

l'étincelle

LE JOURNAL DE LA CRÉATION
À L'IRCAM JUIN 2008 # 4

L'ICÔNE, LA VOIX

Éric Rohmer
Marie-José Mondzain
Gérard Grisey
Alain Fleischer
Jakuta Alikavazovic
François Regnault
Antoni Muntadas
Anish Kapoor

 **ircam**
Centre
Pompidou

L'IRCAM EN BREF 6 MOIS DE CRÉATION ET DE RECHERCHE

8 et 16 décembre 2007
12 et 13 janvier 2008

**PIERRE
BOULEZ,
JEAN-
SÉBASTIEN
BACH**

Du spirituel dans l'art,
8 et 16 décembre 2007,
à la Cité de la musique (Paris)

Concert Boulez
12 et 13 janvier 2008
à Los Angeles

Si le cycle « Du spirituel dans l'art » organise un riche dialogue anachronique entre Boulez et Bach, le Walt Disney Concert Hall s'ouvre à un moment musical anatopique intense... *explosante-fixe...* est au programme de ces répons à travers les siècles et les continents.



PIERRE BOULEZ © PHILIPPE COMTE

12 janvier 2008

**GÉRARD
GRISEY –
BEAT FURRER**

Mots-Reflets
12 janvier 2008
au Centre Pompidou (Paris)

L'année Grisey à l'Ircam s'ouvre en janvier avec *Partiels*, œuvre emblématique du spectralisme, dirigée par un autre compositeur, l'Autrichien Beat Furrer. Éloignés géographiquement mais partageant un même souci sonore, Beat Furrer et Gérard Grisey se retrouveront en guise de conclusion du festival Agora.

janvier/février 2008

**L'IRCAM AU
PORTUGAL
L'OPERA
D'EMMANUEL
NUNES,
LE FADO DE
STEFANO
GERVASONI**

Das Märchen, opéra
25, 27 et 29 janvier 2008
au Teatro Nacional de São Carlos

Com que voz
17 février 2008 à Porto,
20 février 2008
à Francfort-sur-le-Main

Emmanuel Nunes a achevé son grand œuvre scénique, élaboré de longue date, et livré d'épure en épure. À partir d'un conte crypté et éminemment énigmatique de Goethe, *Le serpent vert*, cet opéra de quatre heures, pourrait évoquer par son ampleur, l'ambition wagnérienne d'une œuvre totale. Il marque l'accomplissement d'une recherche sur la prosodie allemande, un pont jeté entre le mot, le chiffre du poème et le sonore. Stefano Gervasoni parachevait quant à lui, son face-à-face avec l'expressivité du fado, inventant une poétique inédite entre la tradition orale et l'écriture originale.



AVIS DE TEMPÊTE © MIKHAËL LIBERT

novembre 2007/avril 2008

**GEORGES APERGHIS
EN EUROPE**

Machinations
7 novembre 2007 à Blagnac, 13 novembre 2007 à Tarbes,
12 avril à Salzbourg, 22 avril à Bruxelles

Avis de tempête
27 et 28 novembre 2007 au festival Ars Musica de Bruxelles

Happy End (Le petit poucet)
7 et 8 décembre 2007 à l'Opéra de Lille

Dans le mur
27 mars 2008 au musée d'Orsay à Paris, 11 avril à Salzbourg

Figure unique de la création musicale et de la machinerie vocale, Georges Aperghis est à l'affiche de la saison 2007-2008 de l'Ircam, en France et en Europe. Dans *L'étincelle n° 3*, le compositeur présentait sa nouvelle pièce pour piano et surface électronique *Dans le mur*, créée au Musée d'Orsay (concert *Contre-histoire*). *Les Machinations*, qui furent sa première rencontre avec la technologie et un coup de théâtre, reviennent aujourd'hui au Centre Pompidou dans le cadre d'Agora, après des présentations à Toulouse, Tarbes, Salzbourg, Rome et Bruxelles.

<http://etincelle.ircam.fr/731.html>

L'étincelle #4 ÉDITÉ PAR L'IRCAM-CENTRE POMPIDOU

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

FRANK MADLENER

RÉDACTEURS EN CHEF

GABRIEL LEROUX & CHRISTOPHE COFFRANT
(SYRACUSE & CO)

ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO

JAKUTA ALIKAVAZOVIĆ, FRANCK BEDROSSIAN,
RAPHAËL CENDO, ALAIN FLEISHER,
CARLOS FRANKLIN, BASTIEN GALLET,
JEAN-LUC HERVÉ, RENAUD LEBLOND,
GABRIEL LEROUX, JEAN-PIERRE LUMINET,
FRANK MADLENER, MARIE-JOSÉ MONDZAIN,
FRANÇOIS REGNAULT, ROQUE RIVAS,
ÉRIC ROHMER, HUGHES VINET

DOCUMENTATION

GABRIEL LEROUX

COMMUNICATION

CLAIRE MARQUET

CONCEPTION GRAPHIQUE

AGENCE BELLEVILLE

COUVERTURE

© ANISH KAPOOR

REMERCIEMENTS

ÉDITIONS_MF, OLAFUR ELIASSON, FRANÇOISE
ETCHEGARAY, FONDATION PAUL SACHER,
GALERIE GABRIELLE MAUDRIE, GALERIE JÉRÔME
DE NOIRMONT, ANISH KAPOOR, ANTONI MUNTADAS,
PIERRE ET GILLES, ERIC PRIGENT, BÉATRICE VALLÉE

IMPRIMERIE FAURITE

ISSN 1952-9864 © IRCAM-CENTRE POMPIDOU

LA REPRODUCTION MÊME PARTIELLE D'UN ARTICLE DE L'ÉTINCELLE EST SOUMISE

À L'AUTORISATION DE LA RÉDACTION

ÉDITEUR IRCAM-CENTRE POMPIDOU

<http://etincelle.ircam.fr>

IRCAM

INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

1, PLACE IGOR-STRAVINSKY | 75004 PARIS

+33 (0)1 44 78 48 43 | www.ircam.fr

ircam
Centre
Pompidou

**Culture
Communication**

008

NU
AL
RA
EL
S,
DE
NO
NI

opéra
2008
Carlos
voz
orto,
2008
Main

hevé
que,
livré
d'un
ment
ethe,
a de
quer
ition
tale.
ment
odie
entre
e et
soni
à lui,
ivité
ique
orale
nale.



