notes de la mélodie des violons (« and what was just a world

is a star » est soutenu par un accompagnement sur une pédale de tonique, qui offre une grande stabilité au monde rêvé dont il est question.

Le numéro suivant est également l'occasion pour Tony et Maria de s'exprimer, à travers un rituel qu'ils mettent en scène avec les mannequins de la boutique de mariage¹⁴⁶ : ils reproduisent la demande en mariage avec des mannequins qui figurent leurs parents respectifs, le père de Maria et la mère de Tony. Leurs gestes sont hautement symboliques, et leur permettent de façonner leur propre réalité.

La cérémonie du mariage (*One Hand, One Heart*) poursuit le rituel que les jeunes gens ont initié. Le numéro débute par une section parlée, introduite par l'orchestre sur le motif de *Somewhere* à la clarinette en sib: c'est la seconde fois que l'on entend ce motif, sans avoir encore entendu le numéro lui-même : une manière d'inscrire les aspirations des personnages dans l'intemporel. La clarinette poursuit son implication dramatique, en faisant entendre le motif qui accompagne l'échange des consentements des jeunes gens, véritable « personnage » qui assure l'unité du numéro. Le motif se développe sur un ambitus qui s'élargit et gagne en amplitude : une quarte juste avant le consentement de Tony, une sixte avant celui de Maria :

La formulation choisie par Bernstein « I, Anton, take THEE » relève d'un archaïsme par rapport au rituel traditionnel, qu'il soit religieux (catholique) ou laïc.¹⁴⁷ Outre le rappel de la

¹⁴⁶ Maria travaille dans une boutique de mariage, et c'est là qu'elle a demandé à Tony de la rejoindre.

¹⁴⁷ Invariants dégagés d'une étude comparative de différents rituels, rituels catholiques, traditionnalistes ou non, et rituels laïcs.

filiation avec l'œuvre de Shakespeare, cet élément manifeste la volonté d'inscrire le rite hors du temps, dans une éternité. En revanche, l'élément clé du consentement, « to be my wife » / « for my lawful husband » n'est pas prononcé. Le rituel se poursuit avec les promesses qu'échangent les mariés, et Bernstein bouleverse l'ordre selon lequel elles sont généralement énoncées. Mettant en avant la prégnance de la condition matérielle, « for richer, for poorer » est l'élément donné en premier : les jeunes gens, séparés par leur condition sociale, se promettent que désormais celle-ci ne sera plus jamais un obstacle à leur amour. La promesse suivante, « in sickness and in health » résonne de manière prémonitoire : Maria accompagnera la dépouille du jeune homme, honorant sa mémoire et transcendant sa mort pour faire de ses funérailles un moment de ré-conciliation. C'est sans doute la raison pour laquelle le motif du consentement, en sol cette fois (joué par la flûte et le hautbois) se substitue à Tony, qui ne répond rien à cette promesse.

Le vers suivant « To love and to honor » mêle les éléments de deux promesses : « to love and to hold » d'une part, et « I will love you and honor you » d'autre part. En outre, la réponse de Maria « to hold and to keep » s'écarte elle-aussi du rituel, puisqu'elle ne reprend pas les mots qui viennent d'être prononcés. Si la volonté de respecter un rituel est évidente, la liberté prise avec le rite existant souligne quant à elle, l'impossibilité d'inscrire cette promesse dans la réalité. La formule choisie par Bernstein pour sceller la promesse d'éternité n'est pas non plus celle du rite, où l'engagement prend effet immédiat « from this day forward » : la réalité des amoureux n'arrive pas à s'imposer à la réalité sociale, malgré une dernière tentative de Tony, « from now to forever », qui n'est toujours pas la formule consacrée, même si le sens est cette fois-ci celui qui est attendu :

The image shows a musical score for three woodwind instruments: IV Fl., III Ob., and II B♭ Cl. The score is divided into five measures, each corresponding to a vocal line. The tempo markings are 'poco rall.' and 'a tempo'. The dynamic marking is 'pp dolce'. The lyrics are as follows:

Instrument	Lyrics
IV Fl.	MARIA In sickness, and in health ...
III Ob.	TONY To love and to honor ...
II B♭ Cl.	MARIA To hold and to keep ...
	TONY From each sun to each moon...
	MARIA From tomorrow to tomorrow ...

Seule Maria prononcera la promesse d'éternité selon le rituel, « Till death do us part ».

Le rituel des anneaux est soutenu par un accord de dominante, l'accord qui permet d'affirmer une tonalité, ou de basculer dans une autre, et qui, dans tous les cas, appelle à une « résolution ». Pourtant, l'accord qui soutient l'engagement de Tony ne se résout pas de la

manière attendue (V – I) avant l’engagement de Maria. En outre, la formulation choisie (avec l’archaïsme de THEE) n’est pas celle du rituel religieux traditionnel, qui scelle les promesses en la présence de Dieu. Cette formule est plutôt utilisée dans les cérémonies civiles, ce qui a de quoi surprendre au regard de l’origine portoricaine de Maria : une ambivalence qui souligne encore une fois le décalage entre le rêve et la réalité.

61 259

IV Fl. *ppp espr.*
To Bass Clarinet

III Ob. *ppp espr.*

II B. Cl. *ppp*

I B. Cl. *ppp* Solo

V Bsn. *ppp* *ppp dolce*

Vibr. *softest mallets* *ppp*

Piano *ppp*

TONY
From now
to forever ...

MARIA
Till death do us part.

TONY
With this ring,
I thee wed.

MARIA
With this ring,
I thee wed.

61

Le numéro se poursuit avec une partie chantée (l’air, « adagio »), dont le texte reprend la progression sémantique du mariage, pour l’élargir : les mains jointes (« our hands, one hand ») sont le reflet des cœurs qui s’unissent, et la perspective s’étend à une vie à partager à deux (« our lives, one life »). Le vocabulaire utilisé est de nouveau celui de l’absolu, l’ultime désir étant de se perdre dans le désir de l’autre pour ne faire qu’un (« our vows, one last vow »). Tony est le seul à chanter sur le début de l’air, et la formulation de sa dernière phrase « only death will part us » (tournure restrictive) marque tout autant l’absolu d’un amour qui le dépasse, que la certitude bien humaine, d’être séparé de celle qu’il aime. Cette certitude sera pourtant infirmée par la reprise du vers, modifié « Even death won’t part us now », comme une ultime tentative pour rester unis à jamais, par-delà la mort ; à la manière de Roméo et Juliette, qui ne seront réunis que dans la mort.

La mélodie, plus accidentée à la mention de la mort (sibb) retrouve son lyrisme de départ avec l'entrée de Maria, en réponse à Tony. La jeune femme inscrit son désir dans la réalité de la vie (« day after day » précise-t-elle). Les jeunes gens prennent un nouveau départ à deux, à l'unisson, sur « now it begins », accompagnés, une fois n'est pas coutume dans cette partition, par des intervalles de quarte juste, qui se répètent et donnent une stabilité à leur départ. Leur dernier vers « Even death won't part us now » reprend comme un écho (« pp tranquillo ») la mélodie torturée chantée un peu plus tôt par Tony, et en allonge la note finale par une note tenue (liée), tel un mauvais augure qui planerait sur leur futur. L'orchestre accompagne leur baiser du motif entendu sur le consentement, mais conclut cette section en faisant entendre le motif qui accompagnait « Till death do part us » un peu plus tôt : l'ambiguïté renforce le malaise, au moment où les jeunes gens se débarrassent des mannequins (les conventions sociales) pour vivre leur réalité :

The image shows a page of a musical score for the song "Till Death do us part". The score is written for two voices and piano accompaniment. At the top, there is a handwritten title "Till Death do us part" and a boxed measure number "115". Below the title, there is a parenthetical instruction: "(They rise and put back the dummies)". The score consists of two systems of staves. The first system has four staves: two for voices and two for piano accompaniment. The second system also has four staves. The piano part features a prominent accompaniment of quarter notes. The vocal lines are marked with dynamics such as "p" (piano) and "espr." (espressivo). There are also markings for "div." (divisi) and "pp" (pianissimo). The score ends with a double bar line and repeat dots.

La dernière strophe reprend les mots chantés un peu plus tôt, dans un ton plus élevé (LAb Majeur au lieu de SOLb Majeur) et suit la même conduite tonale. Les deux voix sont d'abord à l'unisson, et vont imperceptiblement se disjoindre : certaines respirations vont se décaler, faisant entendre des mots qui vont se répéter en écho : mesure 131 « now » de Tony, suivi un temps plus tard du « now » de Maria. Quelques mesures plus loin, Tony va se faire plus insistant « even death » tandis que Maria chantera seulement « death ». A partir de la mesure 137, chacun suivra sa propre mélodie, faisant entendre un dernier décalage qui met en valeur

le mot « us », que les jeunes gens chanteront chacun leur tour. Le dernier mot sera laissé à l'orchestre, dont le commentaire musical, tout en ambiguïté, est néanmoins très explicite : les six dernières mesures font entendre la tête du motif du consentement aux violons, immédiatement ponctué par le motif de Maria (quarte augmentée), donné successivement par le violoncelle solo, (le motif « Maria » est même donné en même temps), le basson solo, la clarinette en Sib solo, et enfin la flûte solo, ne laissant aucun place au doute : l'apaisement n'est que temporaire et/ ou superficiel (élément de la structure de surface, donnée par les chanteurs), tandis que la tension, toujours présente, est contenue dans la structure profonde.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there is a handwritten title "Motif de 'Maria'" and a tempo marking "rall.". The score consists of several staves for different instruments and a vocal line. The vocal line includes the lyrics "us" and "now.". The instrumental staves are marked with "Solo" and "long" (indicating long notes). A box containing the number "145" is present on the first staff. Handwritten annotations include "tête du motif 'consentement'" and "rall." on the lower staves. The bottom of the page is marked with "LABM" and "SEGUE".

Je reviendrai de manière plus approfondie sur l'orchestre, et la spécificité du rôle qui lui est confié par Bernstein. Néanmoins, je voudrais m'attarder sur l'écriture de *Cool*, dont la syntaxe révèle un très bel exemple d'ambiguïté : une structure profonde qui dénonce le sens des mots, tandis que la structure de surface ouvre de nouvelles perspectives, laissant à l'auditeur le soin d'articuler toutes les dimensions de la pièce.

J'ai évoqué un peu plus tôt l'opposition sémantique tension / maîtrise, en soulignant qu'elle était relayée musicalement par l'utilisation d'une quarte augmentée mélodique. Je voudrais souligner à présent la construction tout à fait originale de ce numéro : une partie chantée par Riff, précédée d'une introduction parlée, un passage orchestral, support d'une chorégraphie des Jets, et une dernière section à nouveau chantée par Riff. Le numéro est en réalité une fugue, une pièce instrumentale qui obéit à des règles particulièrement complexes, une pièce qui, de par sa nature même, incarne la rigueur et la maîtrise ; un élément en convergence avec le propos du numéro. L'une des caractéristiques du genre est l'utilisation d'un « style contrapuntique rigoureux, combinaison de lignes mélodiques, toutes d'égale importance » ; la seconde résidant dans la « prédominance d'un thème principal, le sujet, présenté et développé successivement par chacune des voix selon des conventions établies. » (*Larousse de la musique* p. 623)

Le motif musical joué par l'orchestre dans l'introduction constitue bien un thème, sur lequel le compositeur travaille dans la première partie de la pièce : les accents naturels en sont déplacés, ce qui donne au sujet une certaine instabilité. C'est grâce à cet élément, dont il reprend le contour mélodique et rythmique, que Riff exprime la complexité de la position des Jets. La section intitulée « fugue » (orchestrale) va en revanche voir apparaître plusieurs autres motifs significatifs, qui vont, par leur présence, « commenter » la pièce : mesure 43 : [Dans un souci de lisibilité, j'ai codé les différents éléments à l'aide de couleurs :

- le motif de *rumble*, avec une quarte augmentée mélodique (piano, guitare et vibraphone) qui renvoie au problème de la jeunesse : une période entre l'enfance et l'âge adulte où l'on cherche sa place, entre tension et détente, et où l'appartenance à un groupe constitue un ralliement identitaire
- l'ostinato rythmique, qui soutiendra toute la pièce (percussions : *traps*) : fait référence à la stabilité, au contrôle de soi
- la tête du motif de *somewhere* (septième mineure : trompette en sib) : évoque lui-aussi la place à trouver pour être soi-même.]

Motif 4^oA "Rumba"

Fuge : danse fénéatique
→ rituel : catharsis musical

Poco più mosso

Poco più mosso

motif de "Somewhere" sur Sol^b (F#)

[FUGUE] tight cup mute

Sib 1

Bt Tpta 2 3

Vibr.

Trapa
Ostinato
rythmique

Elec. Guit.

Piano

Cb.

43

43

motif B sur Hib

"The Rumba"
(Cor en FA : sur Hib)

Et quelques mesures plus loin (mesure 70), le motif jazz (flûte et vibraphone au départ, puis guitare électrique et piano) se rajoute : la caractérisation ethnique des Jets, les « blancs ».

221

70 *Mr. LA*

To Bass Saxophone

IV Fl.

I Fl.

Bs. Cl.

1 Hrn.

2 Hrn.

1 Tpta.

2 Tpta.

1 bns.

2 bns.

Vibr.

HH

Traps

Guit.

Sano.

70

Vins.

Vca.

Cb.

open

open

(straight mute)

Mr. LA

tight straight mute

cresc.

molto

tight straight mute

cresc.

molto

unns. pizz.

senza sord.

Tandis que Riff s'exprime de manière tranchée, accompagné par le sujet, sans demi-mesure, et à l'aide d'impératifs (« Get a rocket / Take it slow / Stay loose / Don't get hot ») ces éléments musicaux ajoutent une perspective supplémentaire à la lecture du texte, et offrent le recul nécessaire au commentaire : la fugue donne lieu à une danse frénétique, presque rituelle (*rumble*). C'est l'expression de toutes ces tensions, à travers les motifs joués par l'orchestre, alors que les jeunes gens se livrent à une chorégraphie libératoire, qui conduira à une catharsis musicale. La dernière intervention de Riff, qui reprend ses troupes en main, est un retour au « cool jazz ». Paradoxalement, pour permettre à ses personnages d'atteindre la maîtrise, Bernstein a choisi de jouer avec une liberté formelle certaine.

3- Un rêve pour exister

Née de la confrontation de la réalité amoureuse et de la réalité sociale, la tension dramatique qui anime le *musical* va trouver une résolution bien réelle, dans le seul numéro qui va permettre à la réalité de Tony et Maria d'exister : *Somewhere*, un endroit hors de l'espace et du temps. Pourtant, ce numéro est écrit avec la même ambiguïté musicale, qui souligne la fragilité du rêve et va faire de cet apaisement une simple parenthèse.

Le lexique qui compose les vers de la pièce est d'abord celui de l'indéfini : « A place », « A time » désignent cet ailleurs hors du temps : « somewhere », « some day », « somehow ». Dans cette perspective, l'air n'est pas chanté par l'un des personnages mais par quelqu'un d'indéfini : « a girl » peut-on lire sur la partition, complété par l'indication suivante, donnée par l'enregistrement : « a voice is heard singing ». Cet endroit qui incarne l'apaisement est également celui du partage (« for us », « we'll », my [...] and we... »), de la tolérance et de la conciliation, un choix idéologique sans ambiguïté, au regard de la problématique du *musical* : « peace », « quiet », « open air », « learn », « care », « living » et « forgiving » qui sont mis en parallèle et riment en fin de vers.

La première strophe s'ouvre sur l'espace (« place »), dans un tempo lent (*adagio*) et à travers une mélodie ample, qui prend son élan avec un intervalle de septième mineure ; intervalle de « tension », la septième va se résoudre en apportant l'apaisement attendu, et le rythme, en valeurs longues, accentue les mots « place » et « us ». Le caractère *legato* apporte une grande fluidité à la mélodie, que la souplesse du triolet va renforcer, tout en accélérant le débit. Seuls le violon et le violoncelle solo accompagnent cette première phrase musicale, sur un intervalle de septième mineure également, en réponse à celui qui vient d'être chanté ; les lignes mélodiques se superposent :

The image shows a page of a musical score for the song "Somewhere" from the musical West Side Story. At the top, the vocal line is written for "A GIRL" and includes the lyrics: "There's a place for us, Some-where a place for us. Peace and qui-et and o-pen air". The tempo is marked "Adagio" with a metronome marking of 72. The score includes staves for Violins, Violoncellos, and Contrabass. Handwritten annotations include "MIM" in the top left, "123" in a box, and "1. Solo" with "1. Solo ardo" written above the strings. There are also handwritten notes "7m" and "7m" indicating intervals. At the bottom left, there is a handwritten signature "de Hi".

La progression sémantique suit la construction du texte, et la seconde phrase musicale (strophe 2) élargit la caractérisation au temps (« time »), reprenant la même mélodie et le même traitement musical, qui met en relief « time » et « us ». Le triolet souligne cette fois-ci « together » et la quatrième occurrence du mot « time » est mise en valeur par un crescendo. La flûte accompagne la mélodie avec un contrechant, qui débute sur le même intervalle, dans une écriture toujours horizontale (départ fugué) :

The image displays a page of a musical score, numbered 370 at the top left. The score is for a vocal soloist (Girl) and a full orchestra. The vocal line is written in a soprano clef and includes the lyrics: "Wait for us Somewhere.. There's a time for us, Some day a time for us,". The orchestration includes parts for IV Flute, II Bass Clarinet, I Bass Clarinet, Vibraphone, Piano, Violin I, Violin II, and Viola. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 131, marked with a box containing the number 131. Above the flute part, the word "contrechant" is written in cursive. The flute part is marked "pp pure and limpid". The piano part has a "cresc." marking. The second system starts at measure 139, marked with a box containing the number 139. Above the flute part, the tempo marking "Poco più mosso" is written. The flute part is marked "cresc.". The piano part also has a "cresc." marking. The vocal line continues with the lyrics: "Time to-gether with time to spare, Time to learn, time to care, Some day!".

Une modulation intervient sur le dernier « time », et donne un élan, qui va se briser sur « someday ! » telle une aspiration bridée, qui malgré une seconde tentative sur « somewhere », reste contrainte dans un intervalle de seconde. Les triolets emportent la mélodie, une première partie F, la seconde, une marche mélodique et harmonique,¹⁴⁸ dans une nuance P. Mais la certitude exprimée par le futur (« we'll find », « I'll take ») n'en est

¹⁴⁸ Une marche reprend la même mélodie et la transpose, un ton ou demi-ton plus haut ou plus bas que la mélodie de départ. Le principe est le même pour l'harmonisation, le dessin harmonique étant lui-aussi transposé.

pas une, et la reprise de « somewhere ... », traitée comme un écho (PP, note tenue et ralenti) marque un retour au point de départ, indéfini. L'élan a finalement conduit la mélodie dans le grave de la tessiture, comme pour souligner l'impossibilité pour cette réalité de prendre de l'ampleur, et de s'incarner dans l'espace et le temps.


La dernière phrase musicale réunit le temps et l'espace (« a time and place ») dans une ultime tentative pour relancer l'aspiration (*a tempo*), soutenue par les violons sur une septième mineure. La reprise « hold my hand » est portée par un crescendo, mais le résultat reste vain : les derniers mots « somehow », « some day », « somewhere », marquent une nouvelle fois un retour au point de départ, dans une nuance très douce (PPP), résignée mais apaisée.

L'ambiguïté, sur laquelle se fonde l'intensité dramatique, s'organise bien au-delà de la combinaison de deux forces contradictoires : tous les paramètres, qu'ils soient musicaux ou textuels, sont utilisés en synergie, de telle manière que la musique puisse s'entendre de manière globale, (la surface), mais que lorsqu'on s'intéresse à sa structure profonde, elle s'enrichisse d'un autre sens. Le tournant émotionnel du *musical, eleven o'clock number*, illustre cette complexité d'écriture : la première partie du numéro *A Boy like That* amène les deux jeunes femmes jusqu'au point de rupture ; Maria prend ensuite la décision de se libérer des conventions et de suivre son cœur, une décision qu'elle assumera dans la seconde partie, *I have a Love*.


L'orchestre donne le ton, avec deux mesures incisives à la rythmique pesante (dont les accents naturels ont été déplacés), renforcée par un effet de masse orchestrale : ce motif servira de ritournelle, il va encadrer de manière sarcastique chacune des strophes agressivement lancées par Anita.

