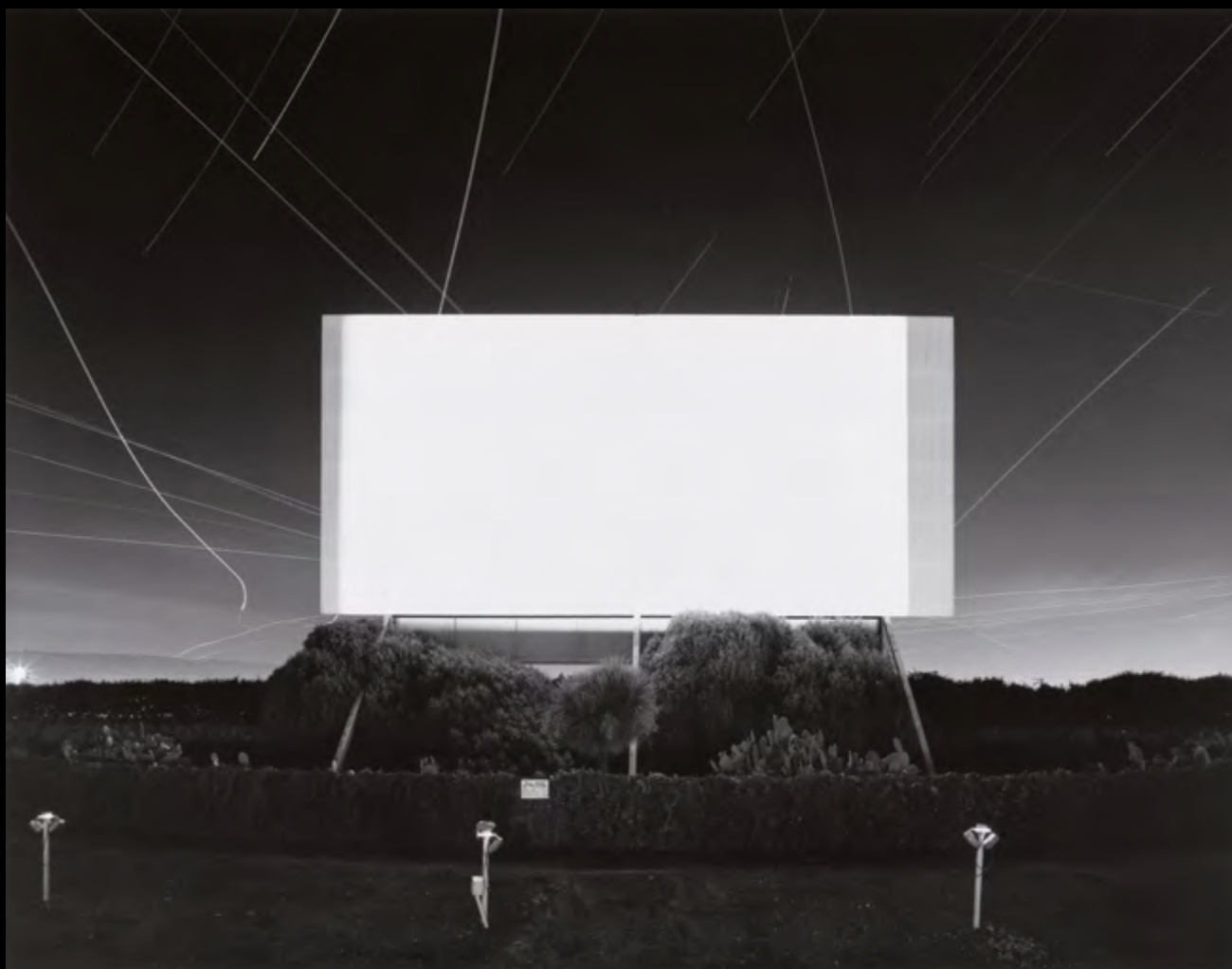


# ManiFeste

Festival 31 août – 13 septembre 2020



# ManiFeste-2020

Festival 31 août – 13 septembre

Les Rendez-vous

## Ouverture

Ensemble Musikfabrik /  
Ghisi\*, Saunders\*, Urquiza\*  
31 août, 20h30  
Centre Pompidou

## Speech

Ictus / Ablinger,  
Bloch, Heidsieck,  
Saunders\*, Schwitters  
5 septembre, 20h30  
Centre Pompidou

## Musiques-Fictions

Ghisi, Kerangal, Vincey\* /  
Dumont, Ernaux, Jeanneteau\* /  
Bédard, Minard, Pasquet\*  
11, 12, 13 septembre  
Centre Pompidou

## In H-Moll

Wantoch Rekowski  
1<sup>er</sup>, 2 septembre, 20h30  
Centre Wallonie-Bruxelles|Paris

## Concert du Cursus\*

1<sup>re</sup> partie / 7 septembre, 20h30  
2<sup>e</sup> partie / 8 septembre, 20h30  
En ligne sur YouTube et [manifeste.ircam.fr](http://manifeste.ircam.fr)

## Le monde

d'Éliane Radigue\*  
13 septembre, 15h, 17h, 19h  
Centre Pompidou

## Quatuor Tana

D'Adamo\*, Fedele\*, Hurel\*  
2 septembre, 20h30  
Centre Pompidou

## Voce 1 et 2

Neue Vocalsolisten,  
L'Instant Donné /  
Gentilucci\*, Gervasoni\*  
9 septembre, 19h et 21h  
La Scala Paris

## Tout l'été

### Biotope

Jean-Luc Hervé  
2 juillet – 13 septembre, 8h-23h  
La Villette

\* création

## Tripwire

Albert, Fure  
3 – 12 septembre (sauf le 6),  
12h-18h  
9 et 10 septembre jusqu'à minuit  
T2G – Théâtre de Gennevilliers

## Singing Trees\*

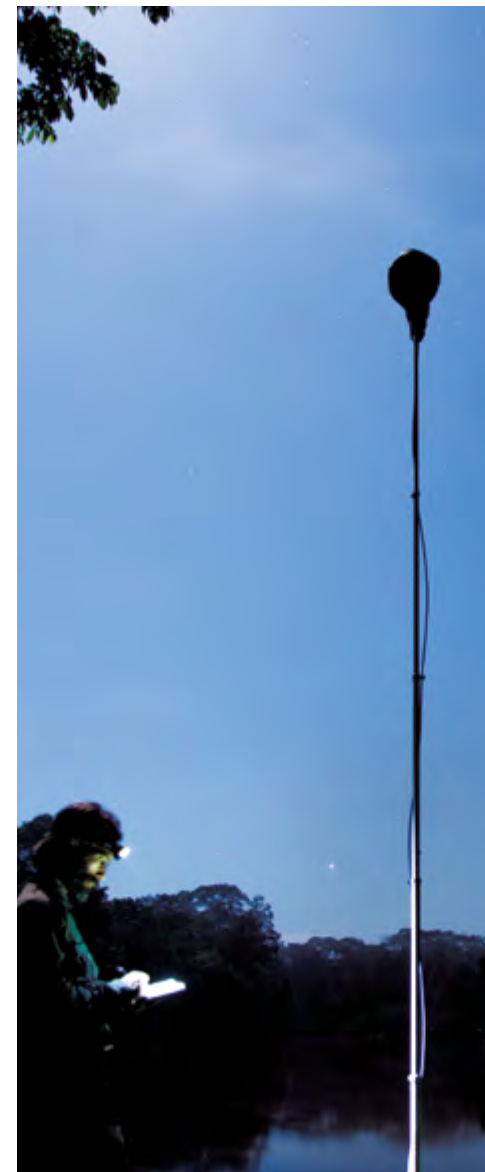
Umbrellium / Ircam Amplify  
10 – 20 septembre, 8h-20h30  
Jardin du Palais Royal

## Strada nuova

Ensemble intercontemporain /  
Lorusso, Gervasoni\*, Momi\*,  
Sciarrino  
4 septembre, 20h30  
La Scala Paris

## Professor Bad Trip

United Instruments of Lucilin /  
Edler-Copes\*, Romitelli  
10 septembre, 20h  
T2G – Théâtre de Gennevilliers



© Alex D'emilia

## Édito

p. 5 | Frank Madlener

## Entretien

p. 7 | Entretien avec Barbara Cassin  
par Frank Madlener

## Le texte dans la composition

p. 13 | Rebecca Saunders – *Musics for Nothing*  
par Jérémie Szpirglas

p. 16 | Stefano Gervasoni, poète des sons  
par Philippe Albèra

p. 18 | Vertiges de la voix  
par Lambert Dousson

## Les nouvelles formes d'écoute

p. 23 | « Musiques-Fictions » : une écoute collective  
par David Christoffel

p. 26 | *Fragments of Extinction*  
L'intelligence acoustique des écosystèmes  
par David Monacchi

## Co-créativité artificielle et humaine

p. 29 | REACH : Raising Co-creativity  
in Cyber-Human Musicianship  
par Gérard Assayag

é L'étincelle #20 | journal de la création à l'Ircam

édité par l'Ircam-Centre Pompidou

ircam  
Centre  
Pompidou



MINISTÈRE  
DE LA CULTURE



SORBONNE  
UNIVERSITÉ

Ircam | Institut de recherche et coordination acoustique/musique  
1, place Igor-Stravinsky | 75004 Paris | 01 44 78 48 43 | [www.ircam.fr](http://www.ircam.fr)

Directeur de la publication Frank Madlener | Coordination éditoriale Claire Marquet  
Communication & Partenariats Marine Nicodeau | Ont participé à ce numéro Philippe Albèra, Gérard Assayag,  
Barbara Cassin, David Christoffel, Lambert Dousson, Marta Gentilucci, Stefano Gervasoni, Daniele Ghisi,  
Frank Madlener, David Monacchi, Rebecca Saunders, Jérémie Szpirglas  
En couverture : *Union City Drive-In*, Union City 1993 © Hiroshi Sugimoto  
Conception graphique Belleville | Imprimerie Lamazière



## RETOUR À LA VIE

La création artistique est une pulsion de vie, l'Ircam lui donne libre cours, lors de son festival ManiFeste exceptionnellement programmé du 31 août au 13 septembre 2020. ManiFeste pour l'art qui, seul, crée la différence et la sensation, les mondes possibles et l'individuation, manife pour la vie qui n'est pas la survie, de même que l'art n'est pas l'animation culturelle. ManiFeste pour le concert sans l'astreindre à faire spectacle à tout prix. L'Ircam a pu mobiliser ses équipes pour soutenir les artistes et en particulier la génération émergente : toutes les créations initiées se sont redéployées lors de cet événement resserré et de la saison qu'il inaugure ; un festival privé momentanément de son académie et des formations orchestrales, mais non pas de son caractère international.

Aujourd'hui un modèle périlite dans l'économie comme dans la culture : la myriade d'amorces, de petits moments isolés et sans lendemain, le productivisme occupant un terrain trop exigu alors que nous aspirons à quelque chose de plus ambitieux : la qualité et l'intensité, le perçu avant le produit. L'inflation d'offres culturelles a migré sur internet et les réseaux sociaux, ersatz de la vie en commun, il n'y a pourtant ni réseaux rêvés ni rêves en réseaux. Dans cette période inédite et improbable en tout, les missions de l'Ircam – le temps long de la science, la fabrique de mondes possibles (la création) –, sortent très renforcées, en nécessité et en actualité. De nouvelles alliances se sont constituées et amplifiées, en France comme en Europe, avec l'École des beaux-arts de Paris, Paris-Saclay et le Conservatoire national supérieur de Lyon, avec Taipei et des pôles d'innovation aux États-Unis, avec le réseau européen ULYSSES et les programmes de recherche qui offrent une perspective profonde pour tout ce qui va naître place Stravinsky. L'Ircam s'est simultanément doté d'une société, Ircam Amplify, pour porter la révolution de l'audio dans le quotidien. Puissance de l'art et pouvoirs du son, qui touchent aujourd'hui des domaines insoupçonnés, industries culturelles et créatives, robotique et design sonore, mobilité et santé... À partir d'une même source, le laboratoire et l'atelier d'artiste, un delta s'élargit pour la décennie à venir.

## MUSIQUES-FICTIONS

Au cœur du festival 2020 de l'Ircam et de ce numéro de *L'étincelle* les sortilèges de la voix. Quand dire ou chanter, c'est faire et convaincre : voix lyriques et voix qui profèrent, voix de la fiction littéraire et de la poésie, chœurs d'arbres et chœurs humains, voix de l'archive et du temps présent. L'Ircam lance sa collection des Musiques-Fictions, où la musique est tout sauf fictive. Mobilisant autrices, compositeurs, metteurs en scène, acteurs et actrices, ces Musiques-Fictions invitent à une écoute immersive et collective. Au texte, toute l'intelligibilité ; à la musique, une chambre à soi, un espace en soi. L'alliance inespérée entre la langue et le son, la rhétorique des affects et l'intimité vocale, traversent les portraits de Rebecca Saunders et de Stefano Gervasoni. La faculté à créer la phrase, l'inflexion, le rêve d'une langue, est à mille lieues de la fragmentation vocale, aussi périmée et inutile que l'inflation des modes de jeux et l'exotisme du matériau sonore augmenté. L'entretien réalisé avec Barbara Cassin guette précisément l'acte de langage et l'effet de la rhétorique dans l'art.