DAS MÄRCHEN @ALFRED ROCHA

25 mars 2008

LES ATELIERS DE LA CRÉATION AU CENTRE POMPIDOU

Ce projet pilote d'éducation artistique pluridisciplinaire a été conduit par le Centre Pompidou et l'Ircam. À la croisée des arts visuels, des arts du son et des nouvelles technologies, ce projet a mobilisé trois classes de lycées professionnels qui ont rencontré pour la première fois la création contemporaine, son vocabulaire et les artistes eux-mêmes. Au choc esthétique de l'œuvre plastique découverte au sein du Musée a répondu l'élaboration d'une « scène sonore », conçue par les élèves avec des outils informatiques.

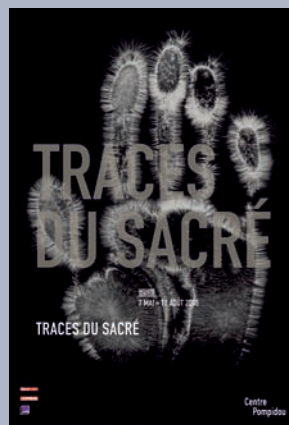


@ PASCALE SCHEMAU

du 7 au 12 avril 2008

L'IRCAM À GLASGOW

La toute première Académie de l'Ircam en Grande-Bretagne a eu lieu à Glasgow, comme l'aura souligné toute la presse écossaise ! Pendant une semaine, 25 compositeurs ont découvert ou approfondi l'informatique musicale au sein du vénérable City Halls de Glasgow, tandis que le BBC Scottish Orchestra et l'Ircam offraient deux concerts marathons autour de la musique de Jonathan Harvey.



5 mai 2008

TRACES DU SACRÉ : AU CENTRE POMPIDOU

Renouant avec la lignée des grandes expositions pluridisciplinaires, le Centre Pompidou ouvre son exposition *Traces du Sacré* par un concert de l'Ircam. L'Ensemble vocal Exaudi, pour sa première venue en France, réunit les tours de forces polyphoniques de Thomas Tallis et la sur-écriture de Brian Ferneyhough.

15 et 28 février 2008

PHILIPPE MANOURY

Concert TM +
15 et 28 février 2008
à Nanterre

Le portrait de Philippe Manoury, conçu par l'Ensemble TM + à Nanterre, témoigne d'une constante recherche autour de l'instrument soliste environné par l'électronique. De *Jupiter* jusqu'à la *Partita*, une vaste œuvre soliste pour alto et électronique, c'est la pensée du temps réel qui traverse des formes immenses.



KARLHEINZ STOCKHAUSEN @ KLAUS RUDOLPH

le 18 février 2008

KARLHEINZ STOCKHAUSEN EN TERRA INCOGNITA

à Paris aux Bouffes du nord
Karlheinz Stockhausen est mort le 5 décembre 2007. Ce premier concert du cycle musical « La Poursuite » lui rend un hommage vivant, en présentant *Kontakte*, une œuvre fondatrice de 1960, articulant l'instrumental et l'électronique, les sons et les bruits, la fixité et le mouvement, et la création de *Terra incognita*, *in memoriam Karlheinz Stockhausen* de Philippe Manoury, un compositeur marqué par l'œuvre et la pensée du pionnier allemand. « Adieu donc, Stockhausen. Ceux qui se laissent envoûter par vos postures finiront très vite par vous oublier. Mais ceux qui sauront scruter, au-delà de vos apparences, l'héritage que vous nous avez laissé, y trouveront beaucoup à écouter, à méditer et à apprendre. »
Philippe Manoury,
Stockhausen au-delà...
<http://etincelle.ircam.fr/sur-le-vif.html>



SOMMAIRE

EN BREF

02
6 mois de création
et de recherche

OUVERTURE

05
Frank Madlener
Paradoxes de l'icône

DOSSIER : L'ICÔNE, LA VOIX

06
Éric Rohmer
De la musique
en image

10
François Regnault
Né malentendu

13
Hugues Vinet
La voix à l'Ircam

15
Marie-José Mondzain
Byzance et Babel

CONTRE-JOUR : GÉRARD GRISEY

18
Jean-Pierre Luminet
Le Noir de l'étoile
Gérard Grisey
L'icône paradoxale
Quatre Chants pour
franchir le seuil

20
Jean-Luc Hervé
Passage - temps -
trajectoire

22
Franck Bedrossian,
Raphaël Cendo
Dérives

26
Alain Fleischer
L'empreinte
et le tremblement

DU STUDIO À LA SCÈNE

28
Roque Rivas,
Carlos Franklin
Voix verticales

SUR LE VIF

32
Jakuta Alikavazovic
Com que voz de
Stefano Gervasoni

... et des œuvres
d'Anish Kapoor,
Éric Rohmer,
Antoni Muntadas,
Pierre et Gilles,
Olafur Eliasson
Piero della Francesca,
James Turrell,
Roque Rivas
et Carlos Franklin.