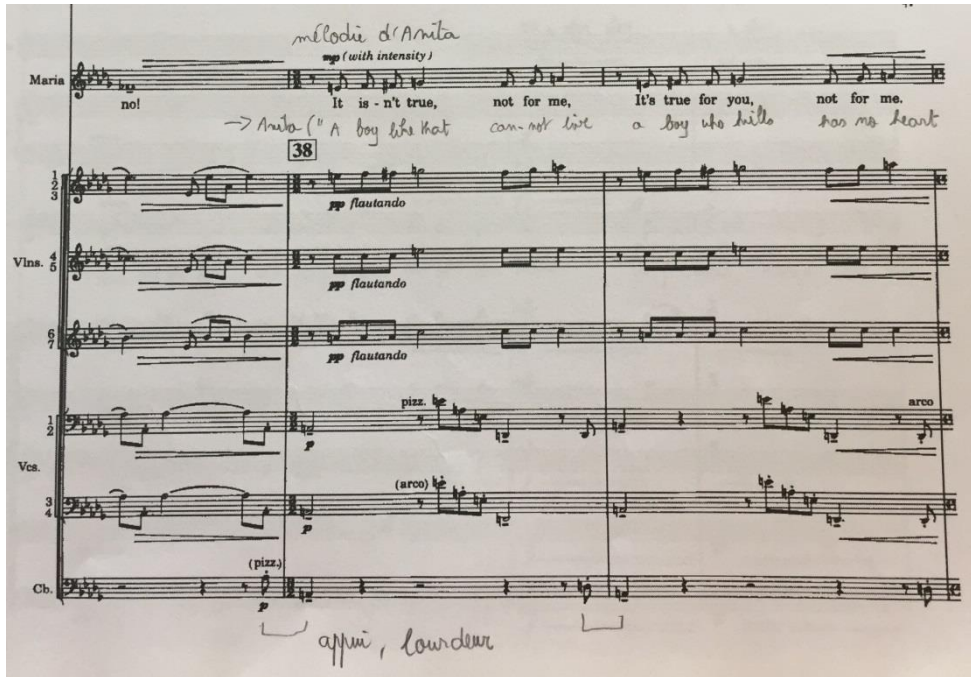
The image shows a page of a musical score for orchestra. At the top, it is marked 'Allegro con fuoco (♩ = 132)'. The score is arranged in systems for different instruments: Flutes (Fls), Clarinets (Cls), Bassoons (Fag.), and Double Basses (Cbass). Each instrument part has its own staff with notes, rests, and dynamic markings such as 'f marc.' and 'arco'. There are also some handwritten annotations at the bottom of the page, including 'sibm' and 'Ritournelle instrumentale'.

Les phrases musicales sont très courtes et le rythme suit la prosodie, une croche par syllabe. Les valeurs longues vont pointer les mots clé de l'argumentation de la jeune femme, soutenues par l'interprétation souhaitée par le compositeur (une diction qui articule particulièrement toutes les consonnes, *The making of West Side Story*) et les « r » roulés : le déictique « that », dans le premier vers, exprime ainsi toute sa connotation péjorative. Le changement de mesure au milieu de la phase (quatre noires puis seulement trois noires par mesure) en bouscule les accents toniques et permet une ironie, presque cruelle sur « kind » dans le grave de la tessiture. Ce schéma musical, dans lequel rythme et texte convergent pour se compléter, va se poursuivre, mais également s'enrichir d'éléments contradictoires apportés par l'intervention de Maria.


La seconde strophe montre une progression sémantique avec une projection vers un avenir prévu, présenté comme certain (« will give you », you'll meet »). L'étirement rythmique sur l'avant-dernière syllabe de « aNOther » lui donne un caractère grotesque. Au-delà de l'insistance apportée par la répétition mélodique, la perspective d'Anita est celle de la non-intégration, dans une Amérique qui ne tient pas ses promesses (un élément déjà abondamment dénoncé dans *America*). Après seulement une mesure de ritournelle instrumentale, Anita poursuit ce qui s'apparente à présent à une démonstration en règle : « cannot » et « has no » ont valeur de vérité générale. Les éléments se résument à une assertion « who KILLS », donnée en valeurs longues et reprise, qu'Anita met en parallèle avec sa conclusion « LOVE » (en valeur longue également). La fin de la tirade s'accélère, soulignée par un crescendo et une rythmique insistante de l'orchestre () : le paroxysme de cette diatribe, « smart » qui s'étire sur une ronde pointée tenue, est soutenu par la ritournelle instrumentale.

La dernière strophe marque un retour à une agressivité plus mesurée, contenue. Son argumentation articule un présent de vérité générale (« wants ») et une certitude pour le futur qui en découle (« he'll leave », « he'll murder »). Elle conclut son discours par une articulation qui met en relief et rapproche « your » et « mine » : on comprend alors que la véritable raison de sa colère, au-delà du souci de ce qui pourrait arriver à son amie Maria, prend sa source dans l'immense douleur qu'elle éprouve. Sa dernière phrase « Just wait and see, Just wait, Maria, Just wait and see ! » résonne de manière prophétique. Il s'agit de l'élément de transition : la réaction de Maria peut faire basculer le drame dans une direction ou une autre, diamétralement opposée.

La réponse de Maria, sur une ligne mélodique descendante et des valeurs longues, fait preuve de calme et de résignation, malgré un refus clair et réitéré (repris, accentué et tenu). La douceur et la retenue de la réponse contrastent avec l'agressivité d'Anita : l'accident mélodique sur « Anita » (do bécarré) et la ponctuation de l'orchestre () rappellent la lourdeur de la situation. Maria reprend alors la mélodie chromatique torturée, chantée par Anita un peu plus tôt, sur laquelle elle substitue ses propres mots, sa propre réalité :

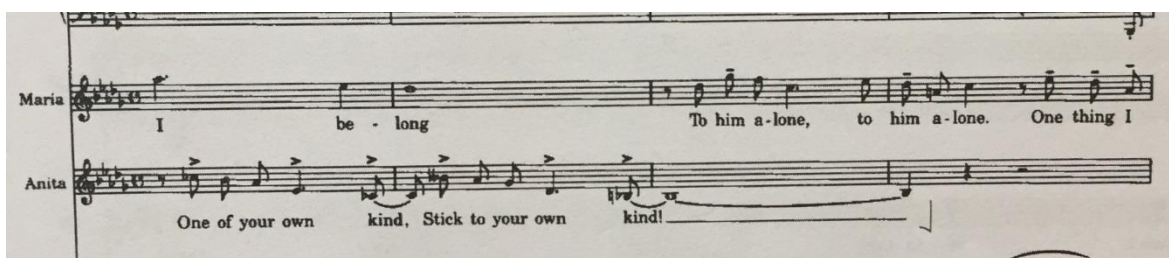



The image shows a page of a musical score. At the top, the vocal line for Maria is written in a treble clef. The lyrics are: "no! It is - n't true, not for me, It's true for you, not for me." Above the lyrics, there are handwritten annotations: "mélodie d'Anita", "mp (with intensity)", and "→ Anita (A boy who hat can not live a boy who kills has no heart)". A box with the number "38" is placed above the second measure of the vocal line. Below the vocal line, the orchestral parts for Violins (Vins.), Violas (Vcs.), and Cellos (Cb.) are shown. The Violin parts are marked "pp flautando". The Viola part has markings for "pizz." and "arco". The Cello part has a marking for "(pizz.)". At the bottom of the page, there is a handwritten note: "appui, lourdeur".

L'accentuation rythmique met en valeur la différence de perspective des deux jeunes femmes, en insistant sur leurs divergences: « It is- n't TRUE, not for me / It's true for YOU, not for me ». La répétition du schéma rythmique  n'arrive pas à donner de l'élan à la phrase « I hear your words / And in my head », tandis que la mélodie conjointe peine à élargir son ambitus. Le point de désaccord « smart » est marqué par une nuance F, qui dénote à la fois le point de vue de chacune, et la volonté de Maria de rester dans le respect de son amie. Le paroxysme, le point de rupture de l'entente des deux amies, « heart », est atteint à l'issue du crescendo, dans une nuance FF : priorité est donnée aux sentiments par rapport à la rationalité des faits. Le choix est affirmé sur un arpège (stabilité) ; pourtant l'ambiguïté est entretenue par le fait que l'arpège soit d'abord descendant, puis repris dans sa version ascendante.

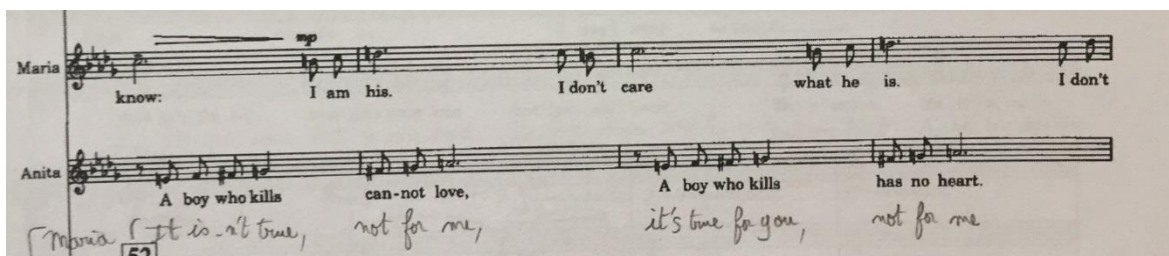
C'est le moment que choisit Anita pour intervenir à nouveau : ses vers sarcastiques se superposent au rêve de Maria. L'accentuation de la ligne mélodique souligne les mots qui fondent le choix de Maria, « wrong », et « strong », en valeurs longues, tandis que l'on entend « heart » à découvert, pendant la respiration d'Anita. (7).

Les deux voix se mêlent ensuite, de telle manière que les syllabes de Maria se détachent à travers l'articulation d'Anita : « **I**// One of your Own // **be-** // Kind/ **long**// Stick to your own kind ! »



Le débit de Maria s'accélère « To him alone, to him alone », comme si le personnage était happé par la puissance de ses sentiments, et rejoint l'articulation d'Anita (7 ), tandis que sa compagne la laisse s'exprimer (rél tenu lié). L'écriture se poursuit de la sorte, afin que l'articulation de chaque groupe de mots s'enchaîne au suivant : les deux perceptions se respectent finalement l'une l'autre, mais sans jamais se rejoindre.

Comme pour démontrer que la vérité est unique, factuelle, même si l'on peut lui apposer plusieurs facettes, Anita reprend la mélodie qu'elle avait chantée au départ et que Maria s'était ensuite appropriée. En réponse à « It is -n't true », elle redonne son propre texte :



Dans le même temps, Maria se positionne en « je » et revendique le droit de suivre son propre chemin, et non celui dicté par les conventions sociales ou par sa famille, le droit de refuser ce que l'on voudrait lui imposer : elle utilise pour cela uniquement des formes négatives (« I don't care », « I don't know », « I don't want ») On retrouve ici la recherche d'identité

(*Balcony scene*,) : la quête de son identité propre (« I ») et la reconnaissance de l'autre au-delà de la connaissance de ce qu'il est (« I don't want to know »).

La dernière phrase de Maria va conduire au paroxysme de la tension : le motif est une reprise de la mesure 34 « Oh no, Anita, no », (première intervention de Maria dans le numéro), un ton plus haut, dans une nuance FF. La douceur et la retenue sont pourtant toujours présentes dans la formulation de Maria (« should »), qui chante à découvert (juste une ponctuation des cordes en pizzicato) sur un arpège de dominante :

The image shows a musical score for a vocal line and string accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: "no, You should know bet-ter! You were in love". The string accompaniment consists of five staves. The vocal line is marked with "stentato" and "intense". The string accompaniment is marked with "pizz." (pizzicato) and features a rhythmic pattern of eighth notes.

« You were in love » est chanté sur le motif « A boy like that », et renvoie Anita à sa réaction fondée sur la douleur : l'articulation a cappella (c'est l'un des rares passages de la partition où l'orchestre se tait) donne tout son poids aux mots. Le motif mélodique est repris, tout en délicatesse (*dim* sur « or so you said »), et la dernière occurrence transforme la mélodie, illustrant le tournant émotionnel, dont se saisit le basson solo, en écho :

Ces deux mesures du basson vont introduire *I have a Love* (*andante sostenuto*), la seconde partie du numéro, qui va permettre à Maria d'affirmer son choix d'être elle-même. La blanche pointée (« I ») donne son élan à une mélodie très lyrique, à la tonalité de Sol Majeur bien affirmée. L'identité de Maria se dissout dans les sentiments qu'elle éprouve, de la même manière que « I » et « Love » sont mis en parallèle, soutenus par une valeur longue. Dans la seconde partie du phrasé, « all » et « have » sont rapprochés, en valeurs longues également, et la tournure restrictive souligne le fait que tout a été décidé pour la jeune femme jusqu'à présent, par son père, par sa famille, et par les conventions sociales : il ne lui reste que l'ultime décision. L'ambiguïté réapparaît très vite, sous la forme d'un accident mélodique sur « wrong », où le si bémol (au lieu du si bécarré attendu) empêche la ligne mélodique de prendre l'ampleur voulue : l'espoir de Maria est brisé, et la mélodie dégingole avec la grâce du triolet de noires ; cette même figure de notes qui dans *Maria*, portait la mélodie, accompagnant l'espoir de Tony. Tel une vague qui se retire, le rêve va s'évanouir petit à petit : « I love him » débute par le même intervalle que « there's a (place for us) », repris sur « I'm his », comme pour rappeler l'existence de cet ailleurs qui dépasse la réalité, et qui a disparu. Convergente avec le texte, l'accentuation de la mélodie est bousculée avec une blanche pointée sur « his », tandis que « everything » est chanté sur toutes les notes clés de la tonalité. La fin de la phrase est un écho (p) et le cor en Fa solo reprend la ligne mélodique



La seconde strophe se déploie sur la même mélodie que la première, un ton plus haut (La Majeur) pour soutenir la progression sémantique, et l'urgence du sentiment : « I have » est devenu « I need » :

I have a love, and it's all that I have
I have a love, and it's all that I need

Right or wrong, what else can I do?
Right or wrong, and he needs me, too.

Le texte devient également une affirmation, dans laquelle « we » se substitue à « I » et « nothing » (dans le sens de « rien d'autre » : « not a thing ») remplace « everything » :

And everything he is
There's nothing to be done

I am too.
Not a thing I can do.

La mélodie s'élargit (« but hold ») avec un intervalle redoublé (qui dépasse l'octave), énième tentative pour échapper à la réalité. L'ambitus est très large, le motif construit sur de grands intervalles, autant d'élans successifs qui retombent inmanquablement. Dans un dernier effort, les tentatives vont se multiplier : « tomorrow », fait écho à « Tonight » proposant une projection vers un autre futur ; et enfin « all » et « life », qui se hissent dans les aigus, en notes longues et tenues, vont porter une dernière fois l'absolu, la naïveté de Maria et sa volonté d'échapper à son destin. Sur la tenue de « life », violons, cor en fa et flûte reprennent le motif lyrique de « I have a love », en un dernier soutien à la voix :

446

100

accel. un poco

rall (in 4)

IV Fl.

II B. Cl.

I B. Cl.

III Ba. Cl.

V Bsn.

F Hna.

1

2

Bi Tpta.

1

2

3

Tbna.

1

2

Timp.

Susp. Cym.

Piano

Maria

life!

100

accel. un poco

rall (in 4)

Vlna.

1

2

Vca.

1

2

3

4

Ch.

div.

unis.

La décision a été actée, et Anita et Maria partagent les derniers vers, sur un rythme identique : les perspectives des amies sont différentes, mais elles vont se rejoindre. Les mélodies débutent sur la même note, et le rêve de Maria prend le dessus, à l'image de la mélodie qui s'installe à la tierce supérieure. Les jeunes femmes reconnaissent le pouvoir de l'amour et la syllabe « so » (« so strong ») est à l'unisson ; Maria poursuit sur l'intervalle de « I love him », tandis qu'Anita reste à la tierce inférieure. Les deux voix se retrouvent à nouveau à l'unisson sur « right », qui scelle leur accord pour un respect mutuel, puis sur « life », qui l'illustre musicalement : la même note, mais à la hauteur de chacune. Les cordes concluent le numéro sur la puissance de l'amour : (motif « I love him » aux violons)

118 Adagio

Handwritten musical score for Bernstein's "Adagio" (118). The score is for a vocal soloist and a string quartet. The vocal line is in French with lyrics: "(Mornia I love him, we're one, there's no - thing to be done nota hing.)". The score includes dynamic markings such as "sub. ff", "con sord.", "pp dolce", and "dim.". The string parts are marked "molto - ppp". The score is signed "V de SOL M" in the bottom right corner.

A des degrés divers, les éléments musicaux à l'œuvre dans le musical de Bernstein se juxtaposent ou se superposent, convergent avec le texte qu'ils soulignent ou en nuancent les propos, quand ils n'en dénoncent pas le sens : l'ambiguïté est toujours porteuse de sens, et apporte une nouvelle dimension au rapport texte/ musique.

Chapitre 3 : SIGNIFICATION DE LA MUSIQUE

Je me suis attachée à développer jusqu'ici une analyse qui mette en valeur la dimension phonologique et syntaxique de l'écriture de Bernstein, tout en m'efforçant de mettre en valeur l'ambiguïté recherchée dans la combinaison des éléments musicaux. Cette démarche n'a d'intérêt cependant que si elle s'inscrit dans une recherche de sens, et la question de la signification de la musique est une interrogation centrale pour Bernstein : en tant que compositeur, (« the search for meaning-through-beauty » *Musical Syntax*, p. 53) mais également en tant que musicologue :

The musical meanings that result from the combination of both [...] phono-semantics¹⁴⁹ plus morpho-semantics¹⁵⁰ –meanings derived by the various transformational procedures with which we've been playing. (*Musical Semantics*, p. 129)

¹⁴⁹ Phono-semantics: meaningful tonal relationship (phonology) (*Musical semantics*, p. 129)

¹⁵⁰ Morpho-semantics: meaningful structures (syntax) (*Musical semantics*, p. 129)

En d'autres termes, les signes musicaux n'ont pas une signification propre, dans la mesure où une note ne renvoie pas à une image ou à un concept, dans une relation signifiant/ signifié, comme c'est le cas pour le mot. Le sens de la phrase musicale se construit par les relations entre les différents éléments, indépendamment d'un texte ou d'une image qu'on pourrait lui ajouter :

Music has intrinsic meaning of its own, which are not to be confused with feelings or moods, and certainly not with pictural impressions or stories. These intrinsic musical meanings are generated by a constant stream of metaphors, all of which are form of poetic transformations. (*Musical Semantics*, p. 131)

Pourtant, si la musique possède bien une signification qui lui est propre, le compositeur souligne que la percevoir relève d'une ambiguïté majeure, qui se fonde sur la distinction « signifier/ exprimer » : élément objectif, la signification peut être définie de manière précise, tandis que le ressenti appartient à la subjectivité de chacun : « Music [...] is a totally metaphorical language [...] carrying meaning beyond the literal, the tangible. » (*Musical Semantics*, p. 139). Poursuivant son argumentation, le compositeur avance l'hypothèse de l'existence d'une grammaire universelle de la métaphore musicale, sur laquelle s'appuierait notre compréhension de la musique, « [...] an innate universal grammar of musical metaphor » (*Musical Semantics*, p. 140). Notre perception de ce qu'exprime la musique serait basée sur des universels, tandis que l'interprétation que nous en ferions serait personnelle, influencée par un texte, une image, ou tout simplement notre propre état d'esprit. Ainsi, une musique serait perçue comme excitante parce qu'elle a été composée pour produire cet effet-là, du fait par exemple, de sa structure question/réponse ;¹⁵¹ l'enjeu du sens résidant dans l'intention que nous prêterions au compositeur.

A cet effet, il me semble tout à fait intéressant d'examiner les pièces instrumentales de *West Side Story* à travers le défi proposé par Bernstein, une écoute de la musique pour elle-même : « to rid your mind of all nonmusical notions, [...] and to concentrate only on the music in all its own metaphorical pleasures. » (*Musical Semantics*, p. 157)

¹⁵¹ Je reprends l'exemple donné par le compositeur à propos d'un extrait de Rossini. *Young People's Concerts*, "What does music mean?", 1958. Carnegie Hall.