L'une des fictions les plus troublantes pourrait articuler l'archive et le vivant, le patrimoine et la création, la co-créativité entre humain et machine, telle que l'expose le chercheur Gérard Assayag. Ainsi la rencontre entre Billie Holiday, Édith Piaf, Elisabeth Schwarzkopf et le pianiste Hervé Sellin. Trois siècles avant l'essor du virtuel, dans sa grandiose *Théodicée* baroque, Leibniz imaginait une pyramide des mondes possibles dont seule la pointe serait passée à l'existence. Possible et réel, virtuel et actuel : cette matrice d'un monde inachevé, mais non pas indéfini, soumis à l'évolution et à l'altération, appartient pleinement à l'artiste, au scientifique, comme à tous ceux qui habiteront temporairement ces mondes. Tenir le présent pour une simple mais puissante hypothèse : l'alliance entre science et art. Car s'il y a un sens du réel, nous avons irrésistiblement besoin d'un sens du possible.

**Frank Madlener**



# Entretien avec Barbara Cassin

Propos recueillis par Frank Madlener

« On croit d'ordinaire que le langage dit les choses. Le langage, discours et rhétorique, fait les choses. Il construit la réalité. ». La réflexion de Barbara Cassin, philosophe et philologue, sur l'acte de langage et le langage comme acte, naît d'un long dialogue avec Homère et Parménide, avec les sophistes grecs ou les travaux d'Austin au vingtième siècle. Dans cet entretien, l'autrice de *L'effet sophistique* parle du passage du performatif à la performance artistique. L'acte de langage peut-il devenir acte de musique ?

**F.M.** Dans votre approche et votre écoute philosophiques du langage, vous conférez à la performance un statut particulier, englobant le performatif. Performer est par ailleurs l'un des gestes très caractéristiques de la création contemporaine : je n'interprète pas un texte existant, mais je joue ce qui va exister et disparaître dans le moment même du jeu. Le champ musical n'a pas été réellement touché par la théorie du « speech act », l'acte de langage, car le « signifié » en musique n'est ni tangible ni probant. Le paradoxe et la puissance de la musique est de ne rien vouloir dire quand bien même elle serait saturée d'expressions. Impuissante à signifier quoi que ce soit, mais surpuissante à le montrer, à l'exposer. Voyez-vous un lien entre performance du discours, en particulier chez les sophistes, et performances dans le champ artistique ?

**B.C.** Les choses ne sont pas disjointes entre arts et discours, mais je ne vois pas directement l'équivalent de la notion de *performatif*<sup>1</sup> en musique qui serait la pointe de la performance dans le logos.

Que la rhétorique soit une *performance* chez les sophistes, cela va de soi. On ne raconte pas simplement quelque chose, mais on en montre plus, sur l'objet comme sur soi-même. Un discours de ce genre est une « performance », *epideixis*. Je peux imaginer aussi cela en musique, à cette différence près, vous le mentionnez, que la musique ne représente rien, ne signifie rien. Les langues signifient en tant qu'elles appartiennent au langage, mais la manière dont elles signifient, est plus une performance qu'une simple signification. La différence entre le monde créé par la langue espagnole et le monde créé par la langue russe,

va bien au-delà du « sens ». Nous ne « pêchons » pas tous le même monde. Dès qu'on introduit la différence des langues et qu'on arrête de s'inquiéter du Langage avec majuscule, tout devient plus intéressant.

Affirmer que le langage représente le Réel, n'est plus aussi simple avec la multiplicité des langues. On se rend compte que les langues font bien autre chose que signifier et communiquer, on peut retrouver ainsi une analogie possible avec la musique.

Ce qui m'arrête est la différence entre la performance et le performatif. Il suffit que je dise « je te prends les genoux », la parole d'Ulysse face à Nausicaa pour que je te les prenne, même si je ne le fais pas. C'est même la seule chose tolérable dans la situation où Ulysse naufragé surgit nu au milieu des jeunes filles : dire pour faire. Telle est la pointe aiguë du performatif, un « discours qui gagne », dit Homère. Quel serait l'équivalent de cette pointe dans la musique ? L'exécution ?

**F.M.** N'y aurait-il pas un autre point de convergence avec la musique, qui serait l'ambivalence, la capacité à proférer plusieurs choses en même temps, à superposer des situations qui ne sont pas univoques ?

**B.C.** Rien n'empêche de trouver cela dans un poème ni même dans un texte philosophique. On peut jouer sur la pluralité des sens, sur les niveaux de langue, et sur ce qui existe sous un mot. La culture, c'est le palimpseste. Au début du 19<sup>e</sup> siècle, le philosophe Schleiermacher disait qu'un mot, une particule, un rythme, est un index dressé qui fait signe vers quelque chose d'autre enfoui sous lui, un autre texte. J'ai montré par exemple comment on entendait Homère sous Parménide.

Quant à l'ambivalence, à l'homonymie même, celle du signifiant, des sons, des mots, des phrases, c'est précisément

<sup>1</sup> « L'énoncé est par lui-même un acte. L'énoncé est l'acte. »  
Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Exemple :  
« La séance est ouverte », quand c'est dit par le Président de la cour.

la raison pour laquelle la philosophie se méfie tellement du langage. Le langage en tant que tel se joue du principe d'identité et du principe de non-contradiction. « Le dialogue authentique est un pur jeu de mots », dit Novalis : quand on parle, on parle pour parler, même si la philosophie ne veut pas le savoir. Et une langue, c'est aussi et peut-être d'abord un ensemble d'équivoques.

**F.M.** Dans la musique écrite, il y a un code, un texte, qui n'existe pas comme un absolu, mais qui doit être joué, interprété. Chaque interprétation va l'exemplifier, le sur-jouer, le dénoter. Glenn Gould aimait très modérément Mozart, il le jouait en exhibant la convention de l'accompagnement. Je montre une chose banale sous une ligne mélodique exceptionnelle. L'exécution peut donc désigner quelque chose.

**B.C.** Nous retrouvons l'équivalent dans le langage avec le travail de l'acteur. Je ne supporte pas qu'on lise l'un de mes textes car je pense être la seule à pouvoir le faire. Mes intentions sont moins audibles quand quelqu'un d'autre, qui n'a pas le dessous des cartes, les prononce. J'aime mieux lire moi-même et je prends alors un parti. Lorsque je lis Gorgias, je suis obligé de rendre intelligible ce que personne ne comprend a priori, par exemple son *Traité du non-être*. Très souvent je lis deux fois. Une première fois, rapidement, et une deuxième fois, de façon plus lente, en marquant. Je superpose deux temps ou deux tempi. Mon premier livre, minuscule, que j'ai typographié seule, s'appelait *Initiation à l'explication de texte*. Trois lignes de texte, une explication et des notes. Ces notes, je les ai composées deux fois à suivre, une première fois comme de la prose, et une seconde comme des vers.

**F.M.** Retrouver le performatif dans l'acte même de composition est plus difficile. Dans la musique préromantique, on entend aussitôt son besoin de convaincre. Ainsi Beethoven ne laisse pas le public hésiter une seconde. La musique « prononce » sa forme : je suis un commencement, une fin, une transition. C'est cela que nous guettons aussi dans la musique contemporaine, ou qui s'y cache : une forme de discursivité à l'œuvre, même s'il n'y a pas de signification.

**B.C.** Ce serait une certaine catégorie de *storytelling*, un *autotelling*. Les impératifs de la rhétorique sont autant de normes pour faciliter la compréhension (captation de l'attention, invention, etc.). En même temps, en tant que normes, elles sont intrigantes par la distorsion réalisée. Sans code, pas d'écart possible. Et sans connaissance du code, on loupe beaucoup. Mais ce n'est pas très grave : louter appartient à la culture, car on rajoute alors autre chose, on écoute avec notre oreille d'aujourd'hui. Tout est donc lié à la notion de performance. Ce qui compte c'est l'énergie – *energeia* – plutôt que l'œuvre. C'est la *mise*

*en œuvre* qui diffère d'une période à l'autre, qui hérite des mises en œuvre précédentes. La mise en œuvre est une création continue.

**F.M.** L'interprétation de la musique électronique pose une grande question. Le rêve du temps réel, si important à l'Ircam et pour son fondateur Pierre Boulez, fut de gagner une liberté pour la musique mixte, instrumentale avec électronique. Imaginons qu'un chant populaire avec toute sa flexibilité, puisse être suivi sans faille par la machine qui s'y synchroniserait, cela signifie que le logiciel utilisé est robuste. Que la machine s'accorde à l'humain et à ses errements, ceci montre un compagnonnage homme-machine, au lieu d'une relation rigide et aliénante.

**B.C.** Je partage cette idée, jusque dans la traduction. Quand je pratique DeepL pour passer du français à l'anglais, je me dis que je ne sais plus écrire car le résultat est impressionnant ! J'en ai fait l'expérience il y a quelque temps. Je devais faire une conférence en anglais sur mon dernier livre. J'ai demandé la traduction de quelques bribes et c'était parfait. Je me suis dit : je ne sais plus écrire, puisque la machine est devenue si performante qu'aucune de mes ambiguïtés ne lui résiste. L'affaire est troublante. Je suis en train d'essayer de mettre sur pied entre l'Académie française et l'Académie des sciences, un travail de longue haleine sur ce sujet : traduction et intelligence artificielle.

**F.M.** L'Ircam agit comme une maison de la traduction, entre langages scientifique et artistique. Mais aussi lorsqu'on vise un lexique de la sensation. Nous avons fait cette expérience avec la dégustation : quelle synesthésie entre l'écoute et le goût. Le chef de cave qualifie son vin. Et on peut aussi qualifier le sonore. Il ne s'agit pas tant de trouver une relation point à point entre ces lexiques, qu'un parallélisme entre des descripteurs. Que serait un son acide, structuré, élégant ? Cette idée de la traduction est très prégnante aujourd'hui.

**B.C.** Il faudrait relire ce que Nietzsche raconte de la métaphore. Nous ne parlons que par métaphores. Simplement il y a certaines métaphores dont on ne s'aperçoit plus de l'existence, car elles sont devenues usuelles, elles sont totalement intégrées. Si une métaphore garde sa vivacité, elle fera alors toujours « acte de métaphore ». Le problème de la synesthésie se pose ici et nous retrouvons ce rapport entre performance, très large, et performatif : il y a une pointe vive qui réalise la synesthésie alors que le reste appartient à la norme traductive. Avec la traduction, vous devez aussi choisir vos échelles. Quand vous traduisez, tout change selon que l'unité choisie est le mot, la phrase, le texte, voire la langue. Le théoricien du langage, et traducteur, Henri Meschonnic disait que nous ne traduisons pas une phrase mais des textes – pour lui, la Bible.



Statue commémorative pour l'arrestation de Nelson Mandela en 1962 (Howick, Afrique du Sud, 2012) © DR

**F.M.** Vous citez souvent le sophiste Gorgias « le langage est un grand maître, qui avec le plus petit et le plus inapparent des corps, performe les actes les plus divins ». Ne pourrions-nous substituer à « langage », le terme « musique » pour caractériser l'effet physiologique induit par la force immatérielle du sonore ?

**B.C.** La substitution entre langage et musique est possible. Car le *logos* est d'abord un rapport  $A/B = C/D$ , c'est comme cela que se fabrique un monde, par la proportion. J'imagine que cette puissance peut se retrouver dans la musique, mais j'en parle à distance. La musique m'atteint directement par la danse. Donc il se passe bien quelque chose dans le corps, par le corps. Musique, comme mise en rapport ou proportion ; musique comme mouvement et espacement. Mon goût pour la poésie, est aussi un goût pour ce qui se trouve entre les mots. Il y a de la place pour le « entre », pour que ça respire.

**F.M.** La performance est absorbée par bien des discours dominants. La langue du startupisme ambiant adopte volontiers les mots de la performance. L'éloge d'un être performant, consonnait parfaitement avec le performatif du « Yes we can » d'Obama. Je fais et je pivote. Et si un échec se présente, il constituera mon glorieux pivot. Vivre sa vie, comme performance continue : le geste même de l'entrepreneur qui gagne. Comment sauver la force transgressive de la performance en regard des annexions de son effet ?

**B.C.** Que les mots soient usés, c'est évident. Cela ne me dérange pas, du moment qu'on montre l'usure et qu'on le sait. La « performance » amoureuse ou sportive, cela existe, tout cela me convient. La performance est un terme hippique important – le cheval, l'un de mes métiers. Mais la performance, c'est aussi l'évaluation. J'avais fait

tout un travail avec le psychanalyste Roland Gori sur l'évaluation et la performance telle qu'elle a été vantée par Nicolas Sarkozy. À un moment donné, le terme devient étriqué, lorsqu'on peut le reprendre partout. Mais il n'est pas pour autant annexé. C'est ce que disait Victor Klemperer sur la novlangue nazie. Il s'interrogeait ainsi : « Qui donc a dit "Il faut que je m'organise un peu de tabac" ? – Moi ! » Ce terme, « organisieren », il ne pouvait plus l'utiliser innocemment. Mais il y a un droit à reprendre un terme volé, en toute connaissance de cause. « Performance » suit le même processus dès lors que c'est devenu un « élément de langage » – une terminologie elle aussi monstrueuse. Pour ma part, j'avoue mon allergie à « résilience », je ne le supporte pas car je suis même incapable de dire ce qu'il veut dire dans tous ses usages.

**F.M.** Revenons aux performances d'Ulysse et à son « discours gagnant », qui vient à bout de tout. Qu'en est-il alors d'un Ulysse plus passif, jouissant d'un spectacle ? Pour entendre les Sirènes sans sombrer dans la séduction de leur chant, Ulysse se fait ligoter au mât du bateau. Il veut profiter du son « naturel » grâce à la force de travail de marins obéissants, dont les oreilles ont été soigneusement bouchées. Serait-ce une représentation de la sauvagerie du sonore et de son impact physiologique, mais aussi de la faille possible du logos dans l'écoute ?