ANISH KAPOOR, SKY MIRROR, 2006

PARADOXES DE L'ICÔNE

L'autonomie de la musique se mesure à son pouvoir de ne rien « signifier », de ne rien vouloir dire quand bien même elle serait saturée d'expressions. Mais dès lors qu'une musique tend explicitement vers l'expressivité de la parole et du chant, il se crée des situations paradoxales qui interrogent le sens du sens musical. Le surgissement de la voix entremêle aussitôt l'expressif et le visible. Qu'elle soit une présence réelle liée aux affects d'une langue, un jeu de phonèmes démultipliant les malentendus expressifs ou l'asymptote du domaine instrumental qui l'approche et l'imité, la voix établit un seuil et un écart, irréductible au sonore. Au même titre que l'icône réverbérante n'est pas tout à fait l'image, la voix n'est pas tout à fait le son. Cet écart reconduit entre le langage musical et les intentions qui le traversent, entre le sonore et le sens, accapare *l'Étincelle* dès la rencontre liminaire avec Eric Rohmer (la musique, « vraie sœur et fausse amie » de l'image, tenue pour cette raison à distance du cinéma). L'écart de l'icône sonore et de la représentation est le motif central du festival Agora, dont l'œuvre emblématique de Gérard Grisey aura constitué la scène initiale.

Deux anges symétriques écartent vivement un rideau pour révéler une figure qui désigne ce que simultanément, elle cache. Scrutée par le compositeur Gérard Grisey, la *Madonna del Parto* de Piero della Francesca est devenue une fresque orchestrale. Aux deux anges symétriques du tableau correspondent les deux voix de l'œuvre musicale, qui échantonnent quelques énoncés géométriques tirés du traité *Perspectiva pingendi* de Piero. À l'orchestre revient la place centrale de *l'icône paradoxale*. Simulant, par son orchestration, les sonagrammes de sa propre lecture des signatures de Piero, Gérard Grisey fera éclater dans les instruments graves, les consonnes du nom du peintre. Ainsi un compositeur spectral du 20^e siècle rejoint-il la pratique de l'icône byzantine, où le tracé d'une figure se soutenait de l'inscription d'un nom désignant simultanément l'icône et l'archétype non représentable. Quinze ans après Grisey, Jonathan Harvey poursuivra ce rêve d'un « orchestre parlant », élaboré cette fois par le biais de l'informatique et d'une orchestration qui approchent la cible parlante. Avec l'icône, si tel est bien l'un des modes de surgissement de la voix, c'est comme si un art plus ancien, sans ombre ni dégage-ment, venait brouiller la pureté de la perspective spectrale.

Récusant tout « argument » extérieur au phénomène sonore, le spectralisme proclamait l'autonomie de l'œuvre musicale et d'une esthétique bouleversant les paradigmes de la composition : musique du processus continu plutôt que du développement discursif, d'un temps orienté et irréversible plutôt que chronométrique, de la durée pure où s'abolit l'objet. De même que le détail s'est soumis à la conception rationnelle de la perspective, de même chaque caractère sonore est absorbé dans l'espace acoustique et subsumé sous l'unité de la perception. Mais un rien, jamais évacué,

est venu démentir l'intention initiale, semblable à ces « regards perdus » qu'observe Yves Bonnefoy dans les constructions chiffrées de Piero della Francesca. La presque absente de la musique spectrale, son point aveugle – la voix ou figure – est apparue dans la dramaturgie du dernier Grisey. Ses ultimes *Quatre Chants pour franchir le Seuil* marqueront le retour d'une ligne mélodique et d'un figuralisme exposé, la détresse d'un temps existentiel. « Nous sommes des musiciens et notre modèle est le son, pas la littérature ; le son, pas les mathématiques ; le son, pas le théâtre, ni les arts plastiques, ni la théorie quantique, ni la géologie, ni l'astrologie, ni l'acupuncture. » Cette déclaration, littéralement iconoclaste de Gérard Grisey, affirme l'autonomie du musical. Ses œuvres auront pourtant créé de nombreuses analogies visuelles ou formelles pour ce qui s'inscrit essentiellement dans le temps. L'icône musicale est en ce sens véritablement « paradoxale » : une image sans spectacle.

Mais qu'est-ce donc qu'une image sans spectacle, ne renvoyant ni au monde extérieur, ni au fantasme doublant le monde ? Celle-ci ne peut se réduire à la simple métaphore d'un phénomène temporel, encore moins à l'image mentale terriblement localisée des cognitivistes. Elle appartient plutôt à la grammatologie générale de l'objet sonore qui anime l'Ircam aujourd'hui : comment décrire et manipuler le furtif ou le transitoire. Par le détour de l'icône et de la voix, nous sommes revenus à la temporalité qui minait toutes les questions précédentes sur le sens musical. Temps très comprimé, temps de la parole humaine, temps démesurément élargi, ces plans spécifiques régissaient la profondeur de la fresque de Grisey. La perception de ces échelles temporelles, proches et distinctes, est tout à la fois une et multiple, ce « tout à la fois » qui marque la singularité du phénomène musical. La pensée musicale semble se faire ici l'écho direct d'une phénoménologie de la perception*. Mais elle outrepassait l'horizon de toute philosophie de la visibilité, qui s'est toujours arrêtée au seuil du sonore ou contentée, du paradigme mélodique. L'idée même de *profondeur* en musique parachève l'incessant glissement métaphorique du sonore vers le visible, du visible vers le sonore, de l'espacement vers l'intervalle temporel. Durées multiples et unité de la perception des formes dans le temps, profondeur spatiale et profondeur temporelle, un champ de recherche reste ouvert, dont l'icône – la voix – n'aurait été que l'annonce.