A) L'orchestre : un protagoniste privilégié

1- Participer à la progression dramatique

a- Le Prologue

La pièce qui ouvre le *musical* est, selon l'usage hérité du théâtre lyrique, une pièce instrumentale. Débutée alors que le rideau se lève, cette « ouverture » présente le matériel thématique de l'œuvre sous forme d'un « pot-pourri », qui « permet de faire entendre les principaux thèmes mélodiques de la soirée comme *une sorte de menu en musique pour la fête à suivre* » (dixit le parolier Charles Burr) (A. Perroux, p. 216). Bernstein a fait le choix de s'inscrire également dans la tradition du XIX^e siècle, qui, parallèlement à l'ouverture, « développe la notion de « prélude » dans lequel l'orchestre particip[e] [...] dès ses premières notes à l'action elle-même. » (*Larousse de la Musique*, p. 1172). Il compose ainsi un *prelude* qui exprime les différents éléments du drame, distillant une atmosphère, sans pour autant donner à entendre tous les éléments mélodiques des numéros qui suivront. Ces motifs soulignent l'entrée sur scène des personnages, dans une écriture horizontale qui leur permet de s'enchaîner, de se répondre et même de se provoquer, de la même manière que le font les personnages sur scène. Ainsi, un motif « jazz », mélodique, accompagne les Jets sur scène (celui que l'on retrouvera dans leur « Signature tune », *Jet Song*).

Handwritten musical score for the prologue of *West Side Story*, featuring a "Molif JAZZ sur HI" section. The score includes staves for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), and Piano (P). The score is annotated with performance directions such as "punch, vigorously", "straight music", "cymbal", "diapason", and "straight music". A handwritten note "Molif JAZZ sur HI" is written in orange at the top. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 34.

L'entrée de Bernardo est soulignée par un second motif très bref, construit uniquement autour d'une quarte augmentée, dont la tension mélodique est accentuée par un rythme incisif. Un troisième motif, celui qui a introduit la pièce quelques mesures auparavant s'enchaîne au précédent, s'articulant lui-aussi sur un rythme aux accents déplacés. Il renforce l'atmosphère pesante, tandis que, selon les indications scéniques, « Two Jets taunt Bernardo ». Il sera suivi d'un autre élément, rythmique également, (percussions), qui précipitera la sortie des Jets.

Sans entrer dans l'analyse d'une partition très complexe, je voudrais souligner que le compositeur joue à la fois sur la masse orchestrale et sur l'instrumentation, tandis qu'il travaille sur les motifs et les réponses qui les accompagnent : motif joué en intégralité ou dont on entend seulement la tête ; reprise attendue du motif, au regard du principe de symétrie de la phrase musicale, ou reprise tronquée (« violated expectation » selon les termes du compositeur) ; transposition des différents éléments, modifications du début ou de la fin du motif, pour ne citer que quelques éléments de développement.

The image shows a handwritten musical score for measures 42 to 49. The score is written on ten staves, with the following instruments listed on the left:

- V. Ban. (Violoncelle)
- Bb Tpta. (Trompe basse)
- Tbns. (Trombones)
- 4 Pitched Drums (4 tambours à hauteur fixe)
- Trape. (Trapezode)
- Elec. Guit. (Guitare électrique)
- Vlna. (Violon)
- Vca. (Violoncelle)
- Clb. (Contrebasse)

Measure 42 is marked with a box containing the number 42. The score includes several handwritten annotations in red and green ink:

- motif 12* (in red) with arrows pointing to notes in the Trombone and Trumpet staves.
- Solo* (in red) above the Trombone staff.
- motif Introduction* (in green) with a bracket under the Percussion staff.
- SD, HH, BD* (in black) under the Percussion staff.
- (Bernardo enters)* (in red) and *(Two Jets taunt Bernardo)* (in green) as stage directions.
- 42* (in a box) at the start of measure 42.
- unio arco* (in black) above the Violin and Viola staves.
- arco* (in black) above the Violoncelle staff.
- 49* (in a box) at the start of measure 49.
- rispona 2* (in black) above the Flute II staff.
- Motif percussions* (in purple) with arrows pointing to notes in the Percussion staff.
- Solo open* (in black) above the Flute II staff.
- al q (mi)* (in black) at the end of the Percussion staff.
- (Jets exit)* (in black) as a stage direction at the end of measure 49.

Il s'agit plus d'exprimer une atmosphère que d'illustrer ce qui se passe sur scène, et les éléments qui sont donnés à entendre sont autant de pistes, qui permettront ensuite de construire le sens de la musique, au fur et à mesure de son déroulement.

Le *musical* est ensuite organisé de telle manière que les moments-clé du drame sont confiés à l'orchestre seul,¹⁵² un choix plutôt inhabituel au music-hall: la première confrontation des Jets et des Sharks lors de la *Promenade* ; la rencontre de Tony et Maria sur un *Cha-cha*, et leur premier échange (parlé), suivi de la réaction de colère de Bernardo, *Jump*, qui va déclencher le conseil de guerre des Jets; et pour clore l'acte 1, l'orchestre met en scène l'affrontement des deux gangs et l'explosion de violence qui s'ensuit, *The Rumble*. Dans l'acte 2, l'annonce de la mort de Bernardo, et la décision de Maria de pardonner à Tony font partie d'un dialogue parlé, soutenu par l'orchestre, tandis que le moment où le rêve de Maria et Tony se dissipe pour laisser place à la réalité *Procession and Nightmare* est une pièce instrumentale (si l'on excepte les onze dernières mesures), alors que tous les personnages sont sur scène. La conclusion du drame, *Taunting scene* et *Finale*, après les derniers mots des amants (seulement six mesures), ne sera qu'instrumentale.

2- Les moments-clés du drame

La *Promenade* est une pièce très courte, mais les éléments musicaux qui la composent sont porteurs de sens. Le choix de l'une des danses de société espagnole, *Tempo di Paso Doble*, place les conventions sociales au premier plan de la scène. L'écriture de la pièce lui confère également un caractère artificiel : une mélodie qui se voudrait espagnole, une accentuation marquée, et une ponctuation appuyée et redondante. Les deux gangs se retrouvent face à face, mais la tentative tacite de conciliation, (chaque groupe faisant mine de respecter le territoire de l'autre), semble complètement superficielle.

La rencontre de Tony et Maria est également marquée du sceau de l'artifice, illustrée par un *Cha-cha*, une danse qui flirte avec coquetterie, mais dans laquelle rien n'est sérieux. L'harmonie est très stable (basson sur arpège de degré I) et la ligne mélodique de la clarinette tout en grâce et en légèreté (en notes piquées), rajoutent à la superficialité de l'ensemble. La flûte intervient pourtant sur un motif construit sur une quarte augmentée mélodique (annonciateur de motif de *Maria*), mais le rythme parvient à effacer la tension mélodique de

¹⁵² Bernstein inscrit son travail orchestral dans la filiation de celui de Berlioz et de Wagner, comme je l'ai précédemment illustré.

l'intervalle, comme dissoute dans la légèreté de la ligne mélodique. (staccato). La conclusion de ce jeu de séduction est donnée par le vibraphone (qui répète le motif de quarte augmentée sur deux octaves dans une accélération rythmique), puis reprise par le violon solo et la flûte, qui rejouent l'intervalle et le prolongent avec une longue tenue (une ronde liée suspendue par point d'orgue).

Les premiers mots échangés par les jeunes gens sont « parlés », entrecoupés par les occurrences du motif « quarte augmentée » entendu précédemment (sur la : la- ré #), qui instille tour à tour tension et détente dans leur échange :

étirement du motif: legato et répétition à réponse

TENSION vibraphone, cordes et corons

RÉSOLUTION: harmonique V de Mi 127

Vibr.

Cel.

237

cutting

TONY MARIA
I felt. My hands (He takes them Yours, too (He moves her So warm.
I knew... are his) in his) hands to his face)
But this is... cold.

237

Vins. 1 2 3 4

IV Fl.

I Fl.

II B♭ Cl.

Vibr.

Cel. *To Piano*

240

TONY MARIA *tubone* TENSION *attirée: corde* TONY MARIA
Yours, too. But of course. They are the same. *seals* It's so much You're not I have not yet learned how
to believe. joking me? to joke that way.
I think now I never will.

240

Vins. 1 2 3 4

sur SOL sol do#

Lorsque les autres jeunes gens les rejoignent (mesure 243 : « The others begin to reappear and the lights dim up slowly during the ensuing action. ») la transition musicale est celle du « Paso Doble », suivi par la promenade, entendue à nouveau en intégralité.

La tension, qui jusque-là, avait été contenue, masquée sous les conventions sociales, va littéralement jaillir, *Jump* : à la fois sur scène « Bernardo is upon them in an icy rage », mais également dans l'écriture musicale de Bernstein. La pièce est portée par un tempo rapide et une rythmique enlevée (accents déplacés et contretemps, notes piquées) qui donnent à l'ensemble le caractère d'une course-poursuite. L'effectif orchestral est réduit, seulement la contrebasse, le piano, une percussion, une trompette et deux clarinettes ; pour autant, les instruments ne prennent pas parti en représentant l'un des protagonistes, même si deux motifs se répondent. Un motif à la rythmique saccadée débute les hostilités, et un second motif, avec une amplitude mélodique plus importante, mais au rythme tout aussi incisif, lui donne la réplique. Les deux motifs sont joués à l'unisson et s'enchaînent, sans jamais se chevaucher, jouant sur des oppositions de nuances : ils scellent ainsi la promesse d'un conseil de guerre. La prochaine étape, décisive, sera l'affrontement des deux gangs.

Comme il est d'usage, le premier acte se conclut de manière spectaculaire, par un numéro qui fait basculer le drame, *The Rumble*. Cette page centrale est non seulement confiée à l'orchestre, mais elle est également le support d'une chorégraphie particulièrement intense. Pour exprimer toute l'agressivité de la scène, Bernstein a fait le choix d'une pièce construite sur des oppositions marquées. Un premier motif musical est confié aux cordes, le second sera joué par les cuivres (cor en fa, puis trombones), chacun des pupitres ayant sa propre région tonale.¹⁵³ Les motifs vont se répondre, chacun utilisant un langage qui lui est propre, c'est-à-dire constitué des motifs de réponse qui s'articulent avec lui. Ils vont finalement se rejoindre sous la forme d'accords, qui superposent les notes de leur ligne mélodique, de manière à faire ressortir la quarte augmentée de chacun d'eux : fa # - do pour le motif aux violons, et mi b - la pour les cuivres. Le paroxysme de la pièce (« Tony kills Bernardo ») est écrit sur une nouvelle quarte augmentée, mi bécarré - sib, métaphore d'un ordre chamboulé, mais qui n'a pas résolu les tensions pour autant, malgré l'effectif instrumental réduit. C'est sur le motif (percussions) du *Prologue*, à découvert, que les gangs se dispersent, avant que Tony ne réalise ce qui vient de se passer, et n'appelle Maria avant de s'enfuir.

¹⁵³ On parle de région tonale lorsqu'une pièce superpose plusieurs tonalités (polytonalité)

L'acte 2 s'ouvre avec *I Feel pretty*, un numéro à l'atmosphère plus légère, qui offre une pause, même relative, à la progression dramatique. La réalité du drame revient très vite sur le devant de la scène, à travers l'échange de Chino et Maria (*Underscore Dialogue*, parlé). Leur dialogue est soutenu par un effectif orchestral réduit, pour autant, la tension latente est exprimée par l'ostinato rythmique¹⁵⁴ qui ouvre la pièce, (timbales et traps). Tandis que la ligne mélodique, minimale, est construite sur un intervalle de seconde, (celui-là même qui clôturera *Somewhere*), le rythme de syncope, marqué, à tous les pupitres, qui soutient et répète l'intervalle, fragilise l'ensemble ; une métaphore des sentiments qui envahissent Maria, lorsqu'elle apprend que celui qu'elle aime a tué son frère : « Killer, killer, killer », sont les mots qui ouvrent le numéro.

La dernière partie du *Ballet Sequence*, le rêve qui offre une alternative à la réalité sociale, tourne au cauchemar, lorsque la réalité envahit la scène. *Procession and Nightmare* est à mes yeux un nouvel exemple d'une musique dont le propos est de décrire une atmosphère plus qu'une action, représentée sur la scène. Sa propre signification est au service des sentiments des personnages dont elle se fait la voix : « The picture that goes with the music goes with it only because the composer says so; [...] It's not really a part of the music, it's extra-musical » (*Young People's Concerts*, What does music mean?¹⁵⁵)

The lovers hold their hands to each other; the others follow suit –Jets to Sharks; Sharks to Jets and form a sort of procession.

Le rêve se poursuit, accompagné par des accords qui ponctuent une marche solennelle sur un intervalle de seconde majeure, caractéristique du numéro que l'on vient d'entendre, *Somewhere*. Cette première section d'introduction se conclut sur le motif musical « There's a place for us », sur une entrée fuguée. Le motif est joué par les violons et la flûte, puis repris par la voix supérieure, et enfin par la voix grave : métaphore de la procession, un groupe instrumental suit un autre groupe sur le même motif, et les voix se superposent (trois occurrences du motif) : (mesure 166)

¹⁵⁴ Une cellule rythmique qui se répète à l'identique durant toute la pièce.

¹⁵⁵ Je reprends les termes de Bernstein à propos d'un extrait de Moussorgsky.

The image shows a page of a musical score. At the top, there are two vocal staves. The first staff is labeled 'ENTIRE COMPANY' and contains the lyrics 'There's a place for us, There's a place for us, There's a...'. The second staff also contains the lyrics 'There's a place for us, There's a place for us.' Below the vocal staves, there are three instrumental staves: Violins (Vlns.), Violas (Vcls.), and Cellos/Double Basses (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, dim., fpp), articulation (pizz., unis), and performance instructions like 'en canon'. A measure number '167' is marked in a box. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Un silence pesant, une mesure de silence accompagnée d'un point d'orgue, marque la rupture avec la section suivante : « Suddenly, there is a dead stop. »

« The figures of Riff and Bernardo slowly walk on. The dream becomes a nightmare... »
 Un conduit (passage de transition musicale) apporte une accélération rythmique qui débouche sur un changement de tempo (*Allegro molto*, ♩ = 152)

« ... as the city returns, there are brief re-enactments of the knife fight, of the deaths. »
 L'écriture devient homorythmique, exprimant toute la puissance de la masse orchestrale.

« Maria and Tony are once again separated from each other by the violent warring of the two sides. » Se rajoute à l'effet de masse, celui de l'opposition de timbres : l'orchestre est scindé en deux blocs, les cuivres et les percussions d'une part :

*qui sur la main orchestrale : timbre
cuirs et percussions*

379

195

I Flc.

III Ob.

II Cl. C.

IV Bn. Sax.

V Bn.

F Hrn.

B♭ Tpt.

Tim.

Trom.

Piano

195

Vln.

Vcl.

Ch.

les bois et les cordes de l'autre :

*cuirs et percussions / Bois et cordes
... "the violent warring of the two sides!"*

380

200

I Flc.

III Ob.

II Cl. C.

IV Bn. Sax.

V Bn.

F Hrn.

B♭ Tpt.

Tim.

Trom.

Piano

200

Vln.

Vcl.

Ch.

La section débouche sur un passage en homorythmie, malgré des rythmes très complexes : Tony et Maria font le même effort, chacun de leur côté :

« Maria tries to reach Bernardo, Tony tries to stop Riff; »:

Homorythmie - rythmes très complexes : changements de mètres, accents déplacés et marqués

382

213

I Flc

III Ob.

II Cl.

V Bn. Sax.

V Bsn.

F Hrn. 1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

... « the lovers try to reach each other but cannot. Chaotic confusion and blackness... »

Un nouveau conduit précipite le rythme, modifie le tempo (*Presto*, ♩ = 152) et termine la section dans une nuance FFF (« chaotic confusion »). De la même manière que le texte, qui ne ménage cette fois aucune transition, la section s'enchaîne brutalement au motif de *Somewhere* joué par le hautbois solo, presque à découvert (rappel du début) :

... "They find themselves back in the bedroom, clinging to each other desperately" → *entrées fugues*

386 233 Tempo I (Adagio)

« Chaotic confusion and blackness out of which they find themselves back in the bedroom, clinging to each other desperately. »

Le tempo est celui du début de la pièce, et le matériel mélodique celui de *Somewhere* : le motif d'introduction (« There's a place for us ») s'enchaîne sur la formule de fin, (« Hold my hand ») chantée par Tony et Maria : au-delà d'un retour au point de départ, le mot de la fin est donné à l'espoir, celui de trouver un lieu (dans l'espace et le temps) où leur amour pourra exister : « They sink back together on the bed. »

3- Une conclusion en forme de satire sociale

La démarche musicale de Bernstein le conduit naturellement à confier la conclusion du drame à l'orchestre. Deux numéros vont s'enchaîner pour écrire cette fin : *Taunting Scene*, l'occasion d'inscrire de manière indiscutable le musical dans une dimension historique et sociale ; et *Finale*, qui offre une vision profondément humaniste, et ouvre une perspective empreinte de tolérance.

Si la scène est accompagnée par un texte, l'expression musicale se situe à nouveau bien au-delà de l'atmosphère ou de l'expression des sentiments des personnages : elle développe son argumentation au fil de sa syntaxe et construit son propre sens. La scène débute par le *Mambo*, (*I am song* des Sharks) :

The Jets have gathered at Doc's drugstore where Tony is hiding in the cellar. Anita enters with a message for Tony from Maria. A coin is put in the juke-box: a low mambo.

La reprise du *Mambo* s'achève sur le motif de la trompette en ré, qui joue en mode ouvert, et sonne de manière brillante et ouvertement agressive : les Jets, qui écoutent cette musique réagissent de manière instinctive à cette démonstration de force. Ils transforment l'énergie de la danse en sauvagerie envers Anita, qui arrive à leur quartier général :


The taunting of Anita by the Jets breaks into a wild, savage dance, which is stopped by Doc.

Le matériel thématique sur lequel se déchaîne la violence est celui d'*America*, une manière de recentrer le drame sur la problématique de la tolérance, en plaçant au cœur du débat le rêve américain et l'intégration. Le commentaire est particulièrement sarcastique : Anita reste une « étrangère » aux yeux des Jets, et quelles que soient ses intentions, elle sera accueillie avec mépris et arrogance. Le rêve américain auquel elle s'accroche lui est brutalement renvoyé au visage, avec une agressivité décuplée : non seulement elle ne sera pas intégrée, mais elle ne sera même pas respectée en tant qu'individu ; elle le sera encore moins en tant que femme, lorsque les garçons, emportés par leurs « pulsions » de plus en plus violentes, l'agresseront. A l'origine de cette danse sauvage, qui échappe à tout contrôle, le motif du refrain d'*America*, FFF :

Motif Refrain "America"

468

SOL II

La danse se termine sur un rythme  avec des notes accentuées, soutenu par une harmonie statique qui marque une attente forte, une pédale de dominante. L'écriture est devenue homorythmique, comme si tous les instruments ne faisaient à présent plus qu'un seul bloc orchestral, contre Anita :

469

pédale de V de FA

Sur fond de haine raciale, la danse s'étire sur sept mesures de déchaînement furieux, jusqu'à son paroxysme FFFF à la mesure 40 :

Le *Finale* s'ouvre alors que Tony et Maria viennent de se retrouver : « As Maria and Tony run to each other, Chino shoots Tony, and he stumbles. Maria catches him and cradles him in her arms. » Les premiers mots de Maria, en réponse à ceux de Tony (« Yes we can. We will », parlés), sont une reprise de *Somewhere* : les deux amants se sont approprié cette mélodie, précédemment chantée de manière désincarnée et impersonnelle (« a voice is heard singing »), et reprise ensuite dans le rêve qui tourne au cauchemar (*Procession and Nightmare*). A cet instant, la mélodie n'appartient plus qu'à eux, et ils chantent à l'unisson dans un silence de l'orchestre, éloquent : c'est le second passage a cappella de la partition¹⁵⁶. Cette fois, c'est Maria qui guide Tony, comme dans le prolongement des vœux de mariage

¹⁵⁶Je fais référence à : « you should know better » chantée précédemment par Maria dans *A boy like that*.

qu'ils avaient échangés, où, selon l'usage, c'était elle qui le suivait. (*One Hand, One Heart*). Maria termine seule, « Some day ! » : les deux amants se sont bel et bien retrouvés (« somewhere »), mais le temps (« some day ») les a aussitôt séparés :

No.17 **Finale**
Maria, Tony

Cue: TONY: Yes we can. We will.

Adagio

Reed IV Flute
Reed I Flute
Reed II B♭ Clarinet
Reed III B♭ Clarinet
Reed V Bassoon
F Horns
B♭ Trumpets
Trombones
Timpani
Electric Guitar
Piano
MARIA *cresc.*
Hold my hand and we're half-way there. Hold my hand and I'll take you there Somehow... Some day!
TONY *cresc.*
Hold my hand and I'll take you there Somehow...
UNISON
(She falters and stops)
(He dies)

Adagio

Violins
Violoncello
Contrabass

L'orchestre accompagne Tony vers cet ailleurs avec les motifs de *Somewhere* : « There's a place for us » joué par le cor en fa, accompagné par l'intervalle de seconde, caractéristique du numéro ; puis les violons, à découvert, lui offrent une issue, une perspective de rédemption : « Somewhere a place for us / Peace and quiet and open air / wait for us » :

même lourdeur, la ligne mélodique de la flûte. Cette fois en revanche, les deux gangs sont unis et partagent une même douleur :

Two Jets and two sharks lift up Tony's body and carry him out. The others fall in behind to make a procession.