**B.C.** Qu'y a-t-il dans le chant des Sirènes qui oblige à se jeter à l'eau ? Je ne sais pas répondre. La parole des Sirènes, ces quelques vers, c'est l'irruption d'un autre type de discours. L'irruption d'un autre rythme, qui n'est plus l'hexamètre dactylique. Mais en réalité, elles ne disent vraiment rien. « Viens ici Ulysse, tant vanté... » Elles lui rappellent ce qu'il a fait, qu'il sait déjà évidemment. Il y a beaucoup d'interprétations de ce passage. On peut penser que c'est l'intrusion de l'*Illiade* dans l'*Odyssee*. J'ai toujours trouvé absolument énigmatique que les Sirènes ne disent rien. Quel élan irrésistible conduirait donc Ulysse à plonger dans l'eau pour entendre une chose qu'il sait ? Cela ne se joue pas sur le sens. La différence est de l'ordre du rythme, une éruption violente de rythme. Quelle menace ? Ces Sirènes sont des femmes et des oiseaux, telles qu'elles sont représentées sur les vases grecs. Et lorsqu'elles n'arrivent pas à vous capter, elles se suicident. Il y a des os blanchis partout. Cet épisode reste l'un des plus étranges de l'*Odyssee*.

**F.M.** Dans le théâtre immersif qui est très à la mode, on nous demande sans cesse de réagir, d'être actif, de voter ou de participer. Or avec les Sirènes, pour jouir du spectacle sonore, il faut au contraire adopter une relative passivité et donc être ligoté. Une passivité pour gagner la durée et vivre le choc artistique plutôt qu'interagir sans cesse et sur tout. Cette scène ne pourrait-elle pas représenter l'une des conditions de l'expérience esthétique ?

**B.C.** Mais Ulysse, ligoté au mât, est très actif dans les préparatifs et dans cette expérience. Il a bouché les oreilles des marins, il a exigé d'être serré très fort ! Cette préparation est une ruse complexe et très élaborée. Ulysse agit ici tel qu'en lui-même : là où cela ne passe pas, il passe, comme chaque fois. Là où personne n'entend les Sirènes sans en mourir, Ulysse se débrouille. La situation est donc très active. Sur les vases magnifiques qui représentent cette scène, on le voit qui bouge sa barbe, dans une quasi convulsion, et il bande un peu. Il s'est auto-interdit, et il est comprimé comme un ressort. La passivité dont vous parlez s'applique plutôt au moment où il entend le chant de l'aède et se met à pleurer. Actif/ passif, je ne sais pas trop ce que cela veut dire en esthétique, ni ailleurs non plus. Prenons la performance plutôt par le bon côté ! J'ai vu une performance qu'avait initiée Sophie Calle pour « Prenez soin de vous », avec une mime extraordinaire. Une performance muette, qui faisait exister une feuille de papier qui n'existait pas. Nous étions très actifs pour faire exister l'inexistant mais sans participation directe. C'est bien cela une réelle performance avec un tour de force. Non pas « allez les petits gars, tous derrière moi, on saute ». J'ai vu des performances qui condensent des sensations d'histoire. Au musée de l'apartheid à Johannesburg, à côté d'un grand Luna Park, vous achetez un billet, un jeton à insérer dans la porte d'entrée. Une fois sur deux, ça ne s'ouvre pas : c'était un jeton pour Noir. Vous participez à une expérience d'histoire. Vous comprenez ce que signifie être inexistant. Tous les enfants viennent à ce musée, ils sortent de la grande roue et ils arrivent là. L'Afrique du Sud au moment de Mandela a eu du génie. Une chose analogue dans un musée consacré aux arts et traditions populaires, à côté du parlement à Cape Town, un musée de l'Homme raciste du siècle précédent. Au milieu de l'une des salles, on a seulement placé un panneau avec l'inscription : *Que pensez-vous de ce que vous voyez ?* C'est une adresse, une sollicitation. Vous devez participer en pensant. Juger,



c'est agir. Le jugement, l'exigence du jugement, c'est cela la performance suprême.

**F.M.** Dans votre livre « Quand dire c'est vraiment faire », vous arrivez à un axiome fondateur sur l'être que le discours crée ou produit. « La vérité se trouve après le bonheur, comme un cas particulier » Que signifie cet après ?

**B.C.** Il ne faut pas se tromper sur la signification du « bonheur » au sens où Austin en parle. C'est quand un performatif est réussi. Toute la notion de performatif nous oblige à comprendre la vérité comme l'après-coup. La vérité est une construction. Quand cela marche, voilà que cela devient vrai. « Yes we can », c'était d'abord un performatif, ensuite seulement un constatif, et maintenant sans doute une erreur. Il ne faut pas s'interroger sur vérité mais sur bonheur. Il y a des performatifs réussis – *happy*, et de temps en temps, des phrases vraies. En philosophie, ce rapport à la vérité m'étouffe ou m'irrite. Qui en philosophie ne passe pas aux majuscules ? Les philosophes parlent trop souvent de la Vérité.

**F.M.** La notion de vraisemblance ne pourrait-elle remplacer cette vérité irritante ? Dans la création artistique, il faut qu'un monde soit un tant soit peu constitué, et qu'un « comme si » soit soutenu avec une certaine vraisemblance et consistance .

**B.C.** Le problème de la « vraisemblance », c'est que, comme son nom l'indique, elle est censée imiter le vrai, et que le critère redevient vite la Vérité. La vraisemblance flirte avec beaucoup de choses dans l'histoire de la philosophie. La *doxa* au lieu de la vérité, c'est ce qu'on impute toujours aux sophistes qui n'ont fait que parler. Nous avons besoin d'un monde cohérent, habitable, beau. Aristote, à la différence de Platon, aimait Homère parce qu'il nous avait appris à mentir bien. Peut-être que vérité et fausseté tombent ensemble. Nietzsche est très frappant et original dans le *Crépuscule des idoles*, « Le "monde-vérité", nous l'avons aboli : quel monde nous est resté ? Le monde des apparences peut-être ?... Mais non ! avec le monde-vérité nous avons aussi aboli le monde des apparences ! » Plus de vérité ni de vraisemblance, reste la fiction. La fiction me paraît beaucoup plus forte que l'opposition entre vérité et vraisemblance.

**F.M.** Lors du festival ManiFeste nous présentons une fiction musicale entre une archive sonore (Billie Holiday, Édith Piaf) et un interprète vivant qui joue en direct. Le virtuel et l'actuel coexistent par le biais du numérique. Je songe au rêve baroque de la *Théodicée* de Leibniz, l'emboîtement des narrations, des appartements-mondes les uns dans les autres constituant une pyramide. Il y a un monde où Billie Holiday rencontre un pianiste vivant du 21<sup>e</sup> siècle, un monde où Piaf chante avec Schwartzkopf. Que pourrait

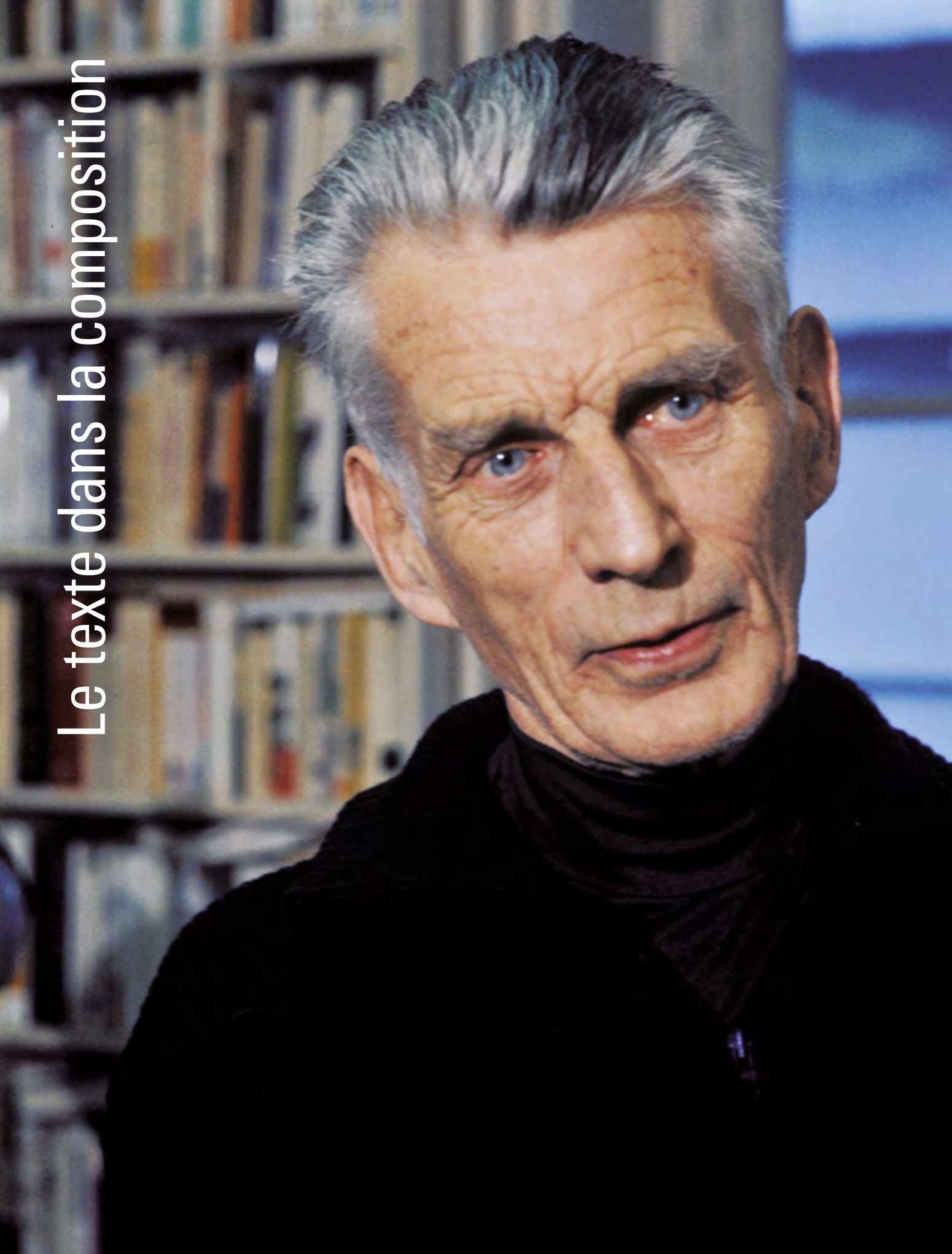


donner une telle pyramide avec une base infinie mais sans aucune pointe...

**B.C.** J'ai toujours eu une passion pour Leibniz. À l'agrégation de philosophie, où j'avais échoué, j'avais conclu ma copie ainsi : d'Aristote à Leibniz, on passe du dieu premier moteur, au dieu promoteur. Vous aurez beaucoup d'appartements dans votre pyramide ? Le truc, c'est d'avoir l'appartement avec terrasse tout en haut. Sans quoi, avec une théodicée sans dieu, vous êtes bien embêté. La théodicée est une entreprise interminable sans le calcul infinitésimal. Mon premier travail concernait la correspondance entre Leibniz et Arnauld qui a suivi le Discours de métaphysique. Ils disent tous les deux la même phrase – Tout ce qui n'est pas un être, n'est pas nécessairement un être. Mais ils ne l'accentuent pas pareil, sur « un » ou sur « être ». Une question de rythme et d'accentuation, et tout diffère. Alors ils ne peuvent plus se parler. Mais qu'arrive-t-il s'il n'y a plus de « un », plus de pointe ? ■

[...] Représentez-vous une pyramide, infinie par sa base. Cette pyramide figure l'entendement de Dieu, qui pense tous les mondes possibles, classés par ordre de perfection, le meilleur occupant le sommet – il est l'unique en son genre ; quand au plus mauvais, il n'y en a pas : on fait toujours pire, aussi la pyramide n'a-t-elle pas de base. Celui qui occupe la place la plus élevée, c'est celui-là que Dieu a fait passer à l'existence, dans sa suprême bonté. En dessous, une infinité d'autres mondes possibles contiennent les mêmes êtres, les mêmes hommes ; mais qui ont choisi d'agir différemment ; car l'homme est libre, et le monde que Dieu a choisi de créer tient compte de cette liberté ; ce n'est donc pas un monde « bon », c'est seulement, si l'on peut dire, le meilleur possible. Dans ces mondes possibles qu'il aurait pu créer, tout se passe donc différemment, et notamment, certains actes et certains hommes ne sont pas aussi mauvais que dans le meilleur dans tel monde, Adam ne pêche pas ; Sextus Tarquin, le roi de Rome qui viola la vertueuse Lucrece, ne la viole pas, et mène une vie honnête ; les crimes que l'histoire nous apprend qu'il a commis, il pouvait ne pas les commettre, et dans ces mondes possibles, il ne les commet pas : il faut bien se représenter ce monde, car Adam et Sextus étaient libres, et ces mondes étaient possibles. Alors pourquoi Dieu n'a-t-il pas choisi ces mondes-là plutôt que le nôtre ? Pourquoi, en un mot, a-t-il permis le mal ? La réponse est qu'il a fait choix du meilleur monde possible, et que du point de vue du tout, qui est, on en conviendra, celui de Dieu, tel péché contribuait à renforcer la beauté et l'excellence de l'ensemble : une dissonance bien placée vient relever la beauté de l'accord qui la résout. Ainsi le péché d'Adam ouvrait la voie à la grâce de la rédemption, le crime de Sextus, le dernier roi de Rome, met fin à la monarchie et prépare une grande civilisation. Le mal apparent se résorbe dans un plus grand bien qu'il permet. Dieu est absous. Pénétrons donc, avec le grand sacrificateur Théodore, sur l'invitation de Pallas, la déesse de la sagesse, dans ces appartements inférieurs des mondes possibles. Visitons, par exemple, celui de notre Sextus. O merveille : chaque appartement est un monde à lui tout seul, car la notion de chaque homme enveloppe le monde entier auquel il participe et qu'il modifie en fonction de ses choix. Nous y voyons un des Sextus possibles, portant un numéro sur son front, qui agit tout différemment du Sextus réel. Dans cet appartement se trouve un grand livre, qui contient, dit la Déesse, « l'histoire de ce monde où nous sommes maintenant en visite : c'est le livre de ses destinées. Vous avez vu un nombre sur le front de Sextus, cherchez dans ce livre l'endroit qu'il marque. Théodore le chercha, et y trouva l'histoire de Sextus plus ample que celle qu'il avait vue en abrégé. Mettez le doigt sur la ligne qu'il vous plaira, lui dit Pallas, et vous verrez représenté effectivement dans tout son détail ce que la ligne marque en gros. Il obéit, et il vit paraître toutes les particularités de la vie de ce Sextus. On passa dans un autre appartement, et voilà un autre monde, un autre livre, un autre Sextus... On allait de chambres en chambres, on voyait toujours de nouvelles scènes ». [...]