Frank Madlener

* Sur la ligne qui joint mes yeux à l'horizon, le premier plan cache à jamais les autres et, si latéralement je crois voir les objets échelonnés, c'est qu'ils ne se masquent pas tout à fait : je les vois donc l'un hors de l'autre, selon une largeur autrement comptée. On est toujours en deçà de la profondeur, ou au-delà. Jamais les choses ne sont l'une derrière l'autre.

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1965

De la musique en image

Entretien avec Éric Rohmer Cinéaste de renom, Éric Rohmer est également un grand connaisseur de musique, auteur d'un essai intitulé *De Mozart en Beethoven*. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, il revient sur les rapports entre la musique et le cinéma, mais aussi sur le travail de la prosodie dans ses films. En 2007, il a réalisé *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, film pour lequel il a fait appel aux équipes de l'Ircam pour « féminiser » la voix de l'acteur Andy Gillet. Entretien réalisé par Frank Madlener et Gabriel Leroux

Dans votre ouvrage *De Mozart en Beethoven*¹, vous dites de la musique qu'elle est la vraie sœur du cinéma. Et à la fois, il y a dans vos films peu de musiques de film. Est-ce que la musique pour vous doit être « hors champs » ? Et est-ce un point de vue que vous avez toujours eu ?

J'ai commencé à voir des films assez tard. J'ai vraiment découvert le cinéma quand j'étais étudiant. Certaines musiques m'ont touché. Je me souviens, par exemple, avoir été frappé par la musique de Kurt Weill quand j'ai vu *l'Opéra de Quat sous* de Pabst, ou encore avoir apprécié la musique des films de René Clair, la musique de Maurice Jaubert. Autrement dit, j'ai été marqué par la bonne musique de film. À l'inverse, la musique des films hollywoodiens de l'époque ne m'attirait pas. Au début du parlant, les films hollywoodiens étaient assez peu musicaux. C'est dans les années qui ont précédé la guerre qu'ils ont été littéralement inondés de musique. Ensuite, quand j'ai commencé à écrire sur le cinéma et à faire des films, au début d'amateur, je me suis détaché de la musique. Et j'ai considéré qu'elle était une fausse amie du cinéma, une amie dangereuse.

Je pense que le cinéma a une musique à lui. Il est musical. Et il l'est d'abord par l'image. Elle a un rythme, elle a une tonalité, elle a une modalité.

Une musique de film introduit dans la recherche du metteur en scène un élément dont il n'est pas le maître, dont il n'est pas le créateur. S'il l'était, je ne pense pas que cela ajouterait beaucoup de choses. Il n'y a pas eu jusqu'ici des cinéastes qui aient été aussi des musiciens de génie : il est peu probable qu'on puisse être créateur dans ces deux domaines. Certes, un réalisateur peut utiliser sa propre musique dans ses films. Et certains réalisateurs l'ont fait. Or, même dans ce cas, je ne pense pas que leur musique ajoute quelque chose à leur film. En général, la musique enlève au film plus qu'elle ne lui ajoute. Et, si elle lui ajoute, c'est que le film manquait de quelque chose d'essentiel qu'il aurait dû donner par ses propres armes cinématographiques et non par un accord de musique.

Il y a quelques cas où elle est utilisée presque comme un objet filmé. On pense par exemple à *Prénom Carmen* de Jean-Luc Godard. Dans ces cas, elle n'est plus un objet d'agrément. Je n'ai pas un point de vue idéologique sur la musique de film. Je ne dis pas que les films doivent se passer de musique, je ne le revendique pas. Je dis seulement que je pré-

fère, moi, me passer de musique. Et, quand il y a de la musique dans mes films, ce n'est pas de la musique de film, c'est-à-dire une musique qui n'est pas située dans l'espace photographié. Quand il y a de la musique, c'est qu'elle est filmée. Par exemple, si on voit des gens danser, la musique est là. Dans *Ma nuit chez Maud*, on va écouter un concert. Dans *Conte d'été*, il y a aussi de la musique composée par le protagoniste. Un critique disait que cette musique était nulle. Il devait vouloir dire certainement que le personnage n'était pas musicien. Ce qui est vrai, je ne voulais surtout pas une bonne musique. Je voulais une musique bricolée. Par rapport au personnage il fallait une musique très banale. C'était un musicien de rock qui s'amusait à faire des chants de marins. Il ne pouvait absolument pas faire quelque chose de très bon. J'ai, d'ailleurs, eu de la chance de ne pas être compétent en musique. Dans ce film, il y a un accordéoniste qui reprend des airs pour les jouer. Or, il se trouve que c'était un accordéon diatonique et non pas chromatique. On ne pouvait donc pas jouer toutes les modulations. C'est pourquoi à certains moments dans le film, les gens font « la la la ». Cela m'a permis d'ajouter un élément dans l'histoire, un reproche fait au garçon d'avoir écrit quelque chose d'injouable à l'accordéon.

On voit bien que pour vous la musique et le film sont deux corps à part. Mais n'y a-t-il pas de grandes proximités, notamment dans leur aspect discursif ? Ne peut-on pas faire un parallèle entre musique et cinéma, sans qu'il s'agisse d'une fusion ?

Un parallèle est possible. On peut trouver un plaisir et une jouissance dans le film qui ne se retrouve que dans la musique. On peut trouver dans le cinéma une jouissance qui se trouve dans la peinture, mais peut être plus profondément encore dans la musique. Dans mon ouvrage *De Mozart en Beethoven*, je cite un livre de Wagner sur Beethoven. Il écrit, à la suite de Schopenhauer, que la musique exprime l'idée directement. Si l'on pouvait mettre en parole ce que dit la musique, ce serait de la philosophie. Ce ne serait pas de l'anecdote. Il s'oppose alors à une idée de son époque, qui était de faire des poèmes symphoniques, comme le faisait Liszt par exemple. Et, en effet, il me semble qu'il ne faut pas considérer la musique comme une illustration, mais comme une pensée.