Le calme de Maria est le ciment qui unit tous les jeunes gens. La jeune femme a perdu son innocence et sa naïveté et assume ses choix: « At last, she gets up and, **despite her tears**, lift her head **proudly** and turns to follow the others. » Le motif de *Somewhere* apparaît une dernière fois, sous la forme de trois entrées successives que se partagent une seconde flûte et le hautbois. La première flûte cependant, statique dans l'aigu, répète une note qu'elle alourdit, en convergence avec le texte : « Adults are left alone ». Une fois de plus, les adultes manquent à leur devoir et ne sont pas là pour guider, accompagner et comprendre les jeunes: ils se contentent de regarder sans réagir.

Le dernier accord de la partition clôt le *musical* sur ce qui constitue l'une de ses caractéristiques, l'ambiguïté phonologique : un accord perturbé par une note qui ne fait pas partie de l'harmonie (fa #) :

texte et la ligne musicale qui le porte, l'écriture orchestrale qui l'accompagne, et aussi la syntaxe musicale qui articule tous ces éléments. Je me suis efforcée de mettre en valeur le rôle de l'orchestre, à travers les pièces instrumentales, qui font de lui un véritable protagoniste du drame. Bernstein est cependant allé plus loin dans sa démarche, en laissant à l'orchestre le soin de caractériser ses personnages, ce qui d'ordinaire, est plutôt une prérogative du texte. Dans *West Side Story* pourtant, ce sont les choix musicaux, instrumentaux ou syntaxiques, qui donnent leur existence aux personnages.

1- Caractériser les personnages à travers leur musique

Si l'on se réfère à la chronologie du *musical*, ce sont les gangs qui tiennent les rôles principaux : la dimension sociale est la question principale du drame. Contrairement à l'œuvre de Shakespeare, dans laquelle les personnages de Romeo et Juliet donnent leur nom à la pièce, le *musical* a pour titre le nom du quartier de New-York où se déroule l'histoire ; et dans la réalité de 1957, le lieu d'émeutes raciales qui font régulièrement la une des journaux. Les personnages de Tony et Maria sont caractérisés d'une manière différente : ce sont les désirs de Tony (désir de paix et amour) et les choix de Maria, qui feront sens dans le drame.

a- Les Jets

Les Jets sont les premiers à entrer en scène, dans un numéro qui emprunte au jazz, à la fois son rythme syncopé, mais également sa *blue-note*, deux éléments issus du mélange de la culture musicale africaine et européenne. Il est intéressant de noter que si la question de la discrimination raciale est centrale dans le *musical*, elle s'exerce entre blancs et portoricains, et qu'il n'est pas question ici d'afro-américains. Ce choix s'avère donc paradoxal : non seulement les « blancs » choisissent, pour se définir, une musique issue d'un métissage musical, et non pas une musique typiquement européenne, ce qui relève d'une appropriation culturelle ; et c'est ensuite sur ce principe sans fondement qu'ils construisent leur intolérance raciale. Par ce biais, le commentaire s'installe d'emblée dans l'ironie mordante.

Après quelques mesures à l'orchestre, sur le motif d'introduction et le motif Jazz du *Prelude*, le numéro s'articule en trois parties A – B – A. Cette forme tripartite est une structure symétrique, plutôt simple, et très utilisée dans la musique populaire. Cette

apparente simplicité est complétée par la forme strophique qui organise le texte, (structure de surface) alors qu'en réalité, la partition est ici un peu plus complexe, dans la mesure où la partie A se divise elle-même en trois sections a-b-a (structure profonde). L'ambivalence de la structure est sans aucun doute le reflet du positionnement des Jets, dont l'assurance n'est qu'une apparence soigneusement mise en scène. La progression du texte est l'élément moteur du numéro : le dialogue parlé, soutenu par la présence active de l'orchestre, fait progresser l'action, comme souvent dans le *musical* ; tandis que les parties chantées sont l'occasion pour les personnages d'exprimer leurs sentiments.

Ainsi, les premiers mots prononcés par Riff, le leader de Jets, donnent le ton du numéro : « **Against** the Sharks we need every man **we got** ». L'enjeu est double : la compétition et le pouvoir d'une part, la recherche de l'identité à travers l'appartenance à un groupe d'autre part. Les éléments qui vont caractériser les Jets sont ceux qui relèvent du code du gang : l'identité de chacun se dissout dans l'identité du groupe. Le texte est formulé en « you », sous forme de phrases qui sonnent comme une vérité générale ; « You are a Jet / You got brothers ». Les vers déclinent un modèle auquel s'identifier, et ils sont articulés par deux, à la manière d'une démonstration : d'une part les données, et de l'autre, les conséquences qui en découlent indiscutablement :

When you're a Jet
You're a Jet all the way [...]

Then you are set
 [...] **Till** they cart you away.

La première strophe, en Sib, s'étire sur une ligne mélodique qui fait entendre une blue-note (lab) sur « **first** cigarette », contrepartie musicale du premier acte de délinquance : le refus de l'échelle mélodique traditionnelle reflète le refus des règles sociales établies. La seconde strophe suit le même schéma (mais en Mib) : « **brothers** » est souligné par un réb (blue-note de la tonalité de Mib). L'acte de rébellion est ainsi mis en relation avec le soutien indéfectible du groupe.

38

36

II B♭ Cl. *cresc. poco a poco*

I B♭ Cl. *cresc. poco a poco*

III B♭ Cl. *cresc. poco a poco*

V Bar. *cresc. poco a poco*

HH

Traps

BD *sub., cresc. poco*

Elec. Guit. *cresc. poco a poco*

Riff

When you're a Jet, If the spit hits the fan, You got broth-ers a-round, You're a fam-i-ly

36

Vcs. *cresc. poco a poco*

Cb. *cresc. poco a poco*

blue note

Mib

La troisième strophe, (qui constitue la partie centrale b, de la section A) inscrit ce soutien dans une certitude d'autant plus grande, qu'elle est ponctuée par l'orchestre, avant d'être réitérée :

You're **never** alone,
You're **never** disconnected! (ponctuation)

You're home with **your own**,
When company's **expected**

44

II B♭ Cl. *mp sub.*

I B♭ Cl. *mp sub.*

III B♭ Cl. *mp sub.*

V Bar. *mp sub.*

F Hns. 2 *a2*

1 *cuivré*

2 *mp sub.*

3 *mp sub.*

2. straight mute

Tbns. 2 *open*

Traps *SD rim shot*

Elec. Guit. *mp sub.*

Piano

Riff *nu RE : note JAZZ*

man! You're nev - er a - lone. You're nev - er dis - con - nect - ed! You're

44

Vcs. *mp sub.*

Cb. *mp sub.*

blue note II de RE

arco

(pizz.) f sub.

f sub.

ponctuation

Ironie musicale, le dessin mélodique qui supporte ces mots est pourtant celui du motif Jazz, construit autour d'une quarte augmentée descendante (sol-do#), et la suite de la mélodie reprend l'intervalle, de manière ascendante (do# -sol) : une façon de souligner que toutes ces certitudes ne sont en fait qu'un leurre, une tentative pour échapper à la réalité et surmonter la peur de se retrouver seul.

La quatrième strophe conclut cette première partie par un retour à la mélodie (et à la tonalité) de départ, où « **Then** you are set » se substitue à « **When** you're a Jet ». L'intervention de Riff se termine par une coda triomphale qui s'envole vers l'aigu, en martelant chacun des mots du dernier vers « You stay a Jet ». L'orchestre termine à son tour la section, en faisant entendre à nouveau le motif jazz aux violons, puis la ponctuation homorythmique qu'il avait déjà fait entendre pour donner du relief aux certitudes de Riff.

La stratégie face aux Sharks se met en place au cours de l'échange qui suit : l'orchestre introduit (sur le rappel du motif jazz) « Where you gonna find Bernardo ? » et accompagne d'une réponse mélodique chacun des vers de la conversation. La décision de jouer le jeu de l'apaisement est prise par Riff : « I'm gonna make nice there ! I'm only gonna challenge him. », mais l'accord de tous les membres du gang est scellé par l'orchestre, sur le motif jazz :

The image shows a page of a musical score, page 42, with handwritten annotations. The score is for a scene and includes staves for IV Fl., Elec. Guit., Piano, Vlna., Vcs., and Cb. The score is marked with a tempo of 80. Handwritten notes include "transformé motif JAZZ" and "A-RAB". The lyrics for the scene are:



ACTION: In, out, let's get crackin'.
A-RAB: Where you gonna find Bernardo?
RIFF: At the dance tonight at the gym.
BIG DEAL: But the gym's

Handwritten musical score for the song "Cool" from the musical "Grease". The score includes staves for I Al. Sax, IV Fl., II Bb Cl., III Bb Cl., Vib., Elec. Guit., Piano, Vlns., Vcls., and Cb. The lyrics are: "neutral territory. RIFF (innocently) I'm gonna make nice there! I'm only gonna challenge him, A-RAB Great, Daddy-O!". The score is marked with "Molle JAZZ" and "Sur Hi" in orange. There are also handwritten annotations like "p grazioso" and "(motor on)". The score is numbered 87 and 93.

Les jeunes gens chantent leur stratégie : donner le change et gagner la bataille du paraître devant le gang rival : « cornball dance » ; « dressin' [...] in pants » ; « black ties », mais également provoquer (« in our Jet black ties »), et menacer (« when the chicks dig us » ; « they're gonna flip ») : la tension est montée d'un cran. Tandis que les Jets sont emportés par la frénésie de leur jeu (« They dance together, a little wild »), l'orchestre ponctue la section sur un motif ironique (piano, guitare électrique et xylophone), que la répétition (trois occurrences) rend grotesque.

Riff ramène le calme dans ses troupes, et insiste sur l'importance de la maîtrise de soi¹⁵⁷, (« Hey. Cool. Easy. Sweet. ») sur des notes tenues, en valeurs longues, renforcées par le motif jazz joué à découvert (vibraphone, guitare électrique et saxophone alto). La réponse qui est faite à sa dernière recommandation « And walk tall ! » est très significative de l'attitude des membres du gang : « We always walk tall ! » et « We're Jets ! » « The greatest ! ». Plus qu'une réponse, il s'agit d'une réaction, instinctive, sans recul ni réflexion : le comportement-même qui va provoquer le drame.

¹⁵⁷ Un élément qu'il reprendra et développera dans *Cool*.

Le texte place la dernière partie du numéro dans une compétition féroce, dans laquelle la lutte de pouvoir a pour but ultime la suprématie : « top cat » ; « gold metal kid » ; « crown » ; avec pour clore la liste d'exemples, « you're a king ! ». Les Jets sont galvanisés par l'idée d'une prochaine victoire, et la mélodie a été transposée un ton plus haut (do et fa, en lieu et place de sib et mib). Tous les membres du gang s'unissent sur « The Jets are in gear », et leur attitude envers les Sharks est de plus en plus méprisante : les portoricains sont à présent des « lousy chicken(s) ». La frénésie des personnages s'empare de la musique sur la fin du numéro « Here come the Jets / Like a bat out of hell » : le tempo devient plus rapide  = , le rythme s'accélère et l'accompagnement s'anime. C'est une véritable folie qui gagne les Jets (« hell », « don't feel so well », à entendre au sens propre), qui deviennent un danger pour les autres, et pas seulement pour les Sharks : « stop aside » ; « better go [...], better run, better hide ! ». La ligne est franchie (« we're drawin' the line »), et la volonté de suprématie a conduit à la haine de l'autre, de celui qui n'appartient pas. La boucle de la peur est bouclée, avec « Visitors forbidden », et la violence raciste peut maintenant s'exercer : « we're gonna beat ev'ry last buggin' gang ». Les derniers mots, détachés et rythmiquement martelés entraînent la ligne mélodique dans l'extrême aigu, sur une note tenue que même l'orchestre ne parviendra pas à arrêter, métaphore du déchaînement de violence sans limite qui va suivre.

Sous l'apparence enjouée d'une scène bon enfant qui s'inscrit dans les conventions du music-hall, le numéro démonte soigneusement le mécanisme de l'intolérance, et, prenant appui sur la superposition du texte et de la musique, met à jour les différentes étapes qui conduisent à la haine raciale : une critique acerbe de la société qui préfère fermer les yeux et stigmatiser, plutôt qu'anticiper et accompagner.

Le portrait des Jets va s'enrichir avec le *Blues*, qui illustre la stratégie de Riff, « I'm gonna make nice there ! I'm gonna challenge him. » L'introduction de la pièce met en musique l'attente et l'anticipation, avec une mélodie statique, soutenue par une pédale de dominante ; une montée chromatique résout la tension sur un accord appuyé (FF) et la danse (*Rocky*) commence. Construite sur deux motifs qui empruntent leur caractère au jazz, *glissendi - shake* à la trompette en sib pour le premier, et *blue-note* aux trombones pour le second, la danse adopte ensuite un schéma *call and response*¹⁵⁸ pour sa seconde partie (trompette en sib et cor en fa) :

¹⁵⁸ Call and response: sometimes overlapping alternation between two performers or group of performers. (*The Harvard Dictionary of Music*, p. 133.)

Time 4:43

schéma ———— Part B

"Call and response"
Cor en Fa / Trompette en Sib

17 89

I de Sib II de Sib

Le *blues* est une forme musicale dérivée de cette pratique, considérée dans la culture africaine comme un facteur de participation démocratique. Le choix de cette musique, porteuse d'un véritable enjeu social, est encore une fois l'occasion, pour Bernstein, de souligner à quel point le fondement de l'intolérance est inique. La fin de la pièce voit l'entrée sur scène de Bernardo et ses amis, « Bernardo enters with Maria, Anita and Chino », et la représentation à destination des Sharks commence. Les Jets se retirent, accompagnés par un motif sur le motif de la trompette, « As the Jets see them, they drop out of the dance one by one... ». Les deux gangs se jaugent en silence « [The Jets] withdraw to one side of the hall. The sharks draw to **their** side. » et la rupture musicale est brutale : la pièce se termine sur un motif rythmique lourd et appuyé, uniquement soutenu par une formule rythmique répétée aux percussions : la danse est vidée de toute substance, seule subsiste un sentiment de malaise latent. Une fois encore, avec peu de notes, et encore moins de mots, tout a été dit.

b- Les Sharks et Bernardo

Le second protagoniste du drame, le gang des Sharks, est également caractérisé par sa musique, et c'est une danse à la chorégraphie agressive, *Mambo*, qui va s'exprimer au nom des portoricains, un procédé que l'on pourrait rapprocher de l'hypallage. Le mambo est, à partir des années quarante, une danse afro-cubaine, souvent écrite pour trompette et percussions, ou bien pour une formation issue du jazz¹⁵⁹. L'instrumentation choisie ici par Bernstein s'inspire effectivement des Latin jazz bands. Le pupitre de vents s'élargit grâce à trois saxophones, alto, ténor et basse ; et deux trompettes, en sib et en ré ; tandis que les percussions s'enrichissent de bongos, et de cowbells. La rythmique incisive est une caractéristique commune à tous les motifs qui parcourent la pièce :

- le motif tonitruant, joué par la trompette en ré, dans la dernière section de la danse

174 115

IV Picc. *cresc.*

III Ob. *cresc.*

II Eb Cl. *cresc.*

I Bb Cl. *cresc.*

V Bsn. *cresc.*

F Flta. 1 2 *a2 cresc.*

D Tpt. *(open)*

B Tpts. 1 3 *cresc. shake*

Tbna. 1 2 *cresc. shake*

- les motifs de la première section : le motif A, aux rythmes saccadés, joué par le saxophone ténor et le piano, et le motif B (accents déplacés également) qui lui répond, aux trombones et piccolo :

¹⁵⁹ Tous les éléments cités sont développés dans *The Harvard Dictionary of Music*, p.483.

104

motif B → m

IV Picc.

II E♭ Cl.

I Al. Sax.

II Ten. Sax.

F Hns. 1 2

B♭ Tpts. 1 3

Tbns. 1 2

Bongos

Timb.

Cowbells

Traps SD BD

Piano

- le motif, homorythmique, qui encadre et ponctue les interventions des Sharks (« mambo parlé »), rejoints ensuite par les Jets, gagnés par la frénésie de la danse : « The interpolated cries of « Mambo » by the two gangs are a direct descendent of the flamenco tradition in which dancers are urged on by their enthusiastic onlookers. » (E. Wells, p. 125).

Ponctuation
Harmonique ET Rythmique : Homophonie

105

SHARKS
Mam-bo!

uniso

div

I m

A ces éléments s'ajoutent un tempo rapide (*Presto*) et des nuances plutôt marquées (mf – FF), ce qui donne à la pièce un caractère exubérant, voire frénétique.

Il s'agit pour les Sharks, défiés un peu plus tôt par le gang des Jets, d'entrer à leur tour dans cette compétition pour le pouvoir, et d'exprimer toute leur détermination à travers l'énergie de la danse. Le *mambo* est à la fois une démonstration de force, mais également une manière, pour les Sharks, d'afficher fièrement leurs origines : des références à l'Espagne, à la musique afro-cubaine, mais également à une musique populaire, riche et festive.

La perspective est différente de celle des Jets : les Portoricains sont unis par une même culture, une richesse qu'ils revendiquent. Ils ne sont pas en rupture avec un ordre social établi, mais subissent cette discrimination dictée par la peur, une exclusion qu'ils n'ont pas provoquée. Bernardo est quant à lui le chef des Sharks avant tout, et il s'exprime au nom du

gang. Sa réaction par rapport à Tony (*Jump*) est dictée par sa position : il est à la fois dans son rôle de grand frère, et dans celui de chef de gang, garant de la protection de Maria, et de la réputation des Sharks.

c- Maria

Personnage central de *West Side Story*, Maria est l'objet de la quête qui construit le *musical*, et au-delà, l'enjeu de toutes les quêtes qui s'entremêlent et tissent le drame : l'amour, la recherche de l'identité, le refus des conventions sociales, et enfin, le refus de la haine. Son identité va se construire, non pas au travers de ce qu'elle chante, mais en contrepoint de la musique qui parle d'elle.

Le public découvre Maria à travers Tony : « objet » de sentiments amoureux, elle s'inscrit dans la tradition de Shakespeare en incarnant la dimension mythique de l'amour, et de ce fait, elle n'a pas de dimension personnelle (*Maria*). Ses premiers mots sont d'ailleurs ceux d'un échange parlé (*Meeting scene*), et ce sont ces aspirations, son désir de vivre l'absolu de l'amour qui s'expriment pour elle : elle incarne l'idéal amoureux. Ses premières notes, en duo avec Tony, mettent en relief sa position : celle d'une jeune fille qui vit son rêve dans l'accomplissement des conventions sociales (*One Hand, One Heart*), mais qui n'a pas réellement d'identité propre.

Il faut attendre l'acte 2 et *I Feel Pretty*, pour découvrir le personnage de Maria, un personnage dont les traits sont appuyés jusqu'au cliché : la naïveté et la superficialité de Maria ont l'amour pour seule explication. Le *Ballet Sequence* va lui offrir l'opportunité de s'incarner dans un choix, personnel, mais toujours exprimé par la musique (*Under Dialogue* et *Ballet Sequence*¹⁶⁰), jusqu'au numéro 15, *A boy like that – I have a love*. Sa véritable identité va éclore et s'exprimer, et Maria va assumer ses choix. Elle devient ensuite l'élément fédérateur (*Finale*), autour duquel se construisent la rédemption et la conciliation : c'est elle qui portera le message de tolérance raciale.

S'il est également caractérisé par la musique, le personnage de Tony est appréhendé dans une autre perspective : ce sont ses aspirations qui vont dépeindre sa personnalité, et son

¹⁶⁰ Je vais revenir sur ce numéro, en soulignant l'ambiguïté de ce numéro, *I want song*.

identité va naturellement apparaître à travers les *I want song* : *Something's coming*, *Maria*, et les numéros qu'il va partager avec la jeune femme, qu'ils soient parlés ou chantés.

2- Jouer sur l'ambigüité de la déclaration

a- Tony

L'identité de Tony est d'abord définie par son appartenance au gang des Jets, avant même qu'il n'ait prononcé le moindre mot. L'orchestre, dans la continuité de la *Jet Song* introduit l'air de Tony sur les éléments mélodiques qui caractérisent le gang, le motif jazz, et la réponse qui lui est assortie. (*Jet Song Chase*), tandis que la ligne de basse, construite sur deux notes pivot (do# et fa#) rappelle celle du *Prologue*. A la manière d'une « mélodie continue » dans l'esprit de l'écriture de Wagner, l'orchestre marque une filiation très forte entre Tony et les membres du gang.