Essais de Théodicée. Garnier-Flammarion.



# Rebecca Saunders

## *Musics for Nothing*

par Jérémie Szpirglas, journaliste et écrivain

C'est la plus anglaise des compositrices berlinoises (et vice versa) : Rebecca Saunders est cette année invitée d'honneur du festival ManiFeste. Écouter du Saunders requiert toute l'attention de la part de l'auditeur, efforts récompensés au centuple tant elle nous fait découvrir des ressources parfois insoupçonnées du son.

C'est bien souvent aux interprètes qu'il faut donner la parole lorsqu'il s'agit d'interroger une musique en particulier : dépassant les discours théoriques ou idéologiques, leur connaissance en est intime, expérimentale. Dans le cas de Rebecca Saunders, compositrice aussi modeste et réservée que sa musique est puissance, c'est peut-être l'une des approches les plus pertinentes. Écoutons par exemple Séverine Ballon, qui a créé *Solitude* pour violoncelle seul en 2013 : « Je suis fascinée par son sens de la matière et des textures, qui évoluent très lentement et tout en finesse, ainsi que par sa vision architecturale de la musique et par son univers à la fois violent et délicat. Elle travaille le son à la manière d'un sculpteur. »

Lorsqu'on discute avec un compositeur ou une compositrice, le terme « matériau » revient tel un cliché usé : la plupart du temps, ce mot passe-partout sert de métaphore pratique pour désigner un groupe de notes, d'accords ou de textures, comme l'argile à partir de laquelle la pièce est modelée puis façonnée. Dans le cas de Saunders, le cliché est on ne peut plus vrai : le son – et la manière dont il est produit par la voix, l'instrument ou l'électronique – est une matière physique que l'on peut malaxer.

« Ce dont j'ai besoin, dit la compositrice, c'est un fragment de son qui me fascine, qui capte mon attention et permet à mon imagination de se déployer. Parfois une simple dégringolade de sons peut suffire à faire naître une pièce. »

Au début des années 2010, elle compose par exemple une série de pièces « qui explorent le potentiel expressif d'un trille glissando en double harmonique sur instruments à cordes ». Pour *Solitude*, elle désaccorde la quatrième corde du violoncelle une octave plus basse : « J'aime l'univers que cela ouvre, car il faut utiliser l'archet tout à fait différemment, à la fois en pression et en vitesse, et on découvre ainsi un instrument radicalement neuf, à sa disposition, qu'on peut explorer à l'envi. »

C'est absolument fascinant ! » Prenant un simple geste pour sujet, elle redessine grâce à lui les contours sonores des instruments. Notons au passage que le grave est un objet d'inlassable séduction pour Rebecca Saunders, comme en témoigne la série des *fury* (2005-2009) pour contrebasse. Selon le contrebassiste Florentin Ginot, « elle y renoue avec le grave organique de l'instrument, pour le repousser plus loin encore ».

« Avec chaque instrument, continue Saunders, j'aime faire une série de rencontres assez intenses avec les interprètes afin d'explorer l'instrument de manière très approfondie, pour trouver des sons que je veux exploiter et étendre. C'est une partie essentielle de mon métier : et j'adore ce côté expérimental de la composition. »

« Nous nous sommes vues pendant deux ou trois ans, tous les trois à six mois, confirme Séverine Ballon. J'improvisais beaucoup pour elle, je lui faisais entendre des textures, qu'elle trouvait magnifiques. De son côté, elle m'exposait des idées de sons, de résonances, que nous essayions. Sa démarche est extrêmement construite, c'était passionnant. »

« Approfondissement » n'est ici pas un vain mot, et, pour reprendre les mots du journaliste anglais Tom Service, la musique de Saunders exige de ses interprètes de « devenir de véritables maîtres zen, accordant une concentration et une attention extrême à la production sonore et à son évolution ».

Également préoccupée par la dimension spatiale de la composition, elle l'approche avec la même rigueur et la même physicalité, ajoutant au ciseau du sculpteur la profondeur de l'œil architectural pour mieux tailler l'espace sonore. « Sa maîtrise de la tension des sons dans le temps comme dans l'espace est très impressionnante », constate ainsi la soprano Juliet Fraser. Compagne de route de la compositrice avec laquelle elle bâtit depuis quelques

m f 2  
a e 0  
n s 2  
i t 0  
- e

### **Ouverture**

**Lundi 31 août**

Centre Pompidou

### **Speech**

**Samedi 5 septembre**

Centre Pompidou

Samuel Beckett  
© Wikimedia Commons

années une œuvre vocale aussi rugueusement puissante que déconcertante de naturel, elle assurera dans le cadre de cette édition atypique de *ManiFeste* la création française de *Nether* et la création mondiale de *The Mouth* (avec électronique Ircam). Emblématiques de son écriture de l'espace, *chroma* (2003) explore 19 déclinaisons d'un collage extensible de 24 groupes chambristes et sources sonores dans des espaces architecturaux différents. *Stasis* (2011), sans doute son œuvre spatiale la plus ambitieuse, comprend 23 modules de 16 solistes, et traite chacun comme un protagoniste d'une forme abstraite de théâtre instrumental.

La forte impression que laissent ces œuvres, spatialisées ou non, vient notamment de l'inclusion systématique qu'elle fait du silence au sein de la composition. « Le silence est la toile sur laquelle le son laisse son empreinte », écrit-elle, allant même jusqu'à suggérer, s'agissant de *Skin* (2016) et de *Scar* (2019), cette image hautement incarnée d'un « son [qui] déchire la surface du silence, ou la peau du silence ». La résonance étant dans cette image la cicatrice que le son laisse sur la peau du silence... Nous touchons là une autre singularité de l'univers de Rebecca Saunders. Une singularité certes annexe à la musique, mais d'une grande éloquence quant au travail musical : les titres et notes de programme. Depuis près de vingt ans, les titres que la compositrice donne à ses pièces sont de simples mots (en anglais), dont les notes de programme déclinent tel un dictionnaire la polysémie, établissant comme un parallèle entre champ sémantique et travail de composition. Cependant, corrige-t-elle, « la plupart du temps, le mot/titre vient au cours du travail. Et souvent même après l'achèvement de la pièce. Très rarement, il est présent avant même de commencer ». Certains champs sémantiques reviennent de manière récurrente, qui invitent à replonger ces mots/titres dans un contexte plus vaste, les titres semblant établir une conversation entre les pièces. « J'ai ainsi le sentiment, dit-elle, que *Scar* (« cicatrice ») s'inscrit dans la même veine que *Skin* (« peau »), qui m'a ouvert de nouveaux horizons compositionnels et expressifs. »

Le thème de l'agressivité, via des titres comme *choler*, *ire*, *fury* ou les diverses nuances de la couleur rouge, revient souvent. « Le rouge est la première couleur qu'on voit, en

tant que fœtus dans le ventre de sa mère. Et peut-être aussi la dernière qu'on voit avant de mourir ! C'est une couleur qui nous agite, qui crée de l'énergie. Le rouge peut donc aussi être quelque chose de positif. » Quant au registre de la colère, il renvoie à « la manière dont la réalité, d'un coup, vous projette d'une situation à une autre, sans prévenir. C'est une expérience que tout le monde peut faire, et qui nous frappe à chaque fois davantage. La réalité est presque plus cruelle que toute histoire qu'on pourrait inventer, et vous ballote d'une situation à l'autre. C'est d'une grande violence.

À l'agressivité répond une série de pièces qui gravite autour du terme « Still » : l'immobilité, la répétition, l'immanence, le statisme, le silence. Un mot emprunté à Samuel Beckett et sa nouvelle *Stirring Still* (1988). Ce qui nous ouvre un des aspects quintessentiels de l'œuvre de Rebecca Saunders : son rapport à la langue, sous toutes ses formes – à commencer par celles de Beckett et de son compatriote James Joyce – qui irrigue toute sa musique. Florentin Ginot dit s'être replongé dans ces lectures pour mieux saisir certains gestes... Bien sûr, l'amour qu'elle porte à l'œuvre des écrivains s'exprime de manière particulièrement évidente dans sa musique vocale.

Selon Juliet Fraser, « un compositeur réagit à ce qu'il inspire. Il est donc sans doute naturel qu'elle mette en musique Beckett et Joyce. Toutefois, il est rare qu'elle reprenne simplement des fragments de texte verbatim : je crois que le texte est avant tout du son pour elle. Et le texte que je chante au final est parfois constitué de mots et de phrases qu'elle a pensés ou écrits à propos d'autres sons qui ont émergé au cours de nos ateliers ».

« Ce que j'apprécie le plus, reprend-elle à propos de l'écriture vocale de Rebecca Saunders, c'est que son processus d'exploration, d'examen, d'absorption des sons vocaux embrasse complètement leur physicalité. Le "grain" de la voix, ses étirements et relâchements musculaires, font pour elle partie intégrante de sa beauté et de la fascination qu'elle exerce, ce que je trouve à la fois extrêmement sain et positif. »

Comme le titre le suggère, la physique de l'émission vocale est l'une des préoccupations principales de *The Mouth*, qui est aussi sa première expérience dans le domaine de l'écriture pour voix et électronique. Le titre de la pièce



qui, pour une fois, s'est imposé avant même de composer, renvoie à nouveau à Beckett, et à ses treize *Texts for Nothing* (1946), qui met en scène une bouche qui parle et délire sans jamais s'arrêter. « On ne sait si cette voix vient de l'intérieur ou de l'extérieur, dit Saunders, mais elle ne cesse de marmonner et de parler, explosant parfois, incompréhensible à d'autres moments. »

Comme ici, c'est peut-être lorsqu'elle parle de Beckett et de ses héros littéraires, que Rebecca Saunders trouve les mots les plus justes pour décrire sa propre musique et ce qu'elle y recherche. C'est-à-dire, des moments si intenses que la musique transcende le simple sonore, pour devenir une expérience synesthétique et enveloppante. « Une musique directe et pourtant sensuelle. » ■



# Stefano Gervasoni, poète des sons

par Philippe Albèra, musicologue

« Poétiser le monde », comme le réclamait Novalis, c'est résister à des temps difficiles tout en maintenant ouverte la possibilité d'un réenchantement possible. Invité de ManiFeste 2020, Stefano Gervasoni est ce poète des sons.

Pour toute une génération de compositeurs qui commencèrent d'être actifs dans les années 1980, l'héritage immédiat, constitué de tendances et d'esthétiques contradictoires, imposait de faire des choix. Que Stefano Gervasoni, né en 1962, se soit tourné vers Luigi Nono au moment où s'affirma sa vocation de compositeur, puis vers Niccolò Castiglioni durant ses études académiques, avant de suivre les séminaires de composition de Helmut Lachenmann et de Brian Ferneyhough, doit moins nous inciter à inscrire sa démarche dans le sillage de l'une ou l'autre de ces personnalités qu'à signaler son inquiétude vis-à-vis du son dans ses dimensions aussi bien acoustique que sémantique. Au sein d'un mouvement qui avait provoqué le renversement des anciennes hiérarchies, ces compositeurs avaient en effet repensé, chacun à leur manière, la question du timbre en la reliant à des considérations éthiques, philosophiques et politiques.

On retrouve celles-ci au fondement de la démarche du compositeur italien. L'extraordinaire invention sonore qui caractérise sa musique, et qui frappe d'emblée à son écoute, ne se présente pas comme une fin en soi, ou comme le résultat de spéculations théoriques, encore moins comme une sorte de maniérisme, mais comme une nécessité expressive, comme la recherche d'un langage ouvrant à d'autres possibles.

Pour cela, Gervasoni s'est tout d'abord concentré sur le phénomène sonore en soi, sur sa complexité et ses ambivalences, explorant l'intérieur du son à l'aide des différents modes de jeu, imaginant des alliages inédits, abolissant la frontière entre note et son ou entre son et bruit. À partir de cette « expérience empirique et immédiate » du matériau, pour reprendre les termes de Lachenmann, il a développé une syntaxe fondée sur la nature instable des phénomènes sonores que la tradition occidentale avait surmontée à travers l'organisation rationnelle des hauteurs. Il y a dans sa musique une palpitation du son, faite de tremblements, d'oscillations, de glissements, d'altérations qui affectent les notes comme les figures, qui renvoient aussi bien à une pensée du timbre menée jusqu'à ses

conséquences ultimes qu'à une recherche expressive pour laquelle comptent les mouvements et les nuances les plus subtils. Il en résulte une musique à la fois fébrile et fragile, jamais grandiloquente.