N'avez-vous jamais été tenté par un film sur la musique ? Par exemple, un film sur un opéra ?

J'ai transformé en une petite comédie musicale, une œuvre qui n'était pas du tout musicale. C'est *Perceval le Gallois*. Cela m'a alors permis de découvrir la musique du Moyen Âge qui était à l'époque beaucoup moins connue qu'elle ne l'est aujourd'hui. Surtout beaucoup moins enregistrée. J'avais d'abord fait appel à un musicien de film. Ce qui l'intéressait, c'était de composer une partition originale. Heureusement j'ai eu la possibilité de travailler avec Guy Robert, un spécialiste de la musique médiévale. J'ai donc proposé des mélodies du Moyen Âge qu'il a adaptées au texte de Chrétien de Troyes. *Perceval* se situe au 12^e siècle. C'était encore de la musique monodique. On voit juste apparaître la musique polyphonique à la fin du film. En même temps, je me suis servi au début du film d'une musique qui était de Chrétien de Troyes lui-même. Il avait composé une chanson, même si ce n'était pas pour *Perceval*. Il y a donc une sorte de vérité, puisque l'auteur participe à cet emploi de la musique.

Quant à l'opéra ce n'est pas du cinéma du tout. La comédie musicale, c'est très différent. Dans une comédie musicale, le cinéma s'empare de la musique et l'utilise. Dans l'opéra,

c'est la musique qui domine tout et qui change tout. Dans un opéra, il n'y a plus de vérité autre que la vérité musicale. C'est du moins ainsi que je le ressens. Dans l'opéra, il n'y a pas comme au cinéma une liberté du temps. Le temps du cinéma n'est pas absolument rythmé comme l'est le temps de la musique. Par exemple, dans le film de Losey sur le *Don Juan* de Mozart, il y a un carcan de l'opéra que je n'aurais pas aimé avoir. Losey l'a accepté. Je ne l'aurais pas accepté.

Vous vous définissez souvent comme un cinéaste hitchcockien. Or, chez Hitchcock, la musique a un rôle important.

Effectivement, la musique chez lui est toujours très intéressante. De ce point de vue, un de ses films est remarquable. Il s'agit de la seconde version de *L'homme qui en savait trop*. Dans ce film, deux musiques très différentes ont une grande importance. Il y a d'une part un morceau classique, composé par un contemporain d'Hitchcock, Arthur Benjamin, et qui est interprété dans la fameuse scène du concert, où toute l'attention est concentrée sur le coup de cymbale. Hitchcock a donné à cette musique un très grand suspens, certainement très éloigné des intentions du compositeur. Il y a également cet air populaire, *Que sera sera*, chanté par la mère (Doris Day) pour faire signe à son



ÉRIC ROHMER,
LA BOULANGÈRE DE MONCEAU,
1963

enfant. Musicalement il n'est pas très bon. Il est même assez pauvre. En revanche, il a une très grande valeur sentimentale. J'avoue que cet air m'émeut beaucoup, à l'intérieur du film. Hitchcock l'utilise avec une habileté extraordinaire. Il lui donne une forte charge émotionnelle. Le suspens hitchcockien atteint ici son maximum grâce à la musique, grâce à la nature même des musiques. Il les choisit, elles sont au service du film.

Vous dites que les images sont sonores. Y a-t-il dans vos films des scènes, sans musique, que vous trouvez très musicales ?

Je pense à une scène d'un de mes films qui a été tournée de façon absolument amateur. C'est l'avant-dernier plan du premier conte moral, *La Boulangère de Monceau*. Ce film a été tourné avec une caméra de 16 mm à ressort. Le ressort se déroulait pendant 15 secondes. Donc les plans ne durent jamais plus de 15 secondes. Dans cette scène, on entend un commentaire : « La pluie avait cessé, et la boulangère pouvait sortir et nous apercevoir. Ce trajet me parut interminable. » On voit la rue inondée par la pluie. La pluie n'était pas prévue à l'origine. Elle est venue pendant qu'on tournait, et on l'a utilisée. Le protagoniste avait donné rendez-vous à la boulangère et, entre-temps, il avait rencontré la fille qu'il

cherchait depuis longtemps. Ils s'éloignent tous les deux. Il y a dans cette vue, avec une photographie un peu grisâtre, avec le sol mouillé, les deux personnes qui s'éloignent, une ambiance musicale. Avec de la musique, le plan aurait été gâché. Ce qui le rend beau c'est le silence. Seul se détache le bruit des pas. Dans *La Collectionneuse*, à la fin du film le personnage est seul et veut partir parce qu'il ne supporte pas la solitude. Il est seul au milieu des bruits de la campagne provençale. On entend les cigales. C'est beaucoup plus beau que s'il y avait de la musique.

Je pense que tous mes passages qui sont des passages de solitude d'un personnage sont musicaux. Ce qui les rend beau c'est que l'on entend le silence.

Les voix et les dialogues ont beaucoup d'importance dans vos films. Dans *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, l'acteur Andy Gillet travestit sa voix. Pour ce travestissement vous avez choisi de faire appel aux équipes de l'Ircam, qui ont artificiellement « féminisé » la voix de l'acteur. Quand vous avez choisi cette solution, quelles étaient vos attentes ? Souhaitiez-vous que l'on perçoive ce caractère d'artifice ou, au contraire, que la voix conserve un aspect naturel ?