L'air va ensuite installer un décalage entre l'orchestre et la mélodie de Tony, prenant du recul par rapport à la déclaration du jeune homme, et distillant un malaise latent à travers tout le numéro. La ligne mélodique, aux accents rythmiques déplacés, offre en effet un étrange contraste avec la régularité de l'accompagnement, sur un arpège descendant. Outre son côté accidenté, la mélodie est également d'une très grande complexité technique, sans doute l'un des passages les plus complexes vocalement, en termes de mise en place et d'interprétation.¹⁶¹

Les premiers mots de Tony expriment l'espoir, qui va se réitérer, et plus tard, s'incarner dans *Somewhere*. Le rêve prend forme de manière diffuse, sur le lexique de l'indéfini : alors que « could be » et « who knows » se terminent sur des valeurs longues, tenues, et font résonner l'espoir, les deux vers sont néanmoins articulés sur des intervalles descendants, qui ne permettent pas à cet élan de prendre son envol. Le vers suivant, plus animé rythmiquement, renforce l'aspect intangible du rêve en renvoyant toujours à l'indéfini : « there » ; « something » ; « any » ; l'accident mélodique (sol#, *blue-note* de la tonalité) fragilise l'énonciation en « I ». L'accélération rythmique portée par le vers suivant, uniquement ponctué en croches par un orchestre réduit, donne l'image musicale des mots :

¹⁶¹ Au-delà de l'aspect anecdotique, José Carreras, pourtant chanteur talentueux et musicien accompli, s'est trouvé en difficultés lors de l'enregistrement du numéro, dirigé par Leonard Bernstein, pour le label Deutsche Grammophon.

« cannonballing down through the sky », mais l'élan retombe, et la mélodie rejoint le médium. Le registre utilisé est celui du « possible » (« may ») et renvoie également à une certaine idée de morale chrétienne (un homme doit accepter les épreuves qui lui sont envoyées pour atteindre le royaume des jutes après sa mort. Ainsi pour Tony, la réalisation de ce possible (« something due ») est subordonnée à condition, « if I can wait ». (strophe 3). La lumière (« gleam » et « bright ») est celle qui trouvera écho dans la vision de Maria (« in its eye ») (*Maria, Balcony scene*), pour se perdre ensuite dans les ténèbres de *Procession and Nightmare*.

La seconde strophe, introduite par la même incertitude (« who knows ? ») va néanmoins préciser les contours de l'espoir, et en particulier le lieu, la dimension spatiale qui sera reprise dans *Somewhere* : le vers multiplie les possibles avec frénésie (« down the block », « on a beach », « under a tree »), dans une désignation indéfinie, « a », qui ouvre encore le champ des possibilités. La *blue-note* met en valeur l'optimisme sans faille du jeune homme sur « only ». L'accélération rythmique, qui soutenait auparavant la dynamique de l'espoir, s'inscrit à présent dans un futur, (« gonna come true »), dont la certitude s'envole cette fois vers l'aigu (« coming to me »), clôturant ainsi la première partie du numéro :

The image shows a musical score for a jazz ensemble. The instruments listed are Traps (SD, BD), Elec. Guit., Piano, Tony (vocals), Vlns. (Violins), Vcs. (Violas), and Cb. (Cello). The score includes a measure number 48. The vocal line for Tony has the lyrics "Gon-na come true, Coming to me!". The score features various musical notations such as "brushes", "dim.", "arco", and "mp dim.". Handwritten notes at the bottom of the page read "DO M" and "élan, dynamique".

La section qui s'ouvre marque une rupture, l'orchestre semble gagné par l'élan de Tony (« with rhythmic excitement » indique la partition), et la dynamique de l'accompagnement soutient son espoir.

Les deux strophes suivantes vont définir respectivement le contenu de ce rêve, et les manifestations qui vont accompagner son arrivée. L'interrogation du départ « could be ! » s'est précisée, « could **it** be ? » et se trouve confortée par la certitude de la réponse qui l'accompagne « Yes, it could ». Le doute est balayé par la réitération de « something's coming » sur une même note, accentuée, et l'optimisme est lui-aussi certain (« gonna be great ! »). Le second couplet de la section reprend la même mélodie, une mélodie sur laquelle il va superposer une assonance en « ck » d'abord, (« click », « shock », « knock »), et en « tch » ensuite (« latch », « catch ») : comme le feraient des onomatopées, ce jeu sur la musicalité des mots accompagne l'arrivée de ce rêve qui, personnage du drame à part entière, fait une véritable entrée sur scène (« soon » est accentué, sur une valeur plus longue).

Les vers suivants se déploient sur une phrase musicale ample (« warmly, freely » indique cette fois la partition), en valeurs longues (uniquement des noires et des blanches, pour certaines, liées), métaphore musicale du rêve qui s'installe. Les possibles ont pris forme, et sont à présent clairement identifiés (« around **the** corner », « ...down **the** river »). L'élan emporte la phrase vers l'aigu dans une nuance PP *dolce*, sur une longue tenue (huit mesures), comme un élan que plus rien se saurait briser.

La certitude s'affirme encore un peu plus dans la reprise du questionnement de départ, qui s'est mué en promesse : « Could be ! » / « Could it be ? –Yes it could. » / « **Will** it be ? **Yes it twill.** » Seule subsiste la condition évoquée auparavant « If I can wait », mais elle s'est elle aussi adoucie, et transformée en « Maybe just by [holding still] » L'accélération rythmique souligne ce qui sonne comme une véritable invocation (« Come on, something »), l'appel d'un destin qui s'est incarné (« a guy » ; « pull up a chair !»). Tony semble possédé par son rêve, et tous ses sens sont touchés : après les images, les manifestations sonores se poursuivent avec « humming ».

Pourtant, l'air se conclut par le retour du doute dans son expression première « who knows ? », comme si le jeune homme avait été rattrapé dans son élan : l'accompagnement est celui du début de la pièce, offrant à nouveau un décalage avec la mélodie, et faisant ressurgir le malaise. Dans une ultime tentative pour échapper à son tourment, (« ... only just out of reach »), Tony ouvre à nouveau le champ des possibles (« down the block, on a beach »), mais il semble ne pas y croire lui-même et hésite (« maybe »), comme le texte, qui ne choisit pas entre le défini « **the** block » et l'indéfini « **a** beach ». « Tonight » en revanche

projette le rêve dans un futur proche, une manière de le rendre plus accessible. La conclusion musicale est tout aussi ambiguë, sans résolution harmonique, puisque le dernier accord est un accord de dominante.

La personnalité de Tony se dévoile également dans le numéro instrumental qui va suivre, *Ballet Sequence*, et en particulier lors la première danse du jeune homme avec Maria, que Bernstein a choisi de mettre en scène dans un *Scherzo*. De l'italien « plaisanterie », le scherzo est « un mouvement instrumental [...] de forme analogue à celle du menuet¹⁶² [...] mais plus rapide et léger, voire plus tendu, et doté fréquemment d'une force motrice considérable. » (*Larousse de la musique*, p. 1400). Il s'agit bel et bien d'une mise en scène de la rencontre, au sens propre, à travers une danse codifiée : « They begin to dance, to play. » Bien que membre des Jets (ou en tous cas, fidèle à ses amis du gang), Tony est bien décidé à respecter les conventions sociales, et le scherzo s'inscrit dans ce rituel : « ... no sides, no hostility now; just joy and pleasure and warmth. »

Pourtant, l'écriture de Bernstein qui dégage une « force motrice considérable » exprime en même temps une véracité qui n'a plus rien d'artificiel : les changements de mesures de ces quelques pages ; la complexité de l'écriture rythmique (déplacements constants d'accents) mais également le jeu des instruments (*soft malleta* pour le glockenspiel et *straight mute* pour la trompette en sib dans le trio¹⁶³ ; « *con molto arco, flautando* » pour les cordes à la reprise du scherzo), tous les éléments musicaux respectent le cadre de la forme musicale, en même temps qu'ils en repoussent les limites, à l'image de l'attitude de Tony et Maria. La trompette en sib, à découvert dans l'avant-dernière section de la pièce, rappelle quant à elle la tension latente entre les deux gangs, avec un motif qui se termine sur une quarte augmentée mélodique, qu'elle va sonner (en mode *open*) à deux reprises.

La reprise du numéro *Tonight*, peu avant la fin de l'acte 1, permet à Bernstein d'exprimer les aspirations de chacun des protagonistes. Dans ce futur si proche, qui rend le rêve accessible, chacun a en effet un rapport particulier à l'espace et au temps, qui se rejoignent le temps d'un numéro. Le compositeur va retravailler le matériel mélodique de *Tonight*, et en proposer un traitement musical différent pour chacun: dans une écriture horizontale, les

¹⁶² Le menuet est une danse à trois temps binaires, d'origine française, au tempo plutôt lent. Danse de cour, elle en a le caractère majestueux et un peu artificiel.

¹⁶³ Comme le menuet, le scherzo est construit en trois parties : scherzo / trio/ reprise du scherzo.

lignes musicales vont s'enchevêtrer et répondre les unes aux autres, sans jamais perdre leur identité propre :

les Jets veulent le pouvoir	les Sharks refusent de se laisser dominer
Anita veut Bernardo	Maria veut vivre son amour pour Tony
Tony veut la paix, et veut également vivre son amour pour Maria	

La première section de la pièce est un échange entre les deux chefs de gangs, que l'on pourrait résumer à une illustration musicale de « grumble ». Sur un motif mélodique de quarte juste descendante (la quarte juste ascendante est l'intervalle caractéristique de *Tonight*), les deux jeunes gens s'interpellent : ils sont dans la provocation, dans une certaine forme de jeu dont chacun respecte le cadre, et dont la contrepartie musicale est la ligne de basse, construite sur un schéma de basse contrainte. Riff lance le premier vers,¹⁶⁴ aux accents rythmiques déplacés, dont le dernier mot « Tonight », sonne de manière artificielle, du fait de la formule rythmique qui le soutient :

Bernardo reprend le même schéma mélodique et rythmique pour lui répondre (R), seule la fin de la formule musicale est différente. Si les deux chefs de gangs se livrent une joute verbale, les enjeux en sont différents :

¹⁶⁴ Codé Q pour « question » sur la partition : le motif qui lui répond est codé R.

The Jets are gonna have **their day**: (Riff)

The Sharks are gonna have **their way**: (Bernardo) [“their way ... to integration”]

Alors qu’il s’agit d’une lutte de pouvoir pour Riff, la bataille que livre Bernardo s’inscrit dans la conquête d’un territoire au sens beaucoup plus large : l’intégration dans la société américaine. Ainsi, dès le départ, les deux gangs, malgré les apparentes similitudes de leurs interventions, vont être placés dans des perspectives différentes : la provocation pour les Jets, la réponse pour les Sharks.

Riff relance le dialogue sur un second motif, « The Puerto Ricans grumble », qui prend son appui mélodique sur une quarte, ascendante cette fois, ce qui confère à ses mots une assurance certaine. Ces propos, « If they start a rumble » tiennent toujours de la fanfaronnade et se révéleront infondés, puisque ce sont les Jets qui déclencheront les hostilités (« Riff hits Bernardo », *Rumble.*). Le changement de mesure qui accompagne le vers suivant « We’ll rumble ’em right. » sur « rumble ’em » (de quatre temps à trois temps) souligne la vivacité de la réaction. L’étirement de la voyelle sur « right », accompagnée d’un allongement de la mesure, (de trois à quatre temps cette fois) renforce la menace, à peine voilée sous le sarcasme: ces quelques mesures s’éloignent des règles de la joute orale telle qu’elle avait débutée, et elles se déroulent sans ligne de basse.

Le jeu reprend, plus mesuré, sur la mélodie de la première section, de nouveau accompagnée par une basse contrainte : « We’re gonna hand ’em a surprise » La menace

« hand 'em » s'oppose à la réponse de Bernardo, qui se borne à remettre les choses en place : « We're gonna hand 'em a surprise / We're gonna cut 'em down to size ».

Par opposition aux Jets, les Sharks se positionnent en « we » (« we said » / « they start ») et assument leurs actes. Ils sont toujours dans la position de ceux qui répondent, et non de ceux qui initient les choses. (« We said, « O.K »). Le motif musical établit un parallèle mélodique et rythmique entre « Fair fight » chanté par les Jets, et « No tricks » chanté par les Sharks. Selon le texte lui-même, les deux éléments se réfèrent aux Sharks : les Portoricains sont une fois de plus caractérisés par le respect des règles, en opposition avec les Jets, qui se définissent eux-mêmes par leur côté rebelle (« first cigarette », *Jet Song*). Non seulement les Sharks doivent répondre aux provocations, mais ils sont également en position de victimes : « but just in case they jump us » fait référence à un acte très concret, tandis que « if they start a rumble » reste plutôt vague. L'intervention des Sharks se conclut avec « We're ready to mix », dans lequel « mix » est mis en parallèle musical avec « right » (« We're rumble 'em right »), une manière de légitimer la possible réaction des Sharks, qui serait donc une réaction de défense.

Cette première partie du numéro s'achève sur le mot « Tonight », chanté par les Sharks, sur le motif musical du numéro original, dont il reprend l'appui mélodique et l'assurance rythmique. A l'initiative des Portoricains, le temps du rêve est la transition vers un certain équilibre, « We're gonna rock it tonight, We're gonna jazz it up and have a ball! » et les deux gangs sont à l'unisson grâce à la musique, élément de conciliation (« rock », « jazz », ball »). Les origines sociales sont abolies pour un temps, et Jets et Sharks ne sont plus que des jeunes gens qui se retrouvent pour profiter de la musique à la mode.

Malgré la stabilité de l'accompagnement (sur une pédale de tonique), les vers suivants soulignent à quel point l'équilibre est fragile, et la menace toujours bien présente: le « we » solidaire a fait place au « they » provocateur, et chacun des gangs jauge l'autre, prêt à profiter du moindre signe de faiblesse : « They're gonna get it tonight (« get » est accentué); the more they turn it on the harder they fall. ». La ponctuation de l'orchestre, FF, est l'étincelle qui met le feu aux poudres, et déclenche une réaction violente, sur des syllabes martelées dans une nuance FF « Well, they began it ! » ; chez les Jets d'abord, immédiatement suivie de la réponse des Sharks. Les deux gangs se retrouvent à l'unisson pour scander leur déclaration de guerre commune, « And we're the ones to stop 'em once and for all, ». Leur dernier « Tonight », repris sur le motif original dans une nuance FFF et une tessiture plus élevée, n'a pas rien d'un rêve : il claque désormais comme la promesse de la bataille sans pitié qui va avoir lieu.

L'intervention d'Anita va ajouter la tension de la jeune femme à celle des deux gangs, et va l'inscrire dans la dynamique fiévreuse qui s'est emparée du groupe. Anita va exprimer sa propre connexion au temps, en reprenant la structure mélodique en question / réponse, sur laquelle les Jets et les Sharks avaient partagé leurs attentes respectives. Le texte d'Anita suit une progression circulaire :

- le premier élément la concerne directement, bien qu'elle parle d'elle en utilisant son prénom, comme si elle n'assumait pas des propos qui revendiquent le droit au plaisir (en particulier pour une femme) : « Anita gonna get her kicks »

- le second élargit le propos avec la notion de plaisir partagé (« we » et « our ») : « We'll have our private little **mix** », et reprend le même terme que les Sharks, en lui accordant un tout autre sens (« We're ready to **mix** »)

- le troisième vers se réfère au probable ressenti de Bernardo (« he ») : He'll walk in hot and tired »

- tandis que le dernier vers, même s'il est toujours formulé avec « he », revient sur les attentes d'Anita, concluant qu'elles rejoindront quoi qu'il arrive, celles du jeune homme.

La déclaration de la jeune femme est soutenue par le même accompagnement sur un schéma de basse contrainte (la tonalité est d'ailleurs la même que celle des garçons), le rythme (cette fois, noire – croche en triolet) donne un caractère plus fébrile à la déclamation :

The image shows a page of a musical score for the character Anita. The score is written for a full orchestra and includes Anita's vocal line. The vocal line is circled and labeled "ANITA (sexily)". The lyrics are "An i - ta's gon-na get her kicks To - night." The score is marked with "53" in a box. The music is in a 3/4 time signature and features a driving rhythm of eighth notes and triplets. The score includes parts for Traps (SD, BD), Piano, Violins (Vlns.), Violas (Vcs.), and Contrabass (Cb.). Performance instructions include "pizz.", "arco", "spicc.", and "p sub.".

Traps

Piano

Anita

We'll have our pri-vate lit-tle mix Tb-night He'll

Vlns.

Vcs.

Cb.

2
4

C

+ 2
4

Les accents rythmiques mettent en relief « kicks » et plus loin « what », en valeurs longues (« so what ? »), tandis que la formule finale, qui met en parallèle le dernier mot du vers, superpose ainsi les attentes de chacun :

Les Jets et le pouvoir : « We'll rumble 'em right » : right

We'll rum-ble 'em right.

BERNARDO & SH.

arco

div. arco

arco

arco

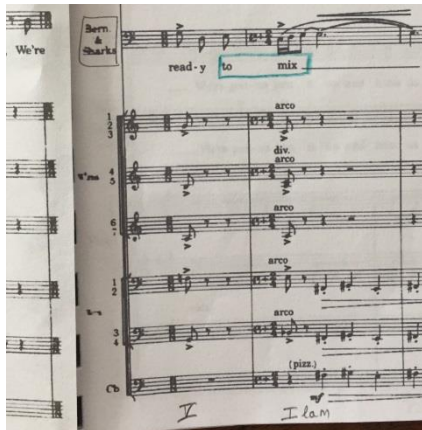
arco

(pizz.)

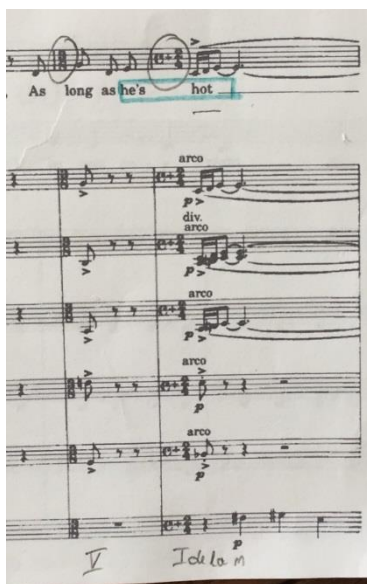
V

I la m'

Les Sharks et leur légitime réponse : « We're ready to mix » : mix



Anita et son désir de femme : « As long he is hot » : hot



L'intervention de Tony est soulignée par un accompagnement plus léger, en croches, et le jeune homme recentre le numéro sur la signification première de la soirée qui s'annonce, un moment où son rêve d'amour et d'harmonie pourrait s'incarner, hors du temps et hors des conventions sociales : il reprend pour cela la mélodie qu'ils avaient chantée ensemble avec Maria, après s'être rejoints à l'unisson. (*Balcony scene*). Le texte n'est plus le même, signe d'une évolution des sentiments de Tony :

Tonight, tonight	(<i>Balcony scene</i>)	Tonight, tonight,	(<i>Tonight</i>)
The world is full of light		Won't be just any night	

Au fur et à mesure que la certitude (« will ») de la soirée s'approche, le rêve se fait plus concret, les doutes se dissipent (« won't », « any ») et la vision s'éclaircit: l'imprécision du

pluriel « suns and moons » laisse place à l'affirmation d'une certitude dans laquelle « won't be » est remplacé par « will be no... » :

With suns and moons all over the place

(Balcony scene)

Tonight there will be no morning star.

(Tonight)

Tonight, tonight

The world is wild and bright

(Balcony scene)

Tonight, tonight,

I'll see my love tonight

(Tonight)

Le rêve, qui se déployait dans l'infini de l'espace, un espace échappant à tout contrôle, se dessine maintenant à travers la vision de Tony, comme si le jeune homme l'avait en quelque sorte apprivoisé, et l'univers (métaphore des conventions sociales) va même se plier aux désirs du jeune homme :

Going mad, shooting sparks into space.

(Balcony scene)

And for us, stars will stop where they are.

(Tonight)

Alors que la seconde strophe (*Balcony scene*) poursuivait la quête d'un espace qui pourrait abriter l'amour des jeunes gens, Tony est à présent fébrile, et son rapport au temps s'est modifié. Tout son être est dans l'anticipation (des points de suspension, et non une virgule, terminent la phrase), et sa perception du temps en est altérée : (« seem », « so », « still ») :

Today the world was just an address,

A place for me to live in,

No better than all right,

(Balcony scene)

Today, the minutes seem like hours,

The hours go so slowly,

And still the sky is light...