Son caractère introspectif apparaît dès les premières œuvres : *Die Aussicht* (1980, rév. 2003) sur l'ultime poème de Hölderlin lu à travers une analyse de Jakobson, *Quattro Voci* (1988) sur des poèmes de Sereni, Luzi, Sanguineti et Caproni, ou *Least Bee* sur des poèmes de Dickinson (1992). Il culmine dans son œuvre la plus autobiographique, *Six Lettres sur l'obscurité (und zwei Nachrichten)* pour quatuor à cordes (2005-2006). Le lyrisme contenu de ces œuvres ne renvoie pas seulement au moi profond du compositeur, mais s'étend à d'autres groupes humains et à tout ce qui vit dans la nature. Ainsi, dans *Godspell* (2002), les voix de la communauté noire américaine, étouffées, tentent de percer la texture instrumentale, sans parvenir toutefois à s'imposer. Dans *descdesesasf* (1995) et *Atemseile* (1997), rituels d'extinction, les voix muettes des victimes de la Shoah, à travers la présence elle-même muette d'un poème de Celan, posent l'angoissante question *Warum?* (Pourquoi?), empruntée à une pièce de Schumann. Les bribes diffuses d'un choral de Bach qui évoque la mort traversent de façon fantomatique *Un leggero ritorno di cielo* (2003).

Ces citations musicales, le plus souvent voilées, sont comme des signaux venus de loin ; ils brisent la tendance du langage à l'unicité, à la totalité. C'est pourquoi, dans *Com que voz* (2007/2009-2010), l'écriture contemporaine et la musique de fado se font face sans jamais fusionner. La distance n'est pas comblée. Aussi ces regards sur le passé, qui mettent en question les conceptions rigides d'une modernité refermée sur elle-même, n'ont-ils rien à voir avec une posture postmoderne. Ils nous rendent conscients des failles et des déchirures qui caractérisent notre époque, et que l'écriture exacerbe. C'est à partir d'une telle conscience critique que jaillissent des sonorités lumineuses, radieuses et magiques, des intervalles purs qui remontent le cours de l'histoire, ou ces suites d'accords parfaits enchaînés librement qui traversent *Reconnaissance*



(2008) ou *Dir - in dir* (2003/2010), entre autres. Ces moments de transcendance, éphémères, surgissent au cœur des œuvres. Dans *Antiterra* (1999), qui fait signe vers Nabokov, ou dans *Animato* (1992), qui s'inspire de Ponge, les mouvements ascendants et les sonorités cristallines, qui polarisent la musique vers le registre aigu, visent de tels dépassements.

Ouvrir le son, en interroger les limites, lier l'historicité à l'inouï, et repenser les questions de l'écriture, du style, en lien avec le sens même de la musique : c'est ainsi que l'on pourrait résumer le travail de Gervasoni, dont la voix ne se confond avec nulle autre dans la création actuelle. Deux aspects qui font les grandes œuvres s'appliquent à sa musique : la beauté des combinaisons sonores, qui provient d'une intuition supérieure de l'affinité entre les sons et qui maintient la possibilité du merveilleux, sans quoi l'art s'aliène à lui-même, et la relation nécessaire entre les éléments de détail et la structure globale, qui résulte du travail d'écriture et renvoie à la probité du métier, à l'authenticité de la pensée.

Cette volonté de maintenir les contradictions vivantes tout en les inscrivant dans une rigueur compositionnelle sans faille débouche sur une conception fragmentée de la forme. Celle-ci ne renvoie ni à des schémas ni à des constructions architectoniques, mais exige d'être vécue dans son propre déroulement. Les différentes parties, centrées sur des figures qui tournent sur elles-mêmes tout en se transformant de façon imperceptible, sont le plus souvent articulées sans médiation, selon le principe du montage. Au temps presque immobile qui oriente l'écoute vers le cœur des processus, à travers la répétition variée, s'oppose le temps des ruptures,

où l'on saute dans une autre dimension. La structure prismatique de la forme produit des perspectives multiples, soulignées par une rythmique souple et de constantes modifications de tempo. Elle ne laisse aucune place aux passages secondaires ou au remplissage, tout étant essentiel. Les différents moments, toutefois, ne sont pas interchangeables : ils s'inscrivent dans une trajectoire qui donne à l'œuvre son sens. Non qu'ils visent à une forme d'aboutissement ou d'apothéose, qui donnerait l'illusion de la positivité : ils ouvrent au contraire sur l'inconnu, sur la promesse d'un accomplissement possible, mais non manifesté. Les fins, interrogatives, renvoient l'auditeur à lui-même. Ce qui se présentait, dans un premier temps, sous forme de mouvements séparés et apparentés, comme dans le *Concerto pour alto* (1994-1995), s'est inscrit progressivement dans des formes d'un seul tenant, complexes et labyrinthiques : *Irene Stimme* (2006), *Heur, Leur, Lueur* (2013), *Clamour* (2014-2015), *Eufonique* (2016-2017)...

Dans cette aventure intérieure qui n'a cessé d'être approfondie et qui témoigne d'une grande cohérence, d'une grande fidélité à soi-même, Gervasoni, véritable « poète des sons », a trouvé chez les poètes des mots des alliés substantiels. Sa musique, qui est par essence liée à la voix humaine, s'appuie sur des textes denses, sobres et allusifs qui, tout en saisissant l'émotion à sa source, se réfléchissent et se confrontent aux grandes questions existentielles. Ainsi, aux « chemins qui ne mènent nulle part » de Rilke dans les *Due Poesie francesi di Rilke* (1995-1996), répondent les questionnements de Silesius dans *Dir - in dir* : « Où se tient mon séjour ? Où est ma fin ultime à quoi je dois atteindre ? » Gervasoni n'a pas suivi ses prédécesseurs dans leur travail de déconstruction des textes ; il donne des poèmes, au contraire, une lecture littérale, afin d'en révéler la teneur, incluant même les figuralismes, proche en ce sens d'un compositeur comme Kurtág. C'est ce qui l'a conduit, dans les dernières années, à réinvestir le genre du madrigal, Monteverdi étant par ailleurs pour lui une référence essentielle. Cette alliance du mot et du son révèle le souci d'une musique qui ne soit pas un pur jeu sonore, mais le creuset de significations profondes. Les poètes que Gervasoni a choisis, par-delà la diversité des langues, révèlent les enjeux de sa musique, sa dimension éthique, qu'il s'agisse de Samuel Beckett ou de Nelly Sachs, de José Àngel Valente ou de Gherassim Luca.

« Poétiser le monde », comme le réclamait Novalis, c'est résister à des temps difficiles tout en maintenant ouverte la possibilité d'un réenchantement possible. En se tenant miraculeusement au plus près des sensations premières, où l'émerveillement et la terreur se touchent, Gervasoni a développé et continue de développer une musique sans concession, interrogeant sans relâche la nature et le sens des choses. Dans une époque en pleine régression, ses œuvres constituent un motif d'espérance. ■

*Dir - in dir*, plan formel annoté  
© Stefano Gervasoni

m f 2  
a e 0  
n s 2  
i t 0  
- e

**Strada nuova**  
Vendredi 4 septembre  
La Scala Paris

**Voce 1 & 2**  
Mercredi 9 septembre  
La Scala Paris

20-  
27

**Cantates**  
Samedi 20 mars  
Centre Pompidou

# Vertiges de la voix

par Lambert Dousson, philosophe

Notre voix est ce qui nous est à la fois le plus propre et le plus étranger. En elle s'entrecroisent le cri et le langage, notre intériorité et son expression, le corps vivant et les institutions sociales. Deux compositrices et deux compositeurs ont développé à l'Ircam des œuvres qui explorent l'abîme de la voix. Nous les avons rencontré·e·s et recueilli leurs paroles.

m f 2  
a e 0  
n s 2  
i t 0  
- e

**Ouverture**  
**Lundi 31 août**  
Centre Pompidou

**Speech**  
**Samedi 5 septembre**  
Centre Pompidou

**Strada nuova**  
**Vendredi 4 septembre**  
La Scala Paris

**Voce 1 et 2**  
**Mercredi 9 septembre**  
La Scala Paris

**Musiques-Fictions**  
**Vendredi 11, samedi 12,**  
**dimanche 13 septembre**  
Centre Pompidou  
Avec le soutien de la Sacem

20-21

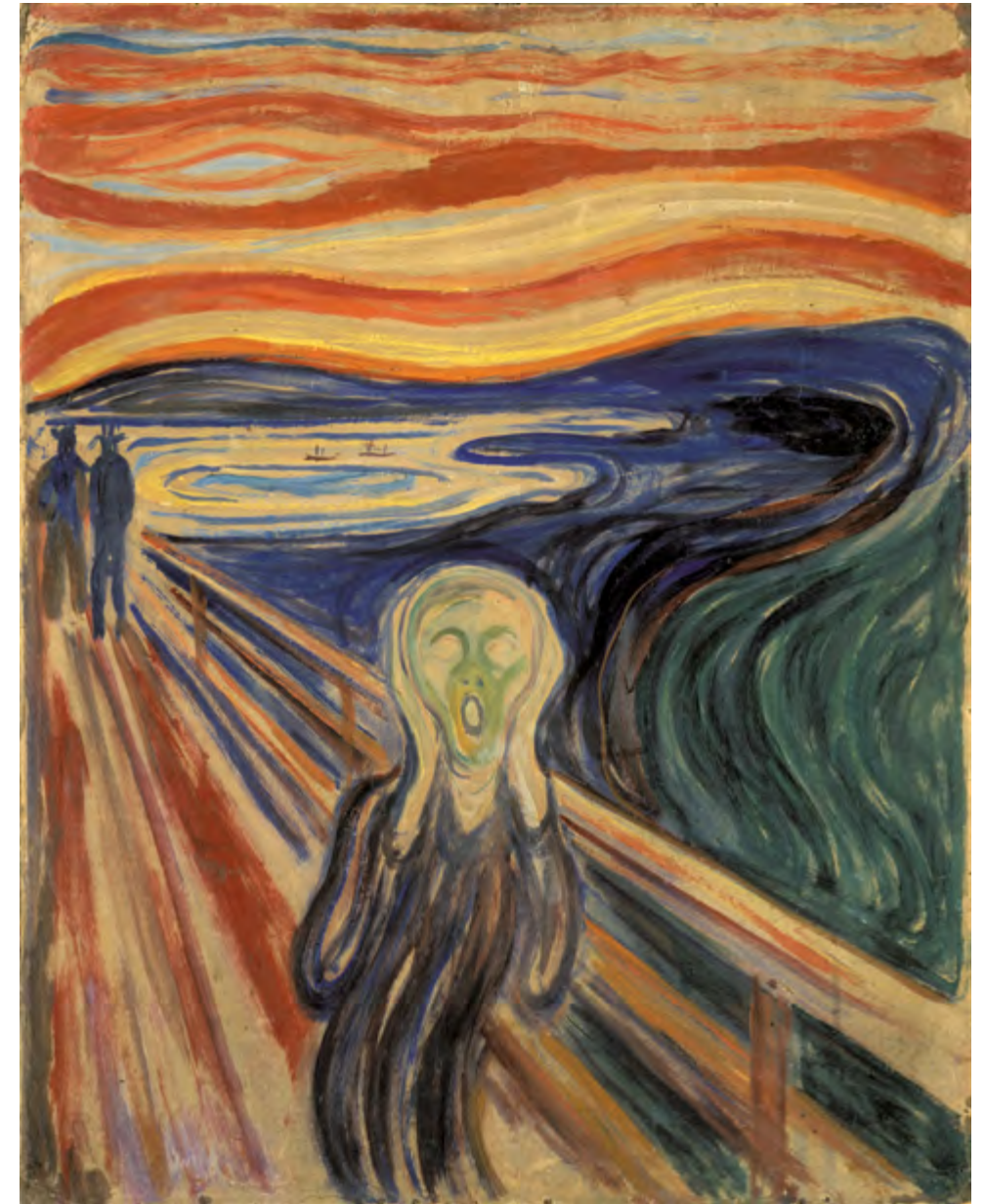
**Musiques-Fictions**  
**Du jeudi 19**  
**au samedi 28 novembre**  
T2G – Théâtre de Gennevilliers  
Avec le soutien de la Sacem

Entendre un compositeur parler d'une musique qui n'existe pas tout à fait à l'état de musique, c'est se voir entraîné dans une sorte de lieu sans lieu, l'utopie au sens propre d'un univers de sons qui ne se sont pas encore métamorphosés en vibrations, et continuent de tourner dans la tête du musicien avant de trouver forme dans son écriture. Écouter au milieu de l'hiver 2020 Marta Gentilucci (née en 1973), Stefano Gervasoni (né en 1962), Daniele Ghisi (né en 1984) et Rebecca Saunders (née en 1967) décrire les œuvres qu'ils composaient à l'Ircam pour être créées quelques mois plus tard, cela revenait, en réalité, à éprouver avec eux un vertige, celui qui nous saisit devant l'abîme de la voix humaine. Et c'est précisément de ce vertige et de cet abîme que parle les musiques qu'ils étaient alors en train d'écrire. Comment traduire en paroles une musique intérieure qui ne sera encore pour l'autre qu'un être de paroles? Comment faire entendre (faire écouter et faire comprendre) à l'autre cette musique que le compositeur est à cet instant seul à entendre et qui ne s'entend pas encore comme une musique? Cette question est, en fait, notre question à nous tou-te-s, nous qui ne sommes pas tou-te-s musicien-ne-s : quelle est cette résistance du sens, qui fait que notre voix intérieure semble au point de se briser lorsqu'elle s'arrache à notre corps et s'apprête à franchir le seuil de la sonorité, ou lorsque nous voyons les pensées qui se bousculent en nous se perdre en chemin, le chemin de la communication avec autrui, trahies par ces mots qui ne viennent pas, ces mots que la langue à la fois nous confie et nous confisque? « En musique », écrivait Roland Barthes, « il n'y a que des seuils ».