Il y avait plusieurs solutions. La première solution consistait à faire lire le texte par une femme. Encore fallait-il la trouver, ou plus exactement trouver une voix féminine qui aurait pu convenir. Une autre solution consistait à avoir un comédien capable de déguiser sa voix. Mais c'était difficile. Il était certainement possible d'en trouver, mais je ne pouvais pas non plus choisir le comédien en fonction de ce critère. Finalement, c'est mon ingénieur du son qui m'a conseillé de le faire artificiellement, et avec des résultats probants. Je me suis dit qu'il fallait essayer. La difficulté résidait dans l'impression de naturel qu'il fallait obtenir. Il fallait pouvoir reconnaître les accents de la voix de l'acteur. Je crois que le résultat est bon. Les spectateurs n'ont pas l'air mécontents, ils ont l'air d'y croire. Or, ce qui m'intéresse c'est la réaction du public. Si le public marche, c'est que c'est crédible. Et pour moi c'est l'essentiel.

Travaillez-vous les dialogues avec autant de soin et de minutie ?

On a souvent dit que mes acteurs parlaient faux. Je ne le pense pas. Je pense, au contraire, que les acteurs qui parlent faux ont une voix un peu théâtrale. Et ce que je cherche, c'est la spontanéité telle qu'elle peut apparaître lorsqu'on enregistre la voix de quelqu'un qui ne sait pas qu'il est enregistré. Dans mes films, de manière générale, je fais appel à des acteurs qui n'ont pas cette voix qu'on impose dans les cours. Par exemple, on dit que mes actrices ont des voix haut perchées. Disons qu'elles ont des voix reconnaissables, quand beaucoup d'actrices ont des voix qui se ressemblent toutes. Ce que j'aime, c'est la diversité. J'aime la diversité des accents. C'est pourquoi je fais appel dans beaucoup de films, en particulier dans mes films improvisés, à des gens qui proviennent de régions différentes de la France. Dans *Le Rayon vert* on a très grande diversité d'accents : des accents parisiens très marqués, de Savoie, du Sud-Est, du Sud-Ouest, etc. Il y a également des acteurs étrangers, une Suédoise notamment. Cette présence d'acteurs étrangers, on la retrouve dans beaucoup de mes films. Dans *Le Genou de Claire*, j'ai fait tourner une romancière roumaine, Aurora Cornu. En fait, je ne cherchais pas parti-

culièrement une actrice roumaine ou étrangère même. Il se trouve simplement que je l'ai connue et que je me suis dit que ce serait intéressant de lui faire jouer son rôle.

Dans vos films historiques, faites-vous une recherche particulière sur ce qu'a été ou ce qu'aurait pu être le parler ou la diction d'époques passées ? Autrement dit, cherchez-vous une certaine authenticité historique des voix ?

C'est un problème assez compliqué. Il y a un film dans lequel je suis à l'aise, du moins pour les voix en français, c'est *Triple agent*. Je suis contemporain de cette histoire. J'avais 17 ans quand elle s'est déroulée. Je sais comment je parlais à 17 ans et comment les gens parlaient à cette époque. C'est en moi. Dans ce film j'ai fait en sorte que des mots soient prononcés comme ils l'étaient à l'époque. La prononciation des mots a changé. Par exemple on disait « un amoureux transi [Éric Rohmer prononce *transsi*] ». Aujourd'hui le gens disent *transi* [en prononçant le s comme un z]. C'est pareil pour le mot « fasciste ». On disait alors *fassiste* [Éric Rohmer met l'accent sur le s] et non pas comme aujourd'hui *fachiste* [Éric Rohmer met l'accent sur le ch]. Cette prononciation est très récente. Elle date d'après la guerre.

D'une manière générale, néanmoins, je ne pense pas qu'il faille essayer de revenir à ce qu'on croit être une authenticité d'époque. Le cinéma, c'est d'abord fait pour être projeté dans des salles. Un film doit pouvoir être compris par le public. Dans *Perceval le Gallois* je n'ai pas utilisé l'ancien français, je l'ai traduit. La manière dont il est prononcé est moderne. Non seulement je ne pense pas qu'il soit possible de retrouver la façon de prononcer de l'époque, mais je ne pense pas que cela soit souhaitable.

Ce qui m'intéresse davantage c'est ce que le français actuel a perdu par rapport au français d'autrefois, à savoir certainement la clarté et l'articulation. J'aime que les gens articulent, et je ne pense pas que cela enlève la spontanéité. Ce que disent les comédiens aujourd'hui me semble souvent de plus en plus incompréhensible. Cela tient à leur manière de le dire. Avant de tourner un film, je fais toujours parler mes acteurs, pour voir si leur voix me plaît et s'ils sont compréhensibles. Je leur fais dire des textes. Je leur fais répéter les textes du film. Je fais sur cette question de la prononciation et de l'articulation un gros travail.

Ce fut le cas dans *Les Amours d'Astrée et de Céladon*. Dans un texte de cette époque, on peut et il faut insister sur les mots. Cela n'a rien d'artificiel. Prenons un exemple : « Vous avez bien de la hardiesse à soutenir ma vue après m'avoir offensée. Va tromper une autre. Va, perfide, t'adresser à quelqu'un à qui tes perfidies ne sont pas encore connues. » Ce n'est pas une réplique que l'on peut dire comme ça. Il y a des mots importants qui doivent se détacher quand on la dit. [Éric Rohmer

lit la phrase en insistant sur certains mots] « Vous avez bien de la HARDIESSE de soutenir ma vue après m'avoir OFFENSÉE. VA tromper une autre. VA perfide, t'adresser à quelqu'un à qui tes PERFIDIES ne sont pas encore connues. » À chaque fois, il convient de se demander quels sont les mots importants, afin d'insister sur ces mots.