(Tonight)

Les deux derniers vers de Tony résonnent comme une invocation, (« oh », suivi d'un impératif), qui rappelle celle déclamée par le héros de Shakespeare au début de la scène du balcon : pourtant, à l'inverse de Romeo, qui craignait la pâleur de la lune et attendait la lumière du soleil, symbole du retour de Juliet, Tony, qui trouve dans la brillance de l'astre lunaire un refuge pour son amour, l'appelle de ses vœux :

Oh, moon, grow bright,
And make this endless day endless night!

(*Tonight*)
Juliet)

It the east, and Juliet is the sun.
Arise, fair sun, and kill the envious
moon,]
(Act 2, Scene 2, *Romeo and*

De la même manière que les deux jeunes gens affirmaient un peu plus tôt leur amour sur un arpège ascendant (« is a star »), Tony, comme pour conjurer un mauvais sort (une sorte d'acte prémonitoire), en appelle à une nuit sans fin, soutenu par un arpège de La majeur (la-do-mi), dont la dernière note, tenue, reste en suspension, sur un accord de dominante :

And what was just a world is a star
Tonight!
(*Balcony scene*)

And make this endless day endless night!
(*Tonight*)

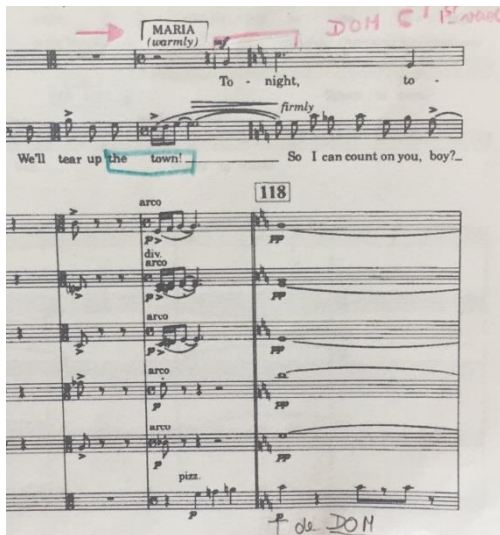
L'orchestre reprend son rythme effréné (*fast and rhythmic*), sans apporter de réponse à Tony, et introduit la structure mélodique en question / réponse (en do mineur cette fois), support de l'échange entre Tony et Riff. Le jeune homme, qui a fait valoir ses attentes en tant que chef de gang, d'abord seul face à Bernardo, puis rejoint par les autres membres pour défier Bernardo et les Sharks, exprime à présent ses inquiétudes à son ami Tony. Pour l'ancien membre des Jets, il s'agit de rester fidèle à ses amis, sans trahir ni son amour pour Maria, ni ses valeurs, qui sont à présent celles du respect des règles sociales. Tony va tenter de concilier ces dimensions, en harmonisant les différentes perspectives.

C'est surtout d'un soutien, d'une caution morale dont Riff a besoin, car il ne doute pas de la supériorité « physique » des Jets, dont la victoire est certaine (« when ») ; sa formulation est affirmative, pour ne pas, sans doute, laisser à Tony d'autre possibilité que d'accepter :

I'm counting on you to be there, Tonight
When Diesel wins it fair and square Tonight.

La seconde partie de la section, comme précédemment pour chacun des protagonistes, illustre le propos en précisant les motivations du personnage. Sans surprise, et malgré les allégations de Riff « fair and square », l'enjeu se situe au-delà d'une simple victoire, dont les Jets ne se satisferont pas : ils entendent exercer leur pouvoir à travers l'humiliation et une terreur, sans limite, qui se traduit par la même formule musicale :

That Puerto Rican punk'll go down
And when he's hollered "Uncle"
We'll tear up the town!



Maria intervient pour reprendre la mélodie de *Tonight* chantée un peu plus tôt par Tony, et sa ligne mélodique se superpose à celle des deux garçons, qui poursuivent leur échange : Riff réitère sa demande, cette fois sous la forme d’une question, au ton volontairement amical (« boy ») mais néanmoins plus fébrile, *firmly* est-il indiqué sur la partition : « So I can count on you boy ? ». Tony ne peut se résoudre à approuver la logique qui soutient le plan de Riff, et se contente d’un accord de principe, sur le motif rythmique caractéristique du numéro (croche - deux doubles – croche liée à une noire pointée sur « All right »), motif qu’il va reprendre à l’identique, un ton plus haut, lorsque Riff va insister. Pendant ce temps, Maria déroule son rêve :

		Tonight,
So I can count on you, boy? (Riff)		
		Tonight (Maria)
All right. (Tony)		
We’re gonna have us a bal. (Riff)	All right. (Tony)	Won’t be just any night [...]

Le contraste est marqué : d’une part, la ligne mélodique de Maria, souple et ample, qui se déploie à partir de la stabilité de l’intervalle de quarte juste, telle une métaphore d’espoir et de sérénité ; d’autre part, le phrasé en croches des garçons, morcelé et saccadé, sur la formule rythmique qui mélange la fébrilité et l’espoir. Les deux garçons se rejoignent lorsque Riff, recentre le dialogue (*gently* est-il indiqué) et met en avant une valeur qui touchera Tony (*regretting his impatience* indique la partition) : l’amitié indéfectible qui les lie :

Womb to tomb (Riff)
Sperm to worm (Tony, en écho)

Les garçons scellent leur accord, partagés entre espoir et appréhension:

I'll see you there about eight...
Tonight...

Chacun des protagonistes s'est exprimé, et c'est maintenant ensemble qu'ils vont mêler leur voix et leurs espoirs, chacun se raccrochant son rêve :

- Les Sharks relancent le dialogue empruntant de nouveau l'image musicale, image qui a toutefois perdu son statut d'élément de conciliation : les Jets y répondent, en filant la métaphore musicale sur la même mélodie, dans un écho qui sonne de façon ironique :

We're gonna rock it tonight! (Sharks)
We're gonna jazz it tonight! (Jets)

- L'élan d'Anita (*sexily* indique la partition) s'insère dans cet échange, (« Tonight », repris) et l'attente trop longtemps contenue (« Late tonight » en valeurs longues), s'ouvre sur un crescendo à la rythmique enlevée, (en croches) qui se poursuit jusqu'à la formule musicale de conclusion :

We're gonna mix it tonight.
Anita's gonna have **her day**, [...]

- Tony a retrouvé Maria sur « Today, the minutes seem like hours », et leurs rêves se rejoignent pour ne faire plus qu'un : les jeunes gens restent à l'unisson jusqu'à la fin de la strophe, « [...] endless night, Tonight ! », qui va conclure le numéro.

- Les Sharks sont gagnés par la frénésie ambiante et laissent exploser leur désir de revanche, dans une nuance FP qui accentue chacune des syllabes qu'ils articulent « They gonna get it tonight, » ; une provocation à laquelle les Jets, une fois n'est pas coutume, répondent de manière plutôt modérée, « tonight ».

La deuxième tentative, qui va plus loin dans la provocation en martelant chaque mot « They began it » déclenche cette fois une réaction tout aussi virulente que l'était la provocation : les deux gangs se jaugent, à l'unisson sur « they began it ».

Maria: are. To day the min - utes seem like
 Anita: We're gon-na mix it to - night. An - i - ta's gon-na have her day.
 TONY: To day the min - utes seem like
 Jets: To - night!
 Sharks: They be - gan it, *sim.*

* The part of Maria may be augmented by voices in the wings from here to the end.

Une écriture complexe superpose et entrelace les voix : Tony et Maria à l'unisson ; Jets et les Sharks qui s'affrontent (à l'unisson) ou se provoquent (en mouvement contraire) ; Anita qui poursuit sa quête au milieu de l'affrontement, sa voix littéralement insérée dans le tissu mélodique :

Maria: hours. The hours go so slow - ly, And still the sky is
 Anita: An - i - ta's gon-na have her day, Ber-nar-do's gon-na have his way
 Tony: hours. The hours go so slow - ly, And still the sky is
 Jets: They be - gan it, And we're the ones
 Sharks: they be - gan it, They be - gan it.

Le numéro se conclut sur «Tonight » pour tous les protagonistes, mais chacun est perdu dans son propre rêve. Le mot est musicalement écrit selon les aspirations de chacun : ensemble et à l'unisson dans l'extrême aigu pour Tony et Maria emportés dans l'absolu de

leur amour ; ensemble à la tierce pour les deux gangs, dont les chemins parallèles n'arriveront plus à se rencontrer ; de manière fiévreuse et précipitée pour Anita, qui suit sa propre dynamique :

Maria
Anita
Tony
Jets
Sharks

cresc. molto
make this end - less day end - less night, *Tb*

cresc. molto
this ver - y night, We're gon - na rock it to - night!

cresc. molto
make this end - less day end - less night, *Tb*

cresc. molto
The Jets are gon - na have their day, *3e* We're gon - na rock it to - night. *Tb*

cresc. molto
The Sharks are gon - na have their day, We're gon - na rock it to - night. *Tb*

Maria
Anita
Tony
Jets
Sharks

night!

night!

night!

night!

night!

DO

Dans cette musique complexe, où les choix syntaxiques sont autant de perspectives d'expression, où chaque élément a une signification propre, et où l'orchestre joue un rôle central, la musique se voit confier la tâche délicate d'exprimer ce que le texte garde implicite : l'un des plus beaux exemples de cette écriture est le numéro chanté par les Jets, *Gee*, Officier Krupke.

3- La musique raconte ce que les mots ne disent pas

a- Une peinture acerbe de la société

La pièce est un numéro comique, qui s'inscrit dans la tradition du vaudeville, dont elle adopte la structure et l'harmonie¹⁶⁵ (I-V-V-I); la musique de Bernstein y ajoute un commentaire social subversif, reprenant les caractéristiques du genre tel qu'il existait au début du XVIIIe siècle, lorsque le vaudeville reposait sur des textes satiriques (*Larousse de la Musique*, p. 1600). Cette dimension va offrir aux mots une signification au-delà du comique. Poursuivant ainsi la perspective développée dans *Jet Song*, la pièce retentit d'une véritable diatribe contre la société américaine.

L'orchestre débute le numéro sur un motif musical, porté par les trombones et les cordes graves ; ce motif va structurer la pièce en s'imposant comme une ritournelle, soulignant avec ironie les propos qui s'enchaînent sur scène. Les timbres choisis, mais également leur mode de jeu (*glissando*, *marcato* pour les trombones), confèrent à la pièce son caractère provocateur.

¹⁶⁵ "In the later 19th century, throughout Europe and the U.S., it came to designate variety shows or revues featuring singers of popular songs, dancers, comedians, and acrobats." (*The Harvard Dictionary of Music*, p. 943)

Chacune des institutions en charge du bien-être social est consultée, à la faveur du découpage strophique du texte : l’occasion d’établir un dialogue satirique, dans un jargon bien spécifique, qui renvoie chacun des acteurs à son inefficacité, voire à son incompétence. Le premier interlocuteur des membres du gang est l’officier Krupke (un membre des forces de l’ordre) qui les interpelle : l’un des Jets, Action, va prendre la parole et mener le jeu:

To them, we ain’t human.

We’re cruddy juvenile delinquents. So that’s what we give ’em. (parlé)

Le ton est irrévérencieux, en même temps que volontairement très familier : un rapprochement qui engendre le comique et permet à la critique, même virulente, de s’exercer. La formule « Dear kindly... », soutenue par un rythme qui souligne « dear » en l’allongeant, ouvrira chacune des attaques.

b- Un milieu familial défaillant

La première section s'intéresse à l'environnement immédiat du « candidat à la délinquance », puisque c'est ainsi qu'il se présente, environnement constitué par les parents du jeune, complété par son milieu familial au sens plus large. Le trait est grossier, assorti d'un jeu de mot de mauvais goût puisqu'il reprend le nom de l'officier « -ke » en le raillant :

You gotta understand,
It's just our bringin' up-**ke**
That gets us out of hand.

Le propos est repris et illustré de manière caricaturale, (généralisation : « all » accompagné de pluriels), tandis que l'ambitus de la mélodie s'étend vers l'aigu, soutenu par un crescendo :

Our mothers all are junkies,
Our fathers all are drunks.

Le dernier vers sonne comme la conclusion (« natcherly ») d'une démonstration implacable, qui s'inscrit dans une fatalité, sur une ligne mélodique conjointe qui se conclut sur la tonique :

Golly Moses, natcherly we're punks!

Les autres membres du gang vont reprendre les griefs invoqués plus haut dans un refrain en deux parties, utilisant cette fois le vocabulaire des spécialistes, de manière pertinente et avec facilité, à l'image de la mélodie conjointe qui soutient les mots, pour démonter l'argumentaire présenté précédemment. Le bon sens est mis en avant pour dénoncer les manques des adultes, à la conduite irresponsable (« never had » s'oppose à « ev'ry child » accompagné de « oughta get », qui souligne une évidence) :

We never had the love that ev'ry child oughta get.

La conclusion qui substitue « misunderstood » à « delinquents », comme une reformulation plus exacte de la réalité, offre également la perspective d'une rédemption, et c'est dans cet esprit que la seconde partie du refrain reprend et se répète, terminant sur une formule qui pousse le raisonnement jusqu'au non-sens: « The worst of us is good ». La ritournelle orchestrale souligne à son tour l'absurdité de la situation.

c- Un système judiciaire inique

La seconde section a pour cible la justice et son fonctionnement, et Action va adresser ses griefs au juge qui représente l'institution (« to **the** judge »). La structure de la strophe et la progression sémantique s'inscrivent dans le schéma précédent. Le premier élément est assorti cette fois d'un raisonnement fantaisiste dont la conclusion prête à rire : la défaillance des parents, dépendants de la drogue, se traduit par un comportement égoïste, qui se révèle salulaire :

With all their marijuana,
They won't give me a puff.

Vient ensuite la caricature, qui généralise la situation, jusqu'à la conclusion, toujours formulée en termes de morale chrétienne¹⁶⁶:

They didn't want to have me,
But somehow I was had.
Leapin, lizards! That's why I'm so bad!

Le refrain est cette fois chanté par Diesel, qui se fait la voix de l'institution judiciaire, et statue sur la situation présentée. Après avoir récusé le travail et le jugement de l'officier de police (une manière de dénoncer un dysfonctionnement certain), le pseudo-magistrat conclut que le problème ne relève pas de sa compétence : « he's psychologic'ly disturbed ». La syntaxe incorrecte « This boy don't need... » qui s'accompagne d'un lexique jargonneux « neurosis », sont autant d'illustrations de l'incompétence de l'institution. Les Jets reprennent en chœur la déclaration du « juge », jouant sur les mots, et en particulier sur le sens de « disturbed », pour mettre en avant le caractère péremptoire du jugement, émis par une personne qui n'a pas la compétence pour le faire.

L'échange qui suit la ritournelle instrumentale et introduit l'institution suivante tient de l'absurde : il tente de fournir une explication à travers un jeu de mots basé sur la ressemblance phonologique « I'm depraved on account I'm deprived », et en fin de compte, n'explique pas grand-chose.

¹⁶⁶ L'idée selon laquelle la vie terrestre est constituée d'épreuves, que l'homme doit accepter en faisant confiance à Dieu.

d- Un système de soins inefficace

La prise en charge des troubles psychologiques est passée au crible, et pour se conformer au cliché, la cause du malaise est recherchée dans l'entourage familial, caricaturé avec soin ; les troubles du comportement les plus connus sont représentés : nymphomanie, addictions de toutes sortes, troubles de l'identité sexuelle et troubles de la personnalité. Une telle accumulation confine au comique, mais tient plus de l'inventaire médical que du diagnostic sérieux, ce que souligne la conclusion du malheureux sujet « Goodness gracious, that's why I'm a mess ! »

La conclusion du spécialiste est d'abord une remise en cause méprisante du travail déjà effectué (« Officier Krupke, you're really a slob »), et de la même manière que le juge l'avait fait auparavant, le psychiatre conclut que le problème ne relève pas de sa compétence, avec une formule qui souligne l'étendue de son savoir : « And sociologic'ly he's sick ! » Incapable de traiter la situation dans la dimension qui le concerne (« sick »), le pseudo-spécialiste a en revanche une idée très précise de ce qu'un autre spécialiste (« sociologic'ly ») devrait entreprendre. Les Jets soulignent une fois encore l'absurdité de la formule sur le refrain, et la ritournelle orchestrale clôt la section.

Chaque section est ainsi pourvue d'une double conclusion musicale, attendue par le spectateur, qui se trouve ainsi placé dans l'anticipation de l'étape suivante. Chaque nouvelle section gagne également en « tension comique et satirique » en même temps qu'elle module en passant à une autre cible.

e- Une protection sociale inadaptée

La dernière étape de cette consultation passe par le travailleur social. La description de la situation caricature la société, la présentant comme une vaste communauté dans laquelle chacun se renvoie les responsabilités : « **they** (indéfini) say go earn a buck ». La critique va ensuite encore au-delà, puisqu'elle sous-entend que tout n'est qu'apparences (« which means... »), et que la plupart des gens préfère ignorer la réalité (« It's not I'm anti-social »). La formule sonne à nouveau très juste, et démonte la logique sociale dans laquelle les personnages du *musical* se trouvent prisonniers : les apparences et les conventions sociales ne sont là que pour masquer les peurs de certains et les intérêts personnels d'autres :

jusqu'ici. Même si la mélodie est identique, le comique est plus que jamais une structure de surface, qui s'ajoute aux réflexions, amères et sans concessions, amenées par le jeu de rôle.

Usant une fois encore d'une ironie mordante, les Jets s'adressent à Krupke en mimant une attitude de pénitents, « We're down on our knees » : par-delà l'effet comique, les membres du gang reprennent à leur compte l'idée de rédemption. La problématique centrale, clé de voûte du mal-être, reste la composante sociale, et en particulier l'intégration dans une société qui ne leur accorde aucune place, « 'Cause no one wants a fellow with a social disease ». Le ton est toujours narquois (« Gee, Officier Krupke ») mais la question est réelle et sérieuse, « What are we to do ? », soutenue par un accord de dominante (V de V) dont la durée est suspendue par un point d'orgue. Elle renvoie à l'absence des adultes qui n'assument pas leur rôle. En l'absence de réponse, le ton monte, (intensité FFF et tessiture qui s'étire vers l'aigu) : forcés de se débrouiller seuls, les Jets, renvoyés à leur propre impuissance, refusent de respecter les règles: le jeu de mot méprisant qui termine le numéro est leur réponse à cette société qui ne veut pas d'eux « Officier Krupke, Krup you ! »

CONCLUSION

La richesse du matériau de *West Side Story* témoigne d'influences multiples, des filiations et des emprunts qui s'inscrivent dans toutes les dimensions de l'œuvre et vont au-delà de la seule écriture musicale. Chacun des choix opérés par le compositeur transcende l'expression, et les différents éléments s'articulent dans une syntaxe porteuse de sens.

Le choix tout d'abord, d'accorder une dimension particulière à un orchestre de théâtre : tel un narrateur omniscient, il endosse le rôle d'un personnage, dont la présence mélodique continue est garante de l'unité du drame. Une conception « motivique » de l'écriture ensuite, qui se rapproche d'une véritable grammaire musicale, et organise l'œuvre par-delà les différentes structures qui la composent. Bernstein s'appuie également sur un travail rythmique sans précédent à Broadway, proposant une partition porteuse d'une véritable dimension chorégraphique, qui fait de l'élément rythmique l'un des moteurs du drame. Le compositeur fait, en outre, la part belle à la musique « populaire » : la musique américaine, en puisant dans le jazz les éléments qui vont nourrir son expression musicale ; mais également et surtout la musique d'Amérique Latine, et en particulier les danses et les instruments qu'il met à l'honneur. Le compositeur n'a pas pour autant renoncé au drame lyrique et à ses exigences, en s'assurant la collaboration d'artistes de talent pour son livret, qui repose, contrairement aux usages, à la fois sur un *book* et sur des *lyrics*. Et loin de se contenter d'enrichir sa musique, Bernstein fait preuve d'une véritable touche de génie, en articulant avec brio toutes ces dimensions dans un cadre formel bien codifié, celui du music-hall.