Cette résistance est ce que Rebecca Saunders cherche à exprimer dans *The Mouth*, pour soprano et électronique. L'énergie incroyable qu'elle met en action s'incarne dans la solitude d'une voix : la présence hypnotique (« mesmerizing »), selon le terme de la compositrice, d'un corps, perdu sur une scène, celui de la soprano Juliet Fraser avec qui elle avait déjà travaillé sur *Skin* (2015-2016). La puissance – paradoxale tant elle s'enracine dans

sa fragilité – de cette voix s'origine, dit-elle, dans le chiasme de l'expression et de la répression, lorsque le monologue incessant de notre flux de conscience, le brouhaha de nos voix intérieures qui s'entrechoquent, tente de forcer les frontières de la communication, mais demeure entravé, incarcéré, comme maintenu prisonnier à la surface de notre peau, au bout de nos lèvres.

Ce n'est peut-être pas un hasard si, au-delà de leurs différences esthétiques, Rebecca Saunders et Daniele Ghisi partagent une même fascination pour les derniers textes de Beckett comme *Not I* (1973), *Immobile* (1976) ou *Company* (1979), où c'est dans la précarité et l'aridité d'un langage qui revient toujours sur les mêmes mots et les mêmes sons, que se loge la violence explosive de l'expression. C'est en effet aussi un flux de pensées qui constitue la matière sonore que Daniele Ghisi a pétrié pour la partie électronique de *On that April morning she rose from her bed and called*. Un magma d'affects, d'expériences et de souvenirs, composé d'une myriade de fragments de musique contemporaine issus d'une base de données comme le veut la pratique du « musical borrowing », forme, avec l'ensemble de dix musiciens, une membrane organique autour de la voix. Celle-ci, réduite à sa plus simple expression de ligne chromatique descendante, répète, de plus en plus lentement, dans un chant à l'allure presque pop, cette phrase ordinaire, si peu lyrique, qui fait le titre de l'œuvre : « On that April morning she rose from her bed and called. » Cette phrase n'est pas extraite d'un texte de Beckett, mais des paroles que Daniele Ghisi a lui-même écrites, comme un musicien pop ajoute-t-il, pour *This Is The Game* (2018, pour voix et électronique), et dont *On that April morning...* constitue une sorte de redéploiement d'un passage de la partie centrale. Il en va de même pour Rebecca Saunders qui, craignant de trahir la parole des autres, a pour sa pièce composé elle-même un texte : « des flux de récitations, avec parfois des moments de clarté (*streams of recitations, with occasional moments of clarity*). »



Edvard Munch, *Le Cri*, 1910  
© Wikimedia Commons

Pour Rebecca Saunders, rendre sensible cette tension extrême entre le dedans et le dehors de la voix (l'abîme qui sépare les voix du dedans et les voix du dehors) signifie nouer le chant à sa condition matérielle, biologique, animale même, et la musique alors de décrire, avec l'aide de l'électronique, l'espace acoustique intérieur, intime et ouvert à la fois, de notre bouche. Cette physicalité du chant, qui fait du corps la caisse de résonance du sens des mots en tant qu'ils sont l'expression d'une vie – et ce faisant une expression de la vie-même –, est également au cœur de l'élaboration du *Canzoniere* de Marta Gentilucci, titre qui fait référence à la tradition des ménestrels, à Dante et Pétrarque, et que le Lied romantique a poursuivie à sa façon. Formée de deux moments (le premier pour soprano, percussion et électronique, le second pour 6 voix

et électronique), cette œuvre composée de chansons, interprétables en cycle ou séparément, sur des textes de poétesses d'aujourd'hui est, comme celle de Rebecca Saunders, inséparable du travail de la compositrice (elle-même soprano de formation) avec une voix, ici celle de la soprano Sarah Maria Sun.

Elisa Biagini, Irène Gayraud, Shara McCallum, Svetlana Alexievich, Evie Shockley, Kate Greenstreet, Solmaz Sharif, Barbara Jane Reyes : pour s'immerger dans leurs textes, Marta Gentilucci, pour qui la source de toutes pièces est un son, a éprouvé le besoin de rencontrer les autrices que contient son *Canzoniere*, de dialoguer avec elles, d'écouter les rythmes, les couleurs, les intonations expressives de leurs voix quand elles lisent leur poésie, de les enregistrer

ou de garder en elle la mémoire de leur voix, pour former une première strate de musique, qui est un peu leur musique à elles, puis élaborer sa propre musique, son « interprétation », comme elle dit. L'électronique permet ici de faire se rejoindre la corporéité et la musicalité de la voix, en donnant à l'oreille l'accès à sa contexture, en faisant entendre la complexité interne du vibrato de la voix, et sa distorsion – cet instant où les cordes vocales, en s'activant, bruissent avant de sonner, et accompagnent d'un bruit oublié toutes les sonorités de la voix.

Sarah Maria Sun est également à l'origine de la rencontre de Marta Gentilucci avec le texte de Svetlana Alexievich, « Une voix solitaire », le Prologue de *La Supplication* (1997) qui fait entendre le témoignage de Lyudmila Ignatenko, dont le mari Vasily fut un des premiers pompiers dépêchés sur les lieux pour éteindre l'incendie après l'explosion du réacteur principal de la centrale de Tchernobyl, sans aucune protection, et qui assiste à la destruction progressive du corps de l'être aimé, en même temps que s'affirme le caractère indestructible de leur amour. « Je ne sais pas de quoi parler... De la mort ou de l'amour ? Ou c'est égal... » Ainsi commence le témoignage de Lyudmila, que Marta Gentilucci a, raconte-t-elle, éprouvé physiquement, et qui donne la matière à une des nombreuses chansons du *Canzoniere*. La musique, au-delà de l'horreur d'un corps qui tombe en lambeaux et d'une vie aimée que l'on perd, porte la charge d'exprimer le pouvoir humain de se cicatriser, de se recomposer. « On perd la tête », dit Marta Gentilucci, « on perd des morceaux de soi-même », mais l'on peut aussi réparer les vivants, et les blessures se ressouder.

C'est aussi un rituel de la disparition que tisse Stefano Gervasoni avec *De Tinieblas*, méditation sur la mort et la lumière en trois mouvements pour chœur et électronique composée sur les *Tres Lecciones de Tinieblas* (1980) du poète espagnol José Ángel Valente (1929-2000). Chaque élément musical, cherchant l'expression directe de l'émotion, s'y voit chargé de symbole. Disparition, d'abord, de la lumière. C'est elle qui au XVII<sup>e</sup> siècle construisait la dramaturgie de l'office des ténèbres où le poète et le compositeur ont puisé – même si le modèle musical de *De Tinieblas*, ce sont les *Tenebrae responsoria* de Victoria (1585) et Gesualdo (1611) plus que les *Leçons* de Couperin (1714) dont parle Valente. La tradition voulait qu'à mesure que l'on égrène les psaumes de la Semaine sainte qui

commémore la Passion du Christ, on souffle une à une les bougies d'un chandelier. Lorsqu'il n'en restait plus qu'une, celle qui symbolisait le Christ, on la dissimulait pour laisser les ténèbres de la crucifixion envahir les lieux, avant d'entonner le dernier psaume, le *Miserere*, à la fin duquel les fidèles de l'assemblée frappaient le sol pour faire résonner le tremblement de terre qui succéda à la mort du Christ. Puis l'on sortait de sa cachette le dernier cierge, image de la résurrection. Dans *De Tinieblas*, la disparition de la lumière est figurée par la musique électronique : un drone suraigu, à la présence spectrale, à peine audible, au début du cycle, chute progressivement vers les graves pour produire à la fin de l'œuvre un son énorme, saturé, à l'image du tremblement de terre de l'office des ténèbres, faisant frémir les auditeurs et susciter en eux un sentiment de malaise. Comme dans l'allégorie baroque où le crâne, ainsi que l'a montré Walter Benjamin dans *L'Origine du drame baroque allemand* (1928), symbolise non la mort mais la résurrection, ici les ténèbres, écrit le compositeur, « ne désignent pas une absence (de sens, de vie, d'action, de lumière), mais un lieu qu'il nous faut, lorsque nous sommes perdus, retrouver et habiter de nouveau, forcés par cette nouvelle condition de révoquer (désapprendre) les habitudes que nous avons prises de considérer comme telles les apparences, la lumière vive, les règles acquises, les catégories prédéfinies ». « Le son donne à penser », nous dit Stefano Gervasoni, « mais cela exige que la musique résiste à sa consommation ». « Le confort sonore mène à l'anesthésie », ajoute-t-il, et il faut apprendre à retirer quelque chose à l'auditeur, savoir « le laisser sur sa faim ».

D'où l'autre disparition qui complète le rituel de *De Tinieblas*, à savoir l'érosion du sens des mots, lequel se voit progressivement enseveli, poème après poème, sous les mélismes des voix humaines et du chœur virtuel de l'électronique. « S'enfoncer dans la matière sonore, c'est comme s'enfoncer dans les ténèbres », nous dit-il. Dans un jeu d'hybridation avec la synthèse vocale, par la présence fantomatique mais de plus en plus prégnante de l'électronique, par l'entrelacement polyphonique des voix et par la prolifération même des mots, la dissolution progressive du langage dessine une sorte de renversement qui forme la structure de l'œuvre. Si dans la première *Leçon* l'électronique accompagne discrètement le flux des voix humaines, la seconde, en revanche, est le théâtre d'une lutte entre le chant et le drone qui recouvre l'ambitus



des tessitures du chœur, avant qu'il poursuive sa chute dans les graves dans la troisième *Leçon*. Celle-ci, explique Stefano Gervasoni, « fait d'abord entendre "une voix retrouvée", car le champ de fréquence de l'électronique continue son chemin vers le plus grave et interfère de moins en moins avec l'intelligibilité fréquentielle des voix. Sauf que cet environnement, de plus en plus sombre, avec sa force d'attraction vers le bas, oblige la voix à changer de statut, de consistance sonore, et à abandonner le lyrisme pour s'approcher de la parole dite, chuchotée enfin pour mieux approcher le seuil de la mort ».

La musique se fait interrogation en acte de ce que veut dire, précisément, vouloir dire : organe sonore de la communication des idées et de l'expression des émotions, la voix est aussi la source de tous les malentendus. Du sens et de la communication, elle est la condition de possibilité et d'impossibilité à la fois. Si bien qu'il n'est nul besoin selon Stefano Gervasoni de recourir pour les voix à ce que l'on nomme « techniques étendues » pour les instruments. Et ainsi de suivre la leçon de Luigi Nono, dont la rencontre alors qu'il avait dix-sept ans fut déterminante : la poésie est déjà en elle-même jeu de sonorités, et tout texte, par définition, dès qu'il est mis en musique, voit sa signification altérée. Reste à savoir ce que cela signifie comprendre un

texte, puisque toute lecture s'accompagne du pressentiment que quelque chose de sa vérité nous échappera toujours.

Aristote disait que l'homme est un animal politique parce qu'il est doué de langage. Giorgio Agamben, dans *Le Langage et la mort* (1982), a repris cette idée, mais pour la renverser et insister sur la privation de langage qui marque la condition humaine, si bien que c'est cette dépossession originelle qui fait de l'être humain un être politique, c'est-à-dire un être de combat pour se faire entendre. La recherche sur la voix que poursuit Rebecca Saunders consiste à travailler cette tension entre don et aliénation. Pour Stefano Gervasoni, pour qui écrire de la musique est un acte de résistance, la choralité de *De Tinieblas*, fait signe vers un peuple, et toute la question, qui demeure en suspens, est alors de savoir « quel peuple » ? Pour la compositrice Marta Gentilucci, s'adresser à des poétesses est un geste politique qui s'enracine dans un questionnement sur l'identité féminine en tant que puissance de créer, d'engendrer – des sons, des mots, des mouvements, des enfants. L'identité est un jeu, dit pour sa part Daniele Ghisi, et ce jeu est une joie, partagée par tout musicien, de sentir dans sa tête tourner les sons, et les métamorphoser, pour autrui, en vibrations. ■



# « Musiques-Fictions » une écoute collective

par David Christoffel, musicologue

ManiFeste propose un nouveau rendez-vous : s'installer sous un dôme de haut-parleurs pour vivre et écouter une fiction. Même s'il n'y a aucune image, un monde prend forme, par la voix des acteurs et la musique, par la rencontre entre le son et cette narration qui dépasse l'illustration des situations du récit. Une manière de composer la musique qui croise l'histoire du cinéma.

Quand, en 1930, le cinéaste Walter Ruttmann réalise un film sans image, alors que *Wochenende* est le premier film sonore de l'histoire, une grammaire est établie, faite de voix et de sons musicaux et extra-musicaux. Le montage des bribes de musique et des bruits insère les répliques dans une trame sonore aventureuse. Jamais la parole ne s'était si littéralement fondue au décor. Jamais le récit ne s'était frotté si concrètement au bruit du monde. Depuis, même si la musique concrète et le cinéma expérimental semblent faire bande à part, du *Hörspiel* au cinéma sonore en passant par le théâtre radiophonique, les combinaisons et les esthétiques se sont multipliées. Tantôt les paroles sont musiquées avec plus ou moins d'enjolivures, tantôt les musiques sont « embrouillées » ou encore les bruits sémantisés. Les habitudes d'écoute de la musique peuvent chérir leurs perturbations, à moins que ce ne soit la réception du récit qui s'en trouve la plus troublée.