Pour des textes contemporains le travail doit être le même. Je me souviens d'un comédien qui ne disait pas distinctement. Il avait été un peu vexé parce que je lui avais fait redire plusieurs fois une phrase. Il donnait rendez-vous à une fille au Chalet du lac. « Chalet du lac », tout dépend comment on le prononce. Prononcez trop vite et on ne comprend pas bien. Il est important de bien détacher les mots « chalet » « du » « lac ». Il m'avait dit qu'il n'était pas un employé d'une agence de tourisme. Peut-être, mais pour les spectateurs il devait, en quelque sorte, l'être. Dans ce cas, on a une réplique qui indique quelque chose, et cette indication est essentielle pour le suspens de la scène. Il est donc essentiel aussi de bien détacher les mots.

C'est vraiment le rythme de la prosodie que vous travaillez. Le faites-vous pour tous les textes et pour tous les films ?

Tous les textes ont été dits, répétés et même filmés. Je fais beaucoup répéter, y compris pour les films contemporains. Il est assez rare que les gens arrivent sur le plateau sans avoir fait ce que l'on appelle une répétition à l'Italienne. Je

J'aime que les gens articulent, et je ne pense pas que cela enlève la spontanéité.

tiens à ce que mes acteurs sachent dire leur texte, articuler, insister sur les mots, etc. En un sens, on peut dire que j'ai rééduqué des acteurs qui avaient tendance à tout avaler. Cela explique pourquoi mes films sont toujours un peu plus longs que ce qui est prévu. Les dialogues sont plus lents. De ce point de vue, le film où le dialogue est le plus lent c'est *L'Anglaise et le duc*. Le style du

18^e siècle était plus fleuri et on parlait plus lentement.

On parlera, en revanche, un peu plus vite dans les films contemporains. Pas forcément beaucoup plus vite. Dans *Conte d'été*, par exemple, il y avait une difficulté. On devait tourner le long de la mer. Or, le bruit des vagues est un bruit très ennuyeux parce qu'on ne peut pas le filtrer. C'est un bruit qui gêne beaucoup la voix. Il faut donc parler relativement fort mais surtout il faut bien articuler. Car ce n'est pas l'intensité de la voix qui compte, et bien souvent un acteur qui crie sera incompréhensible. Aussi, pour préparer mes acteurs, je leur ai fait répéter le texte, en ouvrant la fenêtre et en montant le son de ma radio. S'ils étaient capables de se faire comprendre malgré ces bruits, alors on arriverait à les comprendre sur la plage, bien que le bruit des vagues soit plus fort encore.

¹¹. De Mozart en Beethoven. *Essai sur la notion de profondeur en musique*. Éric Rohmer, Actes Sud, 1998.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Éric Rohmer

DERNIERS FILMS /// *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, 2007 / *Le Canapé rouge*, 2005 / *Triple Agent*, 2004.



GEORGES APERGHIS,
MACHINATIONS
© NABIL BOUTROS

Né malentendu

Autour des Machinations de Georges Aperghis Qu'est-ce que chanter veut dire ? Dans cette méditation consacrée à *Machinations* de Georges Aperghis, dont il a signé les textes, le philosophe François Regnault s'interroge, sur le statut du langage, du dire et du chant dans le travail du compositeur¹. Par François Regnault

« Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant », ce vers de Baudelaire m'a souvent semblé convenir à l'œuvre ou à la vision musicale de Georges Aperghis : « Aperghis a ses gouffres... » Quels sont-ils ? Il me semble que l'œuvre *Machinations*, pour laquelle j'ai fourni ceux des textes qui concernent la machine, traverse quelques-uns de ces gouffres, au bord desquels mes analyses tenteront de se (re)tenir.

- Entre le signifiant et le signifié.
- Entre la parole et le chant.
- Entre l'homme et la machine.

Machinations n'est pas une synthèse des solutions qu'Aperghis se propose, c'est un campement de fortune dans sa magistrale pérégrination.

Nous articulons, et nous croyons penser ; nous parlons et nous chantons ; nous faisons des mouvements et des gestes à la fois autonomes et automatiques. À chacune de ces étapes, la musique vient nous rappeler à quelle enseigne nous sommes logés.

Passer la barre du signe

J'aborde ici une première question qui embrasse sans aucun doute toute l'œuvre d'Aperghis, en tout cas toute l'œuvre où intervient la voix. Pourquoi faut-il que l'animal appelé homme, qui profère des sons comme bien des mammifères veuille en outre exprimer des significations qui ne sont pas seulement des signaux ? Et que cela aille jusqu'à l'abstraction

métaphysique. Aussi sa recherche lui commande-t-elle de commencer par les phonèmes.

« Je songeais, dit Aperghis², à ce que dit Deleuze sur la génération par le milieu, plutôt que par la fin ou le début. Quelque chose comme un volcan qui crache et dont le cratère ou la fente s'étend. Et puis il y a des maladies : il y a des consonnes qui finissent pas manger des consonnes. Ce qui donne parfois, c'est vrai, un certain nombre de consonnes côte à côte. Ça crée aussi des rythmes, des hauteurs de voix (certaines consonnes, on les dit plus haut que d'autres). Donc, ça finit par faire des mélodies. Et là, chaque gorge, chaque bouche se débrouille comme elle peut, en générant des mélodies différentes. [...] Je cherche à faire entendre ces phonèmes comme des phrases musicales. »

Dans la démarche ainsi entreprise, il se trouve que, si la consonne reste encore du côté de la matière, la voyelle s'en va du côté de la pensée. Mais cela se renverse, puisque chacun admettra aussi l'hypothèse inverse selon laquelle je suis invité, après avoir entendu se former dans mes oreilles, des vocables, à les entendre *a contrario* se déformer, redescendre jusqu'au bruit, au son, jusqu'au galet. Car Aperghis compare le phonème à un galet qu'on roule entre ses doigts. La fin du langage, en somme. Ou, plus simplement, n'écouter que le

¹. Ce texte est issu de la conférence donnée le 17 février 2008 dans le cadre des rencontres « Un dimanche, une œuvre » au Centre Pompidou.