Créé dans un contexte d'après-guerre, alors que les préoccupations étaient incontestablement différentes, *West Side Story* s'adresse pourtant avec la même facilité au public d'aujourd'hui qu'il le faisait avec celui des années cinquante, et ce, grâce à un traitement plutôt moderne des enjeux qui sont les siens. La mise en scène des Portoricains, par exemple, met en valeur la communauté, tant sur le plan musical que sur le plan culturel, sans jamais tomber dans la caricature grossière ou le folklore facile ; un traitement qui rejoint ce que l'on qualifierait aujourd'hui de « politiquement correct » : une mise en lumière respectueuse sur le fond, qui ne porte pas de jugement de valeur, une condition indispensable pour que la forme, irrévérencieuse, prête à sourire, voire, à réfléchir. Le statut de la femme, même s'il ne constitue pas une problématique majeure de l'œuvre, est également abordé avec finesse, contournant à la fois les usages de Broadway, sans les mettre à mal, tout en

ouvrant une perspective intéressante. Le musical s'adresse ainsi à toutes les couches de la société, et chacun peut s'identifier à des personnages, devenus cultes : Bernstein a incontestablement réussi son pari, celui de composer un grand opéra américain.

De toutes les perspectives que j'ai développées cependant, le message social, relayé dans toutes les dimensions artistiques de l'œuvre, est sans conteste ce qui fait la richesse de *West Side Story* : la question centrale est celle de l'intégration, et au-delà de l'histoire de l'immigration portoricaine, ou de l'identité afro-américaine, l'intégration de toutes les minorités. A l'heure où les replis communautaires et le protectionnisme connaissent une progression inquiétante, cette question renvoie à un phénomène qui est devenu un enjeu de notre société moderne.

Véritable chef-d'œuvre de conciliation artistique, *West Side Story* fait résonner les arguments d'une tolérance culturelle à l'esthétique irréprochable, métaphore intemporelle de la tolérance raciale.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Partitions

BERNSTEIN Leonard. *West Side Story: Complete Full Score*. Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC. Boosey and Hawkes, 1957.

LAURENTS Arthur. BERNSTEIN Leonard. SONDHEIM Stephen. ROBBINS Jerome. *West Side Story: Vocal Score*. Amberson. G. Schirmer, Inc. and Chappell and Co., Inc.

CD- DVD

BERNSTEIN Leonard. *Leonard BERNSTEIN conducts West Side Story*. CD. Hamburg. Deutsche Grammophon GmbH, 2007.

The making of West side Story conducted by Leonard Bernstein. BBC television. London in association with Unitel GmbH and Company KG. Munich and Video Music Productions, Inc. New York. DVD. Hamburg. Deutsche Grammophon GmbH, 1988/ 2005.

Conférences

BERNSTEIN, Leonard. "Leonard Bernstein at Harvard. *The Unanswered Question*. Norton Lectures. 1973" <http://openculture.com>

Ouvrage de référence

BERNSTEIN, Leonard. *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1976.

Website

<http://www.westsidestory.com/> The official *West Side Story* website

Sources secondaires

Partitions

IVES, Charles E. *The Unanswered Question for Chamber Orchestra*. New York: Southern Music Publishing Co. Inc. 1953

STRAVINSKY, Igor et COCTEAU Jean. *Oedipus Rex*, Opéra-Oatorio en deux actes d'après Sophocle, London, Paris: Boosey and Hawkes Ltd. 1948

STRAVINSKY, Igor. *The Rite of Spring*, (orchestral score), Moscou: 1965

Ouvrages de référence

ATTRIDGE, Derek. *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge, New-York: Cambridge University Press, 1995

BARRAUD, Henry. *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*. Paris: SEUIL, 1968

BENITEZ, Vincent P. "Stravinsky and the End of Musical Time; Messiaen's Analysis of *The Rite* and its impact on twentieth-century Music" 2013

BENTLEY, Eric. "A major musical", *The Dramatic Event, an American Chronicle*. Boston: Beacon P, 1954: 111-114.

BOYER, CLARK, HAWLEY, KETT, SALISBURY, SITKOFF, WOLOCH. *The Enduring vivation, A History of the American People*. Boston, New-York: Houghton Mifflin Company, 2002

Bureau of International Information Programs (IIP). U.S. Department of State. "Portrait of the USA: Chapter Ten: Distinctively American Arts: Music, dance, architecture, visual arts, and literature". InfoUSA.

http://www.ait.org.tw/infousa/zhtw/DOCS/portrait/portrait_ch10.html

CLAUDRON, Francis. « Le livret malgré lui », *Actes du Colloque du Centre de Recherche sur les rapports musique-texte*. Paris, Sorbonne, le 23 novembre 1991. Paris, Publimuses, (1992)

DEGOTT, Pierre. *Haendel et ses oratorios : des mots pour des notes*. Collection Univers musical, Paris: L'Harmattan, 2001.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires*. Paris: Union Générale d'Édition, Collection « 10/18 », 1984.

En Scènes.« West Side Story de Bernstein au Théâtre Musical de Paris en 1981 »
<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes01098/west-side-story-de-bernstein-au-theatre-musical-de-paris-en-1981.html>

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GRENN, Derek. "Puerto Rican Americans". <http://www.everyculture.com/multi/Pa-Sp/Puerto-Rican-Americans.html>

"Puerto Rico: Commonwealth, Statehood, or Independence?", *Constitutional Rights Foundation*.
<http://www.crf-usa.org/bill-of-rights-in-action/bria-17-4-c-puerto-rico-commonwealth-statehood-or-independence>

GARDELLE, Laure et LACASSAIN-LAGOIN, Christelle. *Analyse linguistique de l'anglais. Méthodologie et pratique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012

HENKEN, John. « The Unanswered Question. Charles Ives » *The Los Angeles Philharmonic*.
<http://www.laphil.com/philpedia/music/unanswered-question-charles-ives>

HIRSCHMAN, Charles, PERCY KRALY Ellen. "Racial and Ethnic Inequality in the United States, 1940 and 1950: The Impact of Geographic Location and Human Capital", *International Migration Review*, Volume 24, Issue1, 1990. <http://links.jstor.org/sici?sici=01979183%28199021%2924%3A1%3C4%3ARAEIIT%3E2.0.CO%3B2-O>

HORNSTEIN, Norbert. "Noam Chomsky", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Edward Craig Edition, 1998. <https://chomsky.info/1998>

JAMIN, Jacqueline. *De la lyre d'Orphée à la musique électronique*. Paris: Alphonse Leduc, 1961.

KENRICK, John. "Stage 1950's", *History of The Musical, Stage*. 1996-2014 <http://www.musicals101.com/1950bway.htm>

LANGENDOEN, Terence. "Chomsky on Language", *American Speech*, Vol. 45, No. 1/2 (Spring - Summer, 1970), pp. 129-134. Duke University Press, 1972. <http://www.jstor.org/stable/455071>

LAURENTS Arthur, *Original Story by: A Memoir of Broadway and Hollywood*. New York: Applause, 2000

Larousse de la musique volume I et II. Conçue et entreprise sous la direction d'Antoine GOLEA (décédé en 1980) rédaction de l'ouvrage dirigée par Marc VIGNAL. Librairie Larousse, Paris, 1982.

MICHON, Jacques. « Relations dialectiques entre paroles et musique dans la musique vocale : Essai de sémiologie comparée », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise 4* (1982): 17-37.

MROCZKA, Paul. "Broadway History : The Golden Age of the American Book Musical, Part 5 West Side Story". *Broadway Show History*. <http://broadwayscene.com/broadway-history-the-golden-age-of-the-american-book-musical-part-5-west-side-story/>

PERROUX, Alain. « La Comédie Musicale mode d'emploi » *L'Avant-Scène OPERA*, Paris: Editions Premières Loges, 2009.

Puerto Rico Encyclopedia. *Fundación Puertorriqueña de las Humanidades*, 2014.

ACOSTA, Ivonne. "Brief History of Puerto Rico"

ACOSTA BEL, Edna. "Puerto Rican Diaspora in the United States"

CARRION, Maria Elena. "Operation Bootstrap (1947)"

VASQUEZ CALZADA, José L. "Puerto Rican Emigration, 1945-1965"

<http://www.enciclopediapr.org/ing/article.cfm?ref=06102003&page=1>

RANDEL Don Mickael. *The Harvard Dictionary of Music. Fourth Edition*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003

RODRIGUEZ CASILLAS, Ketty. "Life experiences from Puerto Ricans in New-York from 1950 to 1960: a research" IFLA World Library and Information Congress. 2011 <http://conference.ifla.org/ifla77>

RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil, 1972.

SANCHEZ KORROL, Virginia. "The Great Migration at Mid-Century", *The Story of U.S. Puerto-Ricans, part IV*. <http://centropr.hunter.cuny.edu/education/puerto-rican-studies/story-us-puerto-ricans-part-four>

SHAKESPEARE, William. "Romeo and Juliet", David Hundsness, editor, 2004.

SCHULLER, Gunther. "Jazz" : <http://global.britannica.com/art/jazz>

TRASK, R.L. *A Dictionary of Grammatical Terms In Linguistics*. London, New-York: Routledge, 1992

VAN CAMPEN, Jessica. "A brief look at the Life and Work of Karl Kraus", *The Undergraduate Review*. <http://www.theabsolute.net/minefield/kraus.html>

WELLS, Elisabeth A. *West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, In, 2011.

Table des Annexes

<i>Jet song</i>	147
<i>Something's coming</i>	150
<i>Maria</i>	150
<i>Balcony scene</i>	150
<i>Romeo and Juliet, Act 2, Scene 2</i>	152
<i>America</i>	158
<i>Cool</i>	159
<i>Fugue</i>	160
<i>One Hand, One Heart</i>	160
<i>Tonight</i>	161
<i>I Feel Pretty</i>	164
<i>Ballet Sequence</i>	165
<i>Somewhere</i>	166
<i>Procession and Nightmare</i>	166
<i>Gee, Officier Krupke</i>	167
<i>A Boy like That / I Have a Love</i>	170
<i>Finale</i>	171

JET SONG

RIFF: *(Spoken)* Against the Sharks we need every man we got.

ACTION: *(Spoken)* Tony don't belong any more.

RIFF: Cut it, Action boy. I and Tony started the Jets.

ACTION: Well, he acts like he don't wanna belong.

BABY JOHN: Who wouldn't wanna belong to the Jets!

ACTION: Tony ain't been with us for over a month.

SNOWBOY: What about the day we clobbered the Emeralds?

A-RAB: Which we couldn't have done without Tony.

BABY JOHN: He saved my ever-lovin' neck!

RIFF: Right! He's always come through for us and he will now.

(Sings)

When you're a Jet,
You're a Jet all the way
From your first cigarette
To your last dyin' day.

When you're a Jet,
If the spit hits the fan,
You got brothers around,
You're a family man!

You're never alone,
You're never disconnected!
You're home with your own:
When company's expected,
You're well protected!

Then you are set
With a capital J,
Which you'll never forget
Till they cart you away.
When you're a Jet,
You stay a Jet!

(Spoken) I know Tony like I know me. I guarantee you can count him in.

ACTION: In, out, let's get crackin'.

A-RAB: Where you gonna find Bernardo?

RIFF: At the dance tonight at the gym.

BIG DEAL: But the gym's neutral territory.

RIFF: (*Innocently*) I'm gonna make nice there! I'm only gonna challenge him.

A-RAB: Great, Daddy-O!

RIFF: So everybody dress up sweet and sharp.

ALL (*Sing*)

Oh, when the Jets fall in at the comball dance,
We'll be the sweetest dressin' gang in pants!
And when the chicks dig us in our Jet black ties,
They're gonna flip, gonna flop, gonna drop like flies!

RIFF: (*Spoken*) Hey. Cool. Easy. Sweet. Meet Tony and me at ten. And walk tall!

A-RAB: We always walk tall!

BABY JOHN: We're Jets!

ACTION: The greatest!

ACTION and BABY JOHN (*Sing*)

When you're a Jet,
You're the top cat in town,
You're the gold medal kid
With the heavyweight crown!

A-RAB, ACTION, BIG DEAL

When you're a Jet,
You're the swingin'est thing:
Little boy, you're a man;
Little man, you're a king!

ALL

The Jets are in gear,
Our cylinders are clickin'!
The Sharks'll steer clear
'Cause ev'ry Puerto Rican's a lousy chicken!

Here come the Jets
Like a bat out of hell.
Someone gets in our way,
Someone don't feel so well!

Here come the Jets:
Little world, step aside!
Better go underground,
Better run, better hide!

We're drawin' the line,
So keep your noses hidden!
We're hangin' a sign,
Says "Visitors forbidden"
And we ain't kiddin'!

Here come the Jets,
Yeah! And we're gonna beat
Ev'ry last buggin' gang
On the whole buggin' street!
On the whole!
Ever!
Mother!
Lovin'!
Street!
Yeah!

SOMETHING'S COMING

TONY

Could be!
Who knows?
There's something due any day;
I will know right away,
Soon as it shows.
It may come cannonballing down through the sky,
Gleam in its eye,
Bright as a rose!

Who knows?
It's only just out of reach,
Down the block, on a beach,
Under a tree.
I got a feeling there's a miracle due,
Gonna come true,
Coming to me!

Could it be? Yes, it could.
Something's coming, something good,
If I can wait!
Something's coming, I don't know what it is,
But it is
Gonna be great!

With a click, with a shock,
Phone'll jingle, door'll knock,
Open the latch!
Something's coming, don't know when, but it's soon;
Catch the moon,
One-handed catch!

Around the corner,
Or whistling down the river,
Come on, deliver
To me!
Will it be? Yes, it will.
Maybe just by holding still,
It'll be there!

Come on, something, come on in, don't be shy,
Meet a guy,
Pull up a chair!
The air is humming,
And something great is coming!
Who knows?
It's only just out of reach,
Down the block, on a beach,
Maybe tonight . . .

MARIA

TONY

(spoken)

Maria . . .

(sings)

The most beautiful sound I ever heard:

Maria, Maria, Maria, Maria . . .

All the beautiful sounds of the world in a single word . .

Maria, Maria, Maria, Maria . . .

Maria!

I've just met a girl named Maria,

And suddenly that name

Will never be the same

To me.

Maria!

I've just kissed a girl named Maria,

And suddenly I've found

How wonderful a sound

Can be!

Maria!

Say it loud and there's music playing,

Say it soft and it's almost like praying.

Maria,

I'll never stop saying Maria!

The most beautiful sound I ever heard.

Maria.

Balcony Scene

TONY: Maria, Maria...

MARIA: Ssh!

TONY: Maria!!

MARIA: Quiet!

TONY: Come down.

MARIA: No.

TONY: Maria...

MARIA: Please, if Bernardo...

TONY: He's at the dance. Come down.

MARIA: He will soon bring Anita Home.

TONY: Just for a minute.

MARIA (smiles): A minute is not enough.

TONY (smiles): For an hour, then.

MARIA: I cannot.

TONY: For ever!

MARIA: Ssh!

TONY: Then I'm coming up!

WOMAN'S VOICE (from the offstage apartment): Maria!

MARIA: Momentito, Mama...

TONY (climbing up): Maria, Maria...

MARIA: Calladito! (reaching her hand up to stop him) Ssh!

TONY (grabbing her hand): Ssh!

MARIA: It is dangerous.

TONY: I'm not "one of them."

MARIA: You are, but to me, you are not. Just as I am one of them... (gesturs inside)

TONY: To me, you are all the... (She covers his mouth with her hand.)

MAN'S VOICE (from the unseen apartment): Maruca!

MARIA: Si, ya vengo, Papa.

TONY: Maruca?

MARIA: His pet name for me.

TONY: I like him. He will like me.

MARIA: No. He is like Bernardo: afraid. Imagine being afraid of you!

TONY; You see?

MARIA (touching his face): I see you.

TONY: See only me.

Tonight

MARIA

Only you, you're the only thing I'll see forever
In my eyes, in my words and in ev'rything I do,
Nothing else but you.
Ever!

TONY

And there's nothing for me but Maria,
Ev'ry sight that I see is Maria.

MARIA

Tony, Tony.

TONY

Always you, ev'ry thought I'll ever know,
Ev'rywhere I go, you'll be, you and me!

MARIA

All the world is only you and me!
(They kiss)
Tonight, tonight,
It all began tonight,
I saw you and the world went away.
Tonight, tonight,
There's only you tonight,
What you are what you do, what you say.

Today, all day I had the feeling
A miracle would happen.
I know now I was right.
For here you are,
And what was just a world is a star
Tonight!

BOTH

Tonight, tonight,
The world is full of light,
With suns and moons all over the place.
Tonight, tonight,
The world is wild and bright.
Going mad, shooting sparks into space.

Today, the world was just an address,
A place for me to lie in,
No better than all right.
But here you are
And what was just a world is a star
Tonight!
(They kiss, Maria goes inside.)

TONY
Tonight, tonight,
It all began tonight.
I saw you and the world went away.

MARIA (returning): I cannot stay. Go quickly!
TONY: I'm not afraid.
MARIA: They are strict with me. Please.
TONY: I love you.
MARIA: Yes, yes, hurry. Go! (He climbs down.) Buenas noches.
TONY: Buenas noches.
MARIA: Wait! When will I see you? (He starts back up.)
TONY: Tomorrow.
MARIA/I work at the bridal shop. Come here.
TONY: At sundown.
MARIA: Yes. Good night.
TONY: Good night. (starts off)
MARIA: Tony!
TONY: Ssh!
MARIA: Come to the back door.
TONY: Si.
MARIA: Tony! (He stops.) What does Tony stand for?
TONY: Anton.
MARIA: Te adoro, Anton.
TONY: Te adoro, Maria.

BOTH
Good night; good night,
Sleep well and when you dream,
Dream of me
Tonight.

Romeo and Juliet by **William Shakespeare**

ACT 2, SCENE 2

[Outside Juliet's balcony. ROMEO]

ROMEO

He jests at scars that never felt a wound.

[JULIET enters at window]

But soft, what light through yonder window breaks?

It is the east, and Juliet is the sun.

Arise, fair sun, and kill the envious moon,

Who is already sick and pale with grief

That thou her maid art far more fair than she.

Be not her maid, since she is envious,

Her vestal livery is but sick and green,

And none but fools do wear it. Cast it off.

It is my lady. O, it is my love!

O, that she knew she were!

She speaks, yet she says nothing. What of that?

Her eye discourses; I will answer it.

I am too bold. 'Tis not to me she speaks.

Two of the fairest stars in all the heaven,

Having some business, do entreat her eyes

To twinkle in their spheres till they return.
What if her eyes were there, they in her head?
The brightness of her cheek would shame those stars,
As daylight doth a lamp. Her eyes¹ in heaven
Would through the airy region stream so bright
That birds would sing and think it were not night.
See, how she leans her cheek upon her hand!
O, that I were a glove upon that hand,
That I might touch that cheek!

JULIET Ay me!

ROMEO She speaks.

O, speak again, bright angel, for thou art
As glorious to this night, being o'er my head
As is a wingèd messenger of heaven
Unto the white-upturned wondering eyes
Of mortals that fall back to gaze on him
When he bestrides the lazy puffing clouds
And sails upon the bosom of the air.

JULIET

O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?
Deny thy father and refuse thy name.
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet.

ROMEO

Shall I hear more, or shall I speak at this?

JULIET

'Tis but thy name that is my enemy.
Thou art thyself, though not a Montague.
What's Montague? It is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man. O, be some other name!
What's in a name? That which we call a rose
By any other name¹ would smell as sweet.
So Romeo would, were he not Romeo called,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title. Romeo, doff thy name,
And for that¹ name, which is no part of thee,
Take all myself.

ROMEO [*to her*] I take thee at they word.
Call me but Love, and I'll be new baptized;
Henceforth I never will be Romeo.

JULIET

What man art thou that thus bescreened in night
So stumblest on my counsel?

ROMEO By a name

I know not how to tell thee who I am.
My name, dear saint, is hateful to myself,
Because it is an enemy to thee.
Had I it written, I would tear the word.

JULIET

My ears have not yet drunk a hundred words

Of thy tongue's utterance, yet I know the sound. uttering
Art thou not Romeo and a Montague?

ROMEO

Neither, fair saint, if either thee dislike.

JULIET

How came'st thou hither, tell me, and wherefore?
The orchard walls are high and hard to climb,
And the place death, considering who thou art,
If any of my kinsmen find thee here.

ROMEO

With love's light wings did I o'er-perch these walls
For stony limits cannot hold love out,
And what love can do, that dares love attempt.
Therefore thy kinsmen are no stop to me.

JULIET

If they do see thee, they will murder thee!

ROMEO

Alack, there lies more peril in thine eye
Than twenty of their swords! Look thou but sweet,
And I am proof against their enmity.

JULIET

I would not for the world they saw thee here.

ROMEO

I have night's cloak to hide me from their eyes,
And but thou love me, let them find me here.
My life were better ended by their hate
Than death prorogued, wanting of thy love.

JULIET

By whose direction found'st thou out this place

ROMEO

By love, who first did prompt me to inquire.
He lent me counsel and I lent him eyes.
I am no pilot, yet wert thou as far
As that vast shore washed with the farthest sea,
I would adventure for such merchandise.