Dans le cadre du premier festival Effractions de la Bpi (Bibliothèque publique d'information), l'Ircam avait présenté la première maquette des Musiques-Fictions, initiées par Emmanuelle Zoll. Plus que des récits mis en musique, ce sont aussi des voix mises en espace, des partitions musicales qui voilent les champs énonciatifs. Comme au cinéma, le public s'installe pour une projection où il entendra défiler des images sonores, au cours d'une projection par épisodes d'une vingtaine de minutes. Au lieu que la bande-son illustre les situations, les partitions musicales viennent enrichir les champs énonciatifs. L'écoute peut donc démultiplier ses points d'accroche et se partager entre eux. Comme à la radio, l'auditeur peut dessiner des parcours plus spéculatifs que ne semblent l'autoriser les histoires racontées. En voulant remédier à la « virtualisation croissante du monde », les Musiques-Fictions cherchent à renouer avec l'espoir que Kafka mettait dans la littérature : recréer les conditions d'une parole d'être à être. À chacune de ces « Musiques-Fictions »,

une romancière est sollicitée, un compositeur, un réalisateur et des comédiens mettent le texte en son et en 3D, de sorte que la rencontre entre le récit, la musique et leurs spatialisations conjuguées rééchelonnent chaque fois ce qu'une bande-son peut faire porter à la fiction.

Dans la première réalisation, à partir de *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal, Daniele Ghisi a composé une partition qui, selon les séquences, dessine une ambiance émotionnelle ou renforce la charge dramatique de tel ou tel moment de tension. La spatialisation relaye la caractérisation des voix, quoique la direction d'acteur relativise leurs différences, en les maintenant dans une relative neutralité d'interprétation. Le metteur en scène Jacques Vincey profite des jeux de contrechamps énonciatifs pour mettre l'écoute en suspension au-dessus des événements décrits. Mais le travail musical n'y est pas pour rien. À la différence des fictions radiophoniques conventionnelles, le décor sonore est intégralement composé. Là où la musique tient au jeu de textures, celles-ci sont toujours plus abstraites que des ambiances. Dans un dialogue distant avec le scénario, la composition de Daniele Ghisi pourrait s'entendre comme une métamusique. L'écoute est tirée vers l'enveloppe de l'histoire, les voix flottent au-dessus de ce qu'elles racontent... Même si, à suivre son intention, le compositeur a plutôt « cherché quelque chose qui était à la fois une fresque » et « trouvé l'espace pour qu'il y ait des zones complètement musicales. ». Au point qu'à l'écoute, le tuilage des textures évolue sur plusieurs registres esthétiques à la fois, qui pourraient aller de la *polar ambient music* à la *Sinfonia* de Berio. L'impression d'un contrechamp tient probablement d'un mouvement de retrait (ou de retenue) : « à un moment donné, j'avais presque pris trop de place, on a dû revenir en arrière : la question était vraiment de trouver l'équilibre entre musique et texte », explique Daniele Ghisi.

m f 2  
a e 0  
n s 2  
i t 0  
- e

**Musiques-Fictions**  
**Vendredi 11, samedi 12,**  
**dimanche 13 septembre**  
Centre Pompidou  
Avec le soutien de la Sacem

20-  
21

**Musiques-Fictions**  
**Du jeudi 19**  
**au samedi 28 novembre**  
T2G – Théâtre de Gennevilliers  
Avec le soutien de la Sacem

*Union City Drive-In*, Union City 1993  
© Hiroshi Sugimoto



## Immerger

La spatialisation du son pousse à penser l'écoute comme une immersion. Et comme l'auditeur est plongé, le récit devient un bain. Pour flotter autour de l'auditeur, les voix se multiplient, se dispersent, passent de l'action à la description. Dans le cas de *Naissance d'un pont*, le récit est porté par les trois acteurs qui, à tour de rôle, dialoguent et assument la narration. Alors que l'histoire évoque un pont, un espace se dessine en l'air et les voix se laissent suspendre, comme à distance de leurs destins respectifs. D'ailleurs, les voix sont à peine caractérisées stylistiquement. C'est là qu'une « esthétique radio » permet à la musique de travailler à la lisière du diégétique<sup>1</sup>, là où le texte semble relativement centré sur le désir de narrer. Le compositeur confirme : « C'était important de garder une intention qui n'était pas textuelle. Ce n'est pas un audio livre. » Pas de redondance émotionnelle, mais quelques concomitances : les gestes spatiaux peuvent résonner entre la narration et la musique. Comme si la diffusion ambisonique était un piège, jouait des perspectives pour porter l'écoute ailleurs (et, par définition, sans toujours savoir dans quel genre de direction). Elle appelle des métaphores, des parallèles d'intensité : « Le matériau musical reste toujours plus abstrait : il n'y avait pas lieu de doubler la densité » (au risque d'un double miroir), « mais un désir d'expérience sensible dans certains passages spécifiques ». L'utilisation de la technologie ambisonique amène le compositeur à recadrer son ancrage :

« J'ai plutôt cherché des fenêtres dans lesquelles explorer des paradigmes. » À force, on croirait un documentaire ?

Conseiller littéraire pour la première édition du festival Effractions, l'auteur et critique Guénaël Boutouillet constate que la fiction n'est plus un hors-champ médiatique, intègre de plus en plus couramment une approche documentaire : là où la romancière Maylis de Kerangal adopte « la position d'enquêteur, d'explorateur<sup>2</sup> », quand on lui demande si l'immersion dans la bande-son est un rapport alternatif à la narration, Daniele Ghisi transpose la question dans un cadre classique : « Est-ce que l'immersion dans la musique d'un opéra est un rapport alternatif au livret ? Je ne me vois pas écrire un opéra comme au XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècle. Je revendique qu'il y a des moments de la musique qui touchent à des choses que le texte ne pourra jamais dire. » Et le fait est qu'à l'écoute, il y a plus que des citations, des fragments prélevés en mouvement (le cinématisme de l'emprunteur l'emporte sur l'emprunt). La volonté de non-naturalisme aboutit à une neutralité qui, dynamisée par la projection ambisonique, devient une matière plastique. Le drame spécifique au travail du son entre en contrepoint avec des acteurs qui, par la situation, se tiennent à distance de la dureté des faits racontés. Cela serait un documentaire, l'effet de réel trouverait à se renforcer dans les patines de la fiction.

<sup>1</sup> diégétique : c'est-à-dire qui fait partie de l'action ou qui est liée aux événements dans une œuvre de fiction.

<sup>2</sup> Guénaël Boutouillet, « Augmenter la littérature pour augmenter le réel », revue *Balises*, Paris, Bibliothèque publique d'information, janvier-mars 2020, p.12-13.



## Faire écran

En revendiquant l'idée d'une « littérature acoustique », la directrice artistique des Musiques-Fictions pense le dispositif de projection sonore comme une convergence entre expérience, écriture musicale et oralité : « Le cinéma renvoie quand même à l'image. Et là, c'est plutôt des images mentales qui se fabriquent à l'écoute. C'est pour ça qu'on a mis en place des binômes artistiques, à la fois metteur en scène qui va être metteur en voix, qui travaille sur la mise en espace et comme une mise en scène dans le temps. » C'est la raison pour laquelle le casting des voix est resté dans un environnement théâtral : « C'est vraiment des voix qui viennent de la scène. Pour leurs qualités d'interprète. Parce qu'en même temps, il y a des scènes dialoguées du personnage qu'il faut faire vivre ici et pour leur grain de voix. »

Pour la deuxième « musique-fiction », le texte d'Annie Ernaux est plus intériorisé, plus intime. *L'autre fille* est une lettre adressée à la sœur qu'elle n'a jamais connue. En retournant dans la maison où elle est née, la romancière ancre son monologue dans un décor donné. Même si la peinture a été refaite, c'est toujours le même lit, toujours à la même place. À la lecture de cette lettre, le metteur en scène Daniel Jeanneteau a tenu à ce qu'Annie Ernaux lise elle-même le texte au micro qui s'entend alors un peu plus comme un témoignage qu'une narration. Le compositeur Aurélien Dumont y trouve l'occasion de « questionner

le rapport à l'absence », en trouvant pour intérêt dans l'ambisonique d'être justement « dans l'introspection plus que dans la projection ». Il trouve alors une valeur musicale spécifique par un travail sur les espaces acoustiques. Au lieu de tracer des trajectoires d'espace, au lieu de « travailler sur des transitions d'espaces acoustiques, des espaces de mémoire liés aux souvenirs convoqués par le texte », il vise plutôt « des espaces mentaux ». Pour ce faire, Aurélien Dumont part de la corporéité des instrumentistes : quasiment sans traitement, il est allé chercher dans le corps du percussionniste, de la flûte basse, du violoncelle, « des modes d'excitation des instruments par la vibration ». C'est alors dans le travail avec le réalisateur Augustin Muller qu'il mobilisera l'ambisonique pour faire des focales dans l'espace. Partir de « prises de son *close up* pour questionner la présence du son ». ■

Maylis de Kerangal  
© Francesca Mantovani  
éditions Gallimard  
Céline Minard  
© Elisabeth Carecchio  
Annie Ernaux  
© Catherine Hélie  
éditions Gallimard

# Fragments of Extinction

## L'intelligence acoustique des écosystèmes

Un projet sur la patrimonialisation et la perception du son des forêts primaires par **David Monacchi**, chercheur et compositeur éco-acoustique

Depuis 1998, David Monacchi mène des campagnes d'enregistrements dans les principales régions tropicales où de grandes zones de forêts vierges sont encore présentes. Ces écosystèmes produits par l'évolution au cours de millions d'années d'adaptation sont en déclin rapide ; il ne sera bientôt plus possible d'entendre un tel environnement. Enquêtes sonores d'un artiste militant.

En décembre 1998, lorsque j'ai entendu parler pour la première fois de l'hypothèse de certains biologistes conservacionnistes que notre planète était en train d'entrer dans sa sixième extinction de masse, j'en ai eu des frissons et je me souviens être resté immobile à réfléchir pendant des heures. Quelques jours plus tard, j'ai réalisé que je consacrerai les années suivantes, probablement le reste de ma vie, à travailler à un projet qui puisse unir la musique et la nature dans un cadre extrêmement écologique et dénonciateur, et j'ai immédiatement trouvé le titre *Fragments of Extinction*. En janvier 1999, j'ai tout de suite écrit le projet de recherche et, en février 2002, j'ai pu partir en Amazonie où, avec l'aide directe de Greenpeace et de certaines ONG locales, je suis arrivé dans une zone de forêt primaire complètement intacte et paisible. Le premier soir, au crépuscule en canoë, en silence avec mon guide *caboclo* Valdemar, je me souviens avoir allumé les micros et être resté littéralement ébahi par l'intégrité et la beauté acoustique de cet habitat où tout coexistait dans un équilibre fonctionnel que mes oreilles de compositeur électroacoustique percevaient comme incroyablement riche et régulé. Mais mon plus grand étonnement a été la confirmation de l'hypothèse qui m'avait poussé à partir en Amazonie un peu à l'aveugle, mu par une urgence que je ne pouvais m'empêcher d'écouter. En effet, au cours des trois années précédentes, en intensifiant les enregistrements dans les Apennins italiens, je m'étais souvent posé cette question : si, dans ces lieux tellement anthropisés et à faible biodiversité, il existe des paysages sonores si beaux et structurés, que peut-on trouver dans les forêts primaires tropicales où l'impact de l'homme a été historiquement absent et où la diversité des espèces « soniphères » est cent voire mille fois plus élevée que dans un bois d'Europe ?

Aujourd'hui, en aval d'expéditions dans les principales forêts équatoriales du monde, je sais que tout est vrai, j'assiste en moi à un changement de paradigme esthétique dans lequel la perception du paysage sonore primordial et de la musique s'entremêlent. Mais, paradoxalement, l'identification que je ressens ne se situe pas dans la *musique de la nature*, mais dans la *nature avant la musique* : le lieu perceptif que j'avais pressenti au cours de ce lointain mois de décembre 1998 pouvait mener à une écologie intégrale pour l'écoute de la biodiversité.

J'écris ces mots en travaillant à la composition ambisonique d'un paysage sonore pour l'Ircam qui utilise des fragments de ces enregistrements de 24 heures en continu faits en Amazonie, en Afrique et à Bornéo avec 3 systèmes microphoniques 3D en simultanée, pour un total de 38 pistes audio enregistrées sur place.

Pour permettre la perception du *chant des écosystèmes*, j'ai en effet tout de suite compris que, dans une forêt, j'aurais dû enregistrer le son avec des techniques spatio-conservatives afin de ramener chez moi les données de position et de distance des individus de chaque espèce qui vocalisent depuis des territoires différents de l'espace sphérique d'un certain habitat.

En parallèle, je travaillais à un lieu pour l'écoute, dans lequel la meilleure technologie tridimensionnelle de reproduction soit au service du simple acte d'écoute dans le monde primordial, un instrument dans lequel les détails de timbre et surtout d'espace des différents gestes sonores biologiques soient reproductibles de manière fidèle, un temple silencieux pour le son ambiant dans lequel se reconnecter avec la nature grâce au son.

Est née ainsi la *Sonosphère*, un théâtre éco-acoustique pour *Fragments of Extinction*. Ce qui nous étonne le plus après les séances d'écoute en son sein est le fait que souvent le public dit percevoir ces habitats sonores des forêts comme épouvantables bien que « familiers ». Je me suis souvent demandé ce qui peut être familier dans un paysage acoustique enregistré sur un autre continent, et surtout dans des zones très lointaines qu'il n'est possible de rejoindre qu'après plusieurs jours de marche – donc là où il est littéralement impossible que ces auditeurs aient été ou qu'ils en connaissent des enregistrements. Cela est dû, à mon avis, à la connexion avec le monde naturel dont nous sommes orphelins, mais dont la réponse instinctive est peut-être encore écrite dans notre patrimoine génétique d'*Homo sapiens*. Finalement, combien avons-nous pu évoluer génétiquement au cours de ces quelques dizaines de milliers d'années lorsque l'immersion dans la nature (surtout dans les forêts donc) et dans ses dangers était totale ? Dans cette réaction spontanée et inconsciente du public (un public non exclusivement musical) et des enfants se trouve l'intérêt et surtout la possibilité de jouer un rôle de manière subtile mais profonde sur la révolution



Amazonie 2016 : Laguna, région de Jatuncocha, Équateur. Contrôle en parallèle de deux systèmes de microphone d'une durée de 24h. Enregistrement continu sur la rive d'un habitat forestier primaire. © Alex D'emilia

qui s'annonce la plus difficile – énergétique, industrielle et des styles de vie – que l'humanité de l'Anthropocène aura nécessairement à effectuer pour empêcher la catastrophe climatique annoncée.