JULIET

Thou know'st the mask of night is on my face,
Else would a maiden blush bepaint my cheek
For that which thou hast heard me speak tonight.
Fain would I dwell on form; fain, fain deny
What I have spoke. But farewell compliment!
Dost thou love me? I know thou wilt say "Ay,"
And I will take thy word. Yet if thou swear'st,
Thou mayst prove false. At lovers' perjuries,
They say, Jove laughs. O gentle Romeo,
If thou dost love, pronounce it faithfully.
Or if thou think'st I am too quickly won,
I'll frown and be perverse and say thee nay
So thou wilt woo; but else not for the world.
In truth, fair Montague, I am too fond,
And therefore thou mayst think my behavior light,

But trust me, gentleman, I'll prove more true
Than those that have more coying to be strange.
I should have been more strange, I must confess,
But that thou overheard'st, ere I was 'ware,
My true-love passion. Therefore pardon me,
And not impute this yielding to light love,
Which the dark night hath so discoverèd.

ROMEO

Lady, by yonder blessèd moon I swear
That tips with silver all these fruit-tree tops—

JULIET

O, swear not by the moon, the inconstant moon,
That monthly changes in her circled
Lest that thy love prove likewise variable.

ROMEO

What shall I swear by?

JULIET Do not swear at all.

Or, if thou wilt, swear by thy gracious self,
Which is the god of my idolatry,
And I'll believe thee.

ROMEO If my heart's dear love—

JULIET

Well, do not swear. Although I joy in thee,
I have no joy of this contract tonight.
It is too rash, too unadvised, too sudden,
Too like the lightning, which doth cease to be
Ere one can say "It lightens." Sweet, good night!
This bud of love, by summer's ripening breath,
May prove a beauteous flower when next we meet.
Good night, good night! As sweet repose and rest
Come to thy heart as that within my breast!

ROMEO

O, wilt thou leave me so unsatisfied?

JULIET

What satisfaction canst thou have tonight?

ROMEO

Th' exchange of thy love's faithful vow for mine.

JULIET

I gave thee mine before thou didst request it,
And yet I would it were to give again.

ROMEO

Wouldst thou withdraw it? For what purpose, love?

JULIET

But to be frank and give it thee again.
And yet I wish but for the thing I have.
My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep. The more I give to thee,
The more I have, for both are infinite.

NURSE [*inside, calls for Juliet*]

JULIET

I hear some noise within. Dear love, adieu!
[*to her*] Anon, good Nurse! *in a minute*
[*to him*] Sweet Montague, be true.
Stay but a little; I will come again. [*goes in*] *wait, just, back*

ROMEO

O blessèd, blessèd night! I am afeard,
Being in night, all this is but a dream,
Too flattering-sweet to be substantial.

JULIET [*comes out again*]

Three words, dear Romeo, and good night indeed.
If that thy bent of love be honorable,
Thy purpose marriage, send me word tomorrow
By one that I'll procure to come to thee,
Where and what time thou wilt perform the rite,
And all my fortunes at thy foot I'll lay
And follow thee my lord throughout the world.

NURSE [*inside*]

Madam!

JULIET

[*to her*] I come, anon!
[*to him*] But if thou mean'st not well,
I do beseech thee—

NURSE [*inside*] Madam!

JULIET [*to her*] By and by I come!

[*to him*] To cease thy suit and leave me to my grief.
Tomorrow will I send.

ROMEO So thrive my soul—

JULIET

A thousand times good night!

ROMEO

A thousand times the worse to want thy light.
Love goes toward love as schoolboys from their books,
But love from love, toward school with heavy looks.

JULIET [*comes out again*]

Hist! Romeo, hist! [*aside*] O, for a falc'ner's voice
To lure this tassel-gentle back again!
Bondage is hoarse, and may not speak aloud,
Else would I tear the cave where Echo lies,
And make her airy tongue more hoarse than mine
With repetition of "My Romeo!"

ROMEO [*aside*]

It is my soul that calls upon my name!
How silver-sweet sound lovers' tongues by night,
Like softest music to attending ears!

JULIET

Romeo!

ROMEO My dear?

JULIET What o'clock tomorrow

Shall I send to thee?

ROMEO By the hour of nine.

JULIET

I will not fail. 'Tis twenty years till then.

I have forgot why I did call thee back.

ROMEO

Let me stand here till thou remember it.

JULIET

I shall forget, to have thee still stand there,

Remembering how I love thy company.

ROMEO

And I'll still stay, to have thee still forget,

Forgetting any other home but this.

JULIET

'Tis almost morning. I would have thee gone,

And yet no further than a wanton's bird,

Who lets it hop a little from her hand,

Like a poor prisoner in his twisted gyves,

And with a silk thread plucks it back again,

So loving-jealous of his liberty.

ROMEO

I would I were thy bird.

JULIET Sweet, so would I.

Yet I should kill thee with much cherishing.

Good night, good night! Parting is such sweet sorrow

That I shall say good night till it be morrow. *[exits]*

ROMEO

Sleep dwell upon thine eyes, peace in thy breast!

Would I were sleep and peace, so sweet to rest!

Hence will I to my ghostly Friar's close cell,

His help to crave, and my dear hap to tell. *[exits]*

AMERICA

ROSALIA

Puerto Rico,
You lovely island . . .
Island of tropical breezes.
Always the pineapples growing,
Always the coffee blossoms blowing . . .

ANITA

Puerto Rico . . .
You ugly island . . .
Island of tropic diseases.
Always the hurricanes blowing,
Always the population growing . . .
And the money owing,
And the babies crying,
And the bullets flying.
I like the island Manhattan.
Smoke on your pipe and put that in!

OTHERS

I like to be in America!
O.K. by me in America!
Ev'rything free in America
For a small fee in America!

ROSALIA

I like the city of San Juan.

ANITA

I know a boat you can get on.

ROSALIA

Hundreds of flowers in full bloom.

ANITA

Hundreds of people in each room!

ALL

Automobile in America,
Chromium steel in America,
Wire-spoke wheel in America,
Very big deal in America!

ROSALIA

I'll drive a Buick through San Juan.

ANITA

If there's a road you can drive on.

ROSALIA

I'll give my cousins a free ride.

ANITA

How you get all of them inside?

ALL

Immigrant goes to America,
Many hellos in America;
Nobody knows in America
Puerto Rico's in America!

ROSALIA

I'll bring a T.V. to San Juan.

ANITA

If there a current to turn on!

ROSALIA

I'll give them new washing machine.

ANITA

What have they got there to keep clean?

ALL

I like the shores of America!
Comfort is yours in America!
Knobs on the doors in America,
Wall-to-wall floors in America!

ROSALIA

When I will go back to San Juan.

ANITA

When you will shut up and get gone?

ROSALIA

Everyone there will give big cheer!

ANITA

Everyone there will have moved here!

COOL**RIFF**

Boy, boy, crazy boy,
Get cool, boy!
Got a rocket in your pocket,
Keep coolly cool, boy!
Don't get hot,
'Cause man, you got
Some high times ahead.
Take it slow and Daddy-O,
You can live it up and die in bed!

Boy, boy, crazy boy!
Stay loose, boy!
Breeze it, buzz it, easy does it.
Turn off the juice, boy!
Go man, go,
But not like a yo-yo schoolboy.
Just play it cool, boy,
Real cool!

Fugue (Frenetic dance)

JETS

Boy, boy, crazy boy,
Stay loose, boy! etc.
Schoolboy...

RIFF

Just play it cool, boy,
Real cool!

ONE HAND ONE HEART

TONY: *(Spoken)* I, Anton, take thee, Maria . . .

MARIA: *(Spoken)* I, Maria, take thee, Anton . . .

TONY: For richer, for poorer . . .

MARIA: In sickness and in health . . .

TONY: To love and to honor . . .

MARIA: To hold and to keep . . .

TONY: From each sun to each moon . . .

MARIA: From tomorrow to tomorrow . . .

TONY: From now to forever . . .

MARIA: Till death do us part.

TONY: With this ring, I thee wed.

MARIA: With this ring, I thee wed.

TONY *(Sings)*

Make of our hands one hand,
Make of our hearts one heart,
Make of our vows one last vow:
Only death will part us now.

MARIA

Make of our lives one life,
Day after day, one life.

BOTH

Now it begins, now we start
One hand, one heart;
Even death won't part us now.

Make of our lives one life,
Day after day, one life.
Now it begins, now we start
One hand, one heart,
Even death won't part us now.

TONIGHT

RIFF

The Jets are gonna have their day
Tonight.

BERNARDO

The Sharks are gonna have their way
Tonight.

RIFF

The Puerto Ricans grumble: "Fair fight."
But if they start a rumble,
We'll rumble 'em right.

BERNARDO

We're gonna hand 'em a surprise
Tonight.

RIFF AND JETS

We're gonna cut 'em down to size
Tonight.

BERNARDO AND SHARKS

We said, "O.K., no rumpus,
No tricks."
But just in case they jump us,
We're ready to mix
Tonight.

ALL

We're gonna rock it tonight,
We're gonna jazz it up and have us a ball!
They're gonna get it tonight;
The more they turn it on the harder they'll fall!

RIFF AND JETS

Well, they began it!

BERNARDO AND SHARKS

Well, they began it!

ALL

And we're the ones to stop 'em once and for all,
Tonight!

ANITA

Anita's gonna get her kicks
Tonight.
We'll have our private little mix
Tonight.
He'll walk in hot and tired,
So what?
Don't matter if he's tired,
As long as he's hot
Tonight!

TONY

Tonight, tonight,
Won't be just any night,
Tonight there will be no morning star.
Tonight, tonight, I'll see my love tonight.
And for us, stars will stop where they are.
Today
The minutes seem like hours,
The hours go so slowly,
And still the sky is light . . .
Oh moon, grow bright,
And make this endless day endless night!

RIFF

I'm counting on you to be there
Tonight.
When Diesel wins it fair and square
Tonight.
That Puerto Rican punk'll
Go down.
And when he's hollered "Uncle"
We'll tear up the town!

(RIFF, TONY, and MARIA sing simultaneously)

RIFF

So I can count on you, boy?

TONY

All right.

RIFF

We're gonna have us a ball.

TONY

All right.

RIFF

Womb to tomb!

TONY

Sperm to worm!

RIFF

I'll see you there about eight.

TONY

Tonight . . .

MARIA

Tonight, tonight
Won't be just any night,
Tonight there will be no morning star,

(JETS, SHARKS, MARIA, TONY, and ANITA sing simultaneously)

SHARKS

We're gonna rock it tonight!
They're gonna get it tonight,
They began it,
They began it,
The began it.
We'll stop 'em once and for all.
The Sharks are gonna have their way,
The Sharks are gonna have their day,
We're gonna rock it tonight.
Tonight!

JETS

We're gonna jazz it tonight!
Tonight!
They began it,
And we're the ones to stop 'em once and for all!
The Jets are gonna have their way,
The Jets are gonna have their day.
We're gonna rock it tonight.
Tonight!

ANITA

Tonight, tonight,
Late tonight,
We're gonna mix it tonight.
Anita's gonna have her day,
Anita's gonna have her day,
Bernardo's gonna have his way
Tonight, tonight,
Tonight, this very night,
We're gonna rock it tonight!

MARIA

Tonight, tonight,
I'll see my love tonight.
And for us, stars will stop where they are.

MARIA AND TONY

Today the minutes seem like hours.
The hours go so slowly,
And still the sky is light.
Oh moon, grow bright,
And make this endless day endless night,

ALL

Tonight!

I FEEL PRETTY

MARIA

I feel pretty,
Oh, so pretty,
I feel pretty and witty and bright!
And I pity
Any girl who isn't me tonight.

I feel charming,
Oh, so charming
It's alarming how charming I feel!
And so pretty
That I hardly can believe I'm real.

See the pretty girl in that mirror there:
Who can that attractive girl be?
Such a pretty face,
Such a pretty dress,
Such a pretty smile,
Such a pretty me!

I feel stunning
And entrancing,
Feel like running and dancing for joy,
For I'm loved
By a pretty wonderful boy!

GIRLS

Have you met my good friend Maria,
The craziest girl on the block?
You'll know her the minute you see her,
She's the one who is in an advanced state of shock.

She thinks she's in love.
She thinks she's in Spain.
She isn't in love,
She's merely insane.

It must be the heat
Or some rare disease,
Or too much to eat
Or maybe it's fleas.

Keep away from her,
Send for Chino!
This is not the
Maria we know!

Modest and pure,
Polite and refined,
Well-bred and mature
And out of her mind!

MARIA

I feel pretty,

Oh, so pretty
That the city should give me its key.
A committee
Should be organized to honor me.

GIRLS

La la la la . . .

MARIA

I feel dizzy,
I feel sunny,
I feel fizzy and funny and fine,
And so pretty,
Miss America can just resign!

GIRLS

La la la la . . .

MARIA

See the pretty girl in that mirror there:

GIRLS

What mirror where?

MARIA

Who can that attractive girl be?

GIRLS

Which? What? Where? Whom?

MARIA

Such a pretty face,
Such a pretty dress,
Such a pretty smile,
Such a pretty me!

GIRLS

Such a pretty me!

ALL

I feel stunning
And entrancing,
Feel like running and dancing for joy,
For I'm loved
By a pretty wonderful boy!

Ballet Sequence

TONY

And I'll take you away, take u far, far awayout of here,
Far, far away till the walls and the streets disappear.

TONY and MARIA

Somewhere there must be a place we can feel we're free,
Somewhere there's got to be some place for you and me.

SOMEWHERE

A GIRL

There's a place for us,
Somewhere a place for us.
Peace and quiet and open air
Wait for us
Somewhere.

There's a time for us,
Some day a time for us,
Time together with time spare,
Time to learn, time to care,
Some day!

Somewhere.
We'll find a new way of living,
We'll find a way of forgiving
Somewhere . . .

There's a place for us,
A time and place for us.
Hold my hand and we're halfway there.
Hold my hand and I'll take you there
Somehow,
Some day,
Somewhere!

PROCESSION AND NIGHTMARE

ALL

There's a place for us, there's a place for us, there's a . . .

TONY

Hold my hand and we're halfway there.
Hold my hand and I'll take you there

TONY AND MARIA

Somehow,
Some day,
Somewhere!

GEE, OFFICER KRUPKE

ACTION

Dear kindly Sergeant Krupke,
You gotta understand,
It's just our bringin' up-ke
That gets us out of hand.
Our mothers all are junkies,
Our fathers all are drunks.
Golly Moses, natcherly we're punks!

ACTION AND JETS

Gee, Officer Krupke, we're very upset;
We never had the love that ev'ry child oughta get.
We ain't no delinquents,
We're misunderstood.
Deep down inside us there is good!

ACTION

There is good!

ALL

There is good, there is good,
There is untapped good!
Like inside, the worst of us is good!

SNOWBOY: *(Spoken)* That's a touchin' good story.

ACTION: *(Spoken)* Lemme tell it to the world!

SNOWBOY: Just tell it to the judge.

ACTION

Dear kindly Judge, your Honor,
My parents treat me rough.
With all their marijuana,
They won't give me a puff.
They didn't wanna have me,
But somehow I was had.
Leapin' lizards! That's why I'm so bad!

DIESEL: *(As Judge)* Right!

Officer Krupke, you're really a square;
This boy don't need a judge, he needs an analyst's care!
It's just his neurosis that oughta be curbed.
He's psycholog'ly disturbed!

ACTION

I'm disturbed!

JETS

We're disturbed, we're disturbed,
We're the most disturbed,
Like we're psycholog'ly disturbed.

DIESEL: (*Spoken, as Judge*) In the opinion on this court, this child is depraved on account he ain't had a normal home.

ACTION: (*Spoken*) Hey, I'm depraved on account I'm deprived.

DIESEL: So take him to a headshrinker.

ACTION (*Sings*)

My father is a bastard,
My ma's an S.O.B.
My grandpa's always plastered,
My grandma pushes tea.
My sister wears a mustache,
My brother wears a dress.
Goodness gracious, that's why I'm a mess!

A-RAB: (*As Psychiatrist*) Yes!

Officer Krupke, you're really a slob.
This boy don't need a doctor, just a good honest job.
Society's played him a terrible trick,
And sociologic'ly he's sick!

ACTION

I am sick!

ALL

We are sick, we are sick,
We are sick, sick, sick,
Like we're sociologically sick!

A-RAB: In my opinion, this child don't need to have his head shrunk at all. Juvenile delinquency is purely a social disease!

ACTION: Hey, I got a social disease!

A-RAB: So take him to a social worker!

ACTION

Dear kindly social worker,
They say go earn a buck.
Like be a soda jerker,
Which means like be a schumck.
It's not I'm anti-social,
I'm only anti-work.
Gloryosky! That's why I'm a jerk!

BABY JOHN: (*As Female Social Worker*)

Eek!
Officer Krupke, you've done it again.
This boy don't need a job, he needs a year in the pen.
It ain't just a question of misunderstood;
Deep down inside him, he's no good!

ACTION

I'm no good!

ALL

We're no good, we're no good!
We're no earthly good,
Like the best of us is no damn good!

DIESEL (*As Judge*)

The trouble is he's crazy.

A-RAB (*As Psychiatrist*)

The trouble is he drinks.

BABY JOHN (*As Female Social Worker*)

The trouble is he's lazy.

DIESEL

The trouble is he stinks.

A-RAB

The trouble is he's growing.

BABY JOHN

The trouble is he's grown.

ALL

Krupke, we got troubles of our own!

Gee, Officer Krupke,
We're down on our knees,
'Cause no one wants a fellow with a social disease.
Gee, Officer Krupke,
What are we to do?
Gee, Officer Krupke,
Krup you!

A BOY LIKE THAT/I HAVE A LOVE

ANITA

A boy like that who'd kill your brother,
Forget that boy and find another,
One of your own kind,
Stick to your own kind!

A boy like that will give you sorrow,
You'll meet another boy tomorrow,
One of your own kind,
Stick to your own kind!

A boy who kills cannot love,
A boy who kills has no heart.
And he's the boy who gets your love
And gets your heart.
Very smart, Maria, very smart!

A boy like that wants one thing only,
And when he's done, he'll leave you lonely.
He'll murder your love;
He murdered mine.
Just wait and see,
Just wait, Maria,
Just wait and see!

MARIA

Oh no, Anita, no,
Anita, no!
It isn't true, not for me,
It's true for you, not for me.
I hear your words
And in my head
I know they're smart,
But my heart, Anita,
But my heart
Knows they're wrong
And my heart
Is too strong,
For I belong
To him alone, to him alone.
One thing I know:
I am his,
I don't care what he is.
I don't know why it's so,
I don't want to know.

ANITA

A boy like that, etc.
Very smart Maria, very smart!

MARIA

Oh no, Anita, no,
You should know better!
You were in love - or so you said.

You should know better . . .

I have a love, and it's all that I have.
Right or wrong, what else can I do?
I love him; I'm his,
And everything he is
I am, too.
I have a love, and it's all that I need,
Right or wrong, and he needs me, too.
I love him, we're one;
There's nothing to be done,
Not a thing I can do
But hold him, hold him forever,
Be with him now, tomorrow
And all of my life!

BOTH

When love comes so strong,
There is no right or wrong,
Your love is your life.

FINALE

MARIA

Hold my hand and we're halfway there.

MARIA AND TONY

Hold my hand and I'll take you there,
Somehow . . .

MARIA

Some day! . . .

Mots-clés : *West Side Story – Musical* – conciliation musicale – tolérance raciale -

Résumé : *West Side Story* “An out and out plea for racial tolerance”

Mon travail de recherche analyse le *musical* de Leonard Bernstein et s’attache à mettre en valeur sa spécificité, tant sur un plan culturel que sur un plan musical. Porteuse d’un message universel, l’œuvre est un hymne à la tolérance. La musique réconcilie les cultures, se joue des clivages sociaux et politiques, et par-delà les conventions, se fait la métaphore d’une véritable tolérance raciale.

La démarche d’analyse est celle du compositeur lui-même, qui rapproche la grammaire musicale de la grammaire dite « transformationnelle » de Chomsky, arguant du fait qu’il existe des universels musicaux. Cette perspective met en valeur les différents « emprunts » qui enrichissent l’œuvre, qu’ils soient formels, ou bien encore linguistiques ou littéraires. L’ambiguïté dans les rapports entre les différents éléments de l’œuvre est le facteur qui en construit le sens. Au-delà d’une simple analyse des rapports entre le texte et la musique, mon approche s’efforce de mettre en valeur la complexité de cette ambiguïté qui s’inscrit aussi bien dans la phonologie de la pièce que dans sa rythmique et sa syntaxe.