L'objectif de *Fragments of Extinction* est de conserver la trace sonore de ce subtil réseau qui connecte acoustiquement les créatures des écosystèmes forestiers plus anciens, intactes et "biodivers" de la planète, fruit d'un million d'années de coévolution sonore. Je ne cherche pas la spécificité ou la beauté des chants d'espèces précises, bien que certains insectes enregistrés dans les forêts alluviales de Malaisie soient incroyables car leur son à structure harmonique est identique à celui d'un violon. Je ne cherche pas non plus la communication entre individus d'une même espèce ou entre les groupes

d'une même population, bien que certaines masses d'amphibiens dans les marécages du Dzanga-Sangha rappellent la plus belle masse sonore d'une composition de Ligeti. Je cherche plutôt la trame invisible qui relie les parties d'un écosystème sonore, résultat de processus vitaux de toutes les espèces et de la forêt dans son entièreté, dans les cycles sonores quotidiens et saisonniers.

En parallèle, le défi de ce projet est aussi de participer au développement des capacités d'écoute des auditeurs. Affiner l'écoute pour comprendre vraiment ce qui se trouve à l'extérieur dans les systèmes naturels intacts. À l'intérieur des sonosphères, les personnes découvrent que les paysages sonores proposés sont des traces de l'intelligence acoustique de la nature. Pourtant, malheureusement, la grande polyphonie que l'évolution a créée au cours de la très lente et patiente sélection naturelle est en train de disparaître. Comme si, un tableau après l'autre, toute la collection du Louvre était en train de disparaître : au fur et à mesure, sans que l'on s'en rende compte, il manquera Botticelli, puis disparaîtra Caravage, Mantegna, puis s'en ira aussi Giotto, tout doucement le système sera moins hétérogène, moins ordonné, infiniment moins organisé, comme un cerveau qui perd petit à petit ses connexions internes, ses configurations neuronales, son intelligence, sa mémoire.

Dans le rapport le plus important de l'ONU sur la situation globale de la biodiversité « Millenium Ecosystem Assessment », rédigé en 2005 par 1 300 biologistes de la conservation, le taux d'extinction actuel a été calculé entre 100 et 1 000 fois supérieur à l'extinction de fond (celle naturelle). Aujourd'hui l'*International Union for Conservation of Nature* publie des données encore plus bouleversantes : 1/6 des oiseaux, 1/4 des mammifères et 41% des amphibiens, des espèces connues et monitorées, sont entrés dans la liste rouge des espèces menacées d'extinction. L'estimation des années 90 de 30 000 espèces par année (3 espèces disparaissant toutes les heures) s'est révélée correcte. Une catastrophe silencieuse est en cours. La vie est en train de s'effondrer de manière globale, dans ce que l'on définit comme la sixième extinction de masse, cette fois provoquée par l'impact conscient d'une seule espèce sur toute la biosphère. La déforestation, la pollution, les espèces invasives, mais surtout les changements climatiques sont en train de modifier l'équilibre et la complexité des habitats naturels et donc de rendre inévitablement muet leur paysage sonore. La situation est tellement grave que nous n'avons plus le temps d'en montrer les changements à travers le son, mais il est prioritaire de sauver rapidement les fragments de ce patrimoine acoustique inestimable et méconnu des générations futures, et de les partager à travers des expériences immersives qui peuvent étonner, soigner et nous reconnecter profondément avec le monde naturel, afin d'accélérer l'inévitable transition écologique. ■

Traduit de l'italien par Gloria Morano



# REACH: Raising Co-creativity in Cyber-Human Musicianship

par **Gérard Assayag**, directeur de recherche Ircam-STMS  
titulaire de l'ERC (European Research Council) Advance Grant

## Glossaire de REACH

(en hommage à Michel Leiris : « j'y sers mes gloses »)

### (Machine) Musicianship : Musicalité artificielle ?

Cette question se pose dans la situation de plus en plus fréquente en informatique musicale où une partie de ce qui relevait exclusivement de la créativité humaine est déléguée à la machine. Les techniques d'intelligence artificielle musicale (qu'on n'hésite guère à qualifier de « créative ») permettent de construire des agents autonomes interagissant librement avec des musiciens sur scène. La générativité algorithmique et la composition dynamique de relations temporelles et spatiales riches se combinent, pour fournir des compagnons de jeu assez facétieux pour soutenir et relancer constamment l'intérêt des musiciens, comme avec la famille de programmes d'improvisation OMax et DYCI2 de l'équipe Représentations musicales à l'Ircam.

Le chercheur Robert Rowe a utilisé il y a quelques années une dénomination plus mesurée que celle d'IA, qui selon nous convient mieux pour désigner l'ensemble des dispositifs visant à conférer une forme d'intelligence musicale à la machine : le titre de son ouvrage de référence est *Machine Musicianship* (MIT Press, 2001), ce que le traducteur automatique DeepL (lui-même un produit de l'IA) tente de traduire par « machinerie musicale », voire par « musique mécanique ». Nous tenterions plutôt « musicalité artificielle », dans le sens d'un savoir-faire musical de la machine, acquis par la programmation de modèles formels (issus des mathématiques musicales), ou bien de l'apprentissage automatique par exposition aux corpus musicaux ou par confrontation directe à l'expérience live.

### (co-) Creativity : (co-) créativité

À quelle forme de délégation de tâches de la part des humains, de créativité autonome, voire d'indiscipline peuvent prétendre des organismes artificiels dotés d'une forme de musicalité par la vertu de nos algorithmes ? Et ne risquons-nous pas ici l'aporie (une contradiction insoluble) en évoquant la notion de créativité s'agissant de simples machines ?

Margaret Boden a poursuivi une réflexion originale sur la notion de créativité dans son ouvrage *Dimensions of Creativity* (MIT Press, 1994). Selon ses termes, la créativité est la capacité de trouver des idées ou des artefacts nouveaux, surprenants et de valeur. La créativité peut se produire de trois manières principales : elle peut être combinatoire, exploratoire ou transformante, selon qu'elle produit des combinaisons inédites d'éléments connus, qu'elle visite à nouveaux frais des espaces de représentations existants, ou bien, radicale, qu'elle en invente de nouveaux, donnant naissance à des pensées qui étaient inconcevables dans l'ancien système de référence. Mais quid des machines ? Les recherches sur la « créativité computationnelle » impliquent des techniques d'IA, comme l'apprentissage statistique, l'optimisation ou le deep learning. Mais ces travaux soulèvent également des questionnements philosophiques : peut-on vraiment parler de créativité pour une machine ? La nature même de la difficulté réside dans le fait que la machine n'est pas à proprement parler un sujet (de désir, d'individuation, de connaissance, etc.) : dans REACH, on raisonne donc plutôt sur l'interaction, la relation, que sur une essentialisation hasardeuse du calcul. Lorsqu'on crée des interactions entre systèmes complexes tels que l'humain et la machine, on observe plus qu'une simple addition des comportements, mais une « émergence » de comportements concomitants et cohérents, qui ne sont pas explicables par la simple observation de leurs composantes individuelles. De ces processus d'émergence peuvent surgir de nouvelles formes sonores qui n'étaient pas initialement prévisibles. Si la machine apprend de l'humain lors de ces interactions, l'humain apprend

d'elle réciproquement et adapte constamment ses tactiques musicales. En retour la machine continue d'apprendre des réactions humaines et (co-)évolue. Une boucle complexe d'apprentissage croisé avec une double rétroaction se forme ainsi, donnant lieu à des mécanismes de renforcement qui favorisent l'éclosion de situations riches, surprenantes et inspirantes. Des formes se structurent, à des degrés divers de la composition et de l'improvisation, entraînent des modifications d'état des joueurs et engendrent des successions de passages statiques, d'évolutions continues, de ruptures violentes ou de ciselages polyphoniques qu'il aurait été presque impossible de programmer ou de prévoir. C'est précisément cette dynamique complexe de création que nous nommons co-créativité et que nous cherchons à comprendre, modéliser et produire dans REACH.

**Raising (co-creativity) : Amplifier (la co-créativité)**

REACH propose une stratégie et une visée épistémologique originales pour se rapprocher de ces buts, en créant un mouvement symétrique, du numérique vers l'humain (améliorer les capacités d'analyse et de production des agents artificiels) et de l'humain vers le numérique (améliorer par une forme d'incarnation l'engagement du sujet dans l'expérience hybride), de sorte que les agents naturels / artificiels se rencontrent au lieu où des effets synergiques se produisent. Les deux tâches centrales du projet suivent donc le schéma suivant :

1. amplifier (« raise ») les capacités des agents numériques grâce à une plus grande puissance de générativité, d'autonomie et de sensibilité au contexte musical, ainsi qu'à des extensions cyber-physiques vers les instruments augmentés.

2. amplifier les capacités des agents humains, en les interfaçant à une forme de réalité mixte sur des « instruments créatifs », tout en étendant la portée de leurs actions par des stratégies de collaboration inspirées des expériences de terrain en sciences sociales.

En amplifiant symétriquement les agents humains et artificiels jusqu'à ce qu'ils se rejoignent à leur nexus en créant de l'information conjointe, nous visons une forme de saut épistémologique dépassant l'idée toujours bloquante selon laquelle les systèmes artificiels ne peuvent pas être créatifs par eux-mêmes. Cela revient finalement à affirmer que la créativité n'est pas un état mais plutôt une dynamique d'émergence de l'interaction dans un système hybride complexe, un système cyber-humain dans le cas de REACH.

**Cyber-Human systems : systèmes cyber-humains**

Les systèmes interactifs de l'équipe Représentations musicales, orientés vers l'improvisation ou la composition dynamique, reposent sur l'évaluation du passé, l'écoute du contexte sonore immédiat, la prédiction et la mise à jour de stratégies d'anticipation et de décision à différentes échelles temporelles, depuis le temps réactif jusqu'au temps composé selon des micro- et macro- scénarios qui structurent le futur. Les qualités d'intentionnalité, de pertinence, d'adéquation, de visée, de découverte, de style, sont alors partagées entre les agents humains et artificiels engagés dans des processus d'apprentissage croisés et de co-évolution. L'imbrication de la créativité humaine avec ces processus computationnels environnants suscite ainsi de nouvelles potentialités de co-action homme-machine et de nouveaux modèles d'interaction, ouvrant la voie à une « réalité mixte » permettant l'émergence de structures d'information distribuées et performatives.

De même que les systèmes « cyber-physiques » établissent un continuum entre le monde numérique et le monde physique par un agencement de capteurs, d'actuateurs et d'algorithmes, nous envisageons de tels systèmes « cyber-humains » comme étendant cette continuité à l'ordre des catégories formelles et de la créativité, un continuum créatif en quelque sorte.

Il est probable que de tels dispositifs s'enracineront socialement lorsqu'ils s'incarneront fortement dans une réalité physique à travers des dispositifs de réalité mixte ou d'interréalité (une forme de réalité mixte dans laquelle le monde physique est activement modifié par l'action humaine) et lorsqu'ils s'inscriront résolument dans la dimension collective et le rituel du jouer-ensemble.

REACH s'appuie pour cela sur l'équipe Représentations musicales et intègre des collaborations pluridisciplinaires internationales avec des partenaires tels qu'Adrien Mamou-Mani, fondateur de la société Hyvibe qui fabrique les premiers instruments acoustiques augmentés permettant d'expérimenter nos idées de réalité instrumentale mixte, Marc Chemillier à l'EHESS, apportant un regard anthropologique singulier sur les pratiques musicales collectives hybrides, ou Shlomo Dubnov, à l'université de San Diego, spécialiste de Musical Information Dynamics (théorie de l'information musicale), ainsi qu'un réseau de laboratoires d'intelligence artificielle, notamment au Japon. Une telle intégration continue du cybernétique au physique à l'humain constituera la prochaine frontière en intelligence artificielle créative, avec la mise en œuvre d'instruments créatifs agissant sur toutes ces dimensions pour approcher le concept de co-créativité. Le projet REACH en est le fer de lance. ■

En savoir plus : [repmus.ircam.fr/reach](http://repmus.ircam.fr/reach)

# Hiroshi Sugimoto

## Drive-In Theaters & Opera Houses



Villa Mazzacorati, Bologna, 2015

Réputé autant pour sa technique avec ses prises de vues en poses longues que pour le regard poétique qu'il pose à travers son œuvre, Hiroshi Sugimoto explore la problématique du temps, le temps vécu ou le temps historique. En 1978, il entreprend la série *Theaters* dans laquelle il représente d'anciennes salles de cinéma. La luminosité qui émane des écrans et la pénombre qui enveloppe les sièges de cinéma donnent un aspect irréel à ses compositions. On retrouve à travers son œuvre cette mise en abîme de la photographie, du cinéma, du film, de l'écran, de la mise en scène et de l'appareil lui-même dont l'intérieur s'apparente en réduction à la salle de cinéma.

### ► Carrefour de la création

► La création musicale dans tous ses états !

Le dimanche de 20h à 00h30

À réécouter et podcaster sur [francemusique.fr](http://francemusique.fr)



Vous allez

91.7 la do ré !

8 radios thématiques sur [francemusique.fr](http://francemusique.fr)

France Musique partenaire de ManiFeste - 2020



è

le journal de la création à l'ircam

[manifeste.ircam.fr](http://manifeste.ircam.fr)