². *Machinations* de Georges Aperghis, textes réunis par Peter Szendy, Ircam-L'Harmattan, 2001, p. 59.

signifiant et non le signifié, comme nous le faisons lorsque nous écoutons de la poésie, ou lorsque le psychanalyste selon Lacan accorde dans la cure sa suprématie au signifiant.

Ce va-et-vient entre le son et le sens est la manière selon laquelle signifiant et signifié s'accrochent l'un à l'autre pour former des significations, les ébaucher, les assurer, les mettre en doute et les défaire, et attester ainsi que le seul traumatisme de l'homme n'est point celui de la naissance, auquel un vain peuple des sciences humaines croit, mais d'être né *malentendu*, et que le malentendu soit l'essence de la « communication ».

Sprech-oder Gesang ?

J'aborde une seconde question qui embrasse sans aucun doute, elle aussi, toute l'œuvre d'Aperghis, en tout cas toujours l'œuvre de lui où intervient la voix : pourquoi faut-il que le même animal qui fait des sons comme la nature et qui produit des significations avec des articulations comme la nature n'en fait pas, se mêle aussi de chanter comme les oiseaux ? Après tout, la parole ne nous suffisait-elle pas ? Pourquoi désirons-nous en outre préférer quelque chose qui soit, si j'ose dire, harmonieux ! Mais on peut retourner la question, inverser l'ordre, en supposant que chanter est plus proche des sentiments, des passions, que de l'intelligence et du concept, et a dû donc être notre premier langage, ce que ne s'est pas fait faute d'imaginer Jean-Jacques Rousseau dans son *Discours sur l'origine des langues* : « Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auraient peu d'articulations ; quelques consonnes interposées, effaçant l'hiatus des voyelles, suffiraient pour les rendre coulantes et faciles à prononcer. En revanche les sons seraient très variés, et la diversité des accents multiplierait les mêmes voix : la quantité, le rythme seraient de nouvelles sources de combinaisons ; en sorte que les voix, les sons, l'accent, le nombre, qui sont dans la nature, laissent peu de choses à faire aux articulations qui sont de convention, l'on chanterait au lieu de parler ; la plupart des mots radicaux seraient des sons imitatifs, ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles : l'onomatopée s'y ferait sentir continuellement. »

On ne dira jamais assez à quel point, lecteur de Saussure, de Deleuze et de Lacan, Aperghis est aussi contemporain de ces questions du 18^e siècle sur les origines, et notamment de celle du langage, mais aussi de celle de la musique et de la société. N'oublions pas qu'il a fait, sur un livret de Catherine Clément, un opéra à partir de *Tristes tropiques*, de Lévi-Strauss. Il semble en effet qu'à travers ces considérations primitives, nous nous mouvons dans l'univers d'Aperghis qui re-parcourt les origines de notre espèce (sans parler de l'oratorio *L'origine des espèces*, dont j'avais tiré la majeure partie du texte de Darwin), et dans chacune de ses investigations phonétiques et phonologiques, les origines de notre langage. Avec le risque incessamment encouru de retomber dans les cris des animaux, voire les sons des éléments, l'eau (Aperghis a mis en musique des considérations de Léonard de Vinci, *De la nature de l'eau*, 1974), le feu, l'air (souffles, respirations, étouffements, asphyxies, soupirs, rires, pleurs, asthmes, spasmes, orgasmes), la terre (éboulements, enfouissements, creusements, mais aussi germinations, poussées, floraisons, moissons, géologiques...).



Pourquoi désirons-nous préférer quelque chose qui soit, si j'ose dire, harmonieux !

Concernant d'ailleurs cette question du parlé et du chanté, tout le monde sait qu'elle se pose depuis qu'il y a de la musique, mais aussi qu'elle est coextensive à toute l'histoire de l'opéra. Au 20^e siècle, le *Sprechgesang* que Schönberg inaugure avec le *Pierrot lunaire* instaure une problématique dont les réalisations reconduisent régulièrement les apories. La question

s'est compliquée depuis lors chez Alban Berg, Boulez, Stockhausen, Zimmermann, Lachenmann, Mantovani, etc.

Toute la recherche autour du chant dans la musique contemporaine démontrerait donc à l'envi que chaque compositeur doit quasiment inventer un système nouveau en multipliant les instances possi-

bles entre le parler pur, qui est un fantasme, et le pur chanté, qui est un idéal ou un rêve.

La machine

C'est alors qu'intervient la machine qui va tenter d'opérer des transformations réglées sur les phonèmes. Techniquement, pour *Machinations*, raconte Olivier Pasquet³ : « Georges est arrivé avec des phonèmes enregistrés. Il m'a demandé de fabriquer des outils informatiques pour lire ces phonèmes de façon plus ou moins aléatoire, pour créer avec eux des rythmes, des phrases. Puis j'ai construit des machines (i.e. des algorithmes informatiques) qui allaient choisir, dans cette archive de phonèmes, ceux qui étaient dotés de telle et telle caractéristique. Sans qu'il me l'ait dit expressément, j'ai très vite senti que Georges cherchait, entre les « diseuses » qui énonceraient les phonèmes et la machine, un rapport de type question-réponse plutôt qu'un accompagnement⁴. » Confronté sans doute à une même demande de la part de Georges, je suis parti (bille en tête) sur le rapport de l'homme à la machine, et me souvenant d'un très intéressant petit opuscule intitulé *De l'automate à l'automatisation*, j'en ai tiré : la description par le mécanicien grec Héron d'Alexandrie (1^{er} ou 2^e siècle ap. J.-C.) d'un théâtre d'automates, où un système apparemment sophistiqué de contre-

³ Réalisation informatique musicale de *Machinations*
⁴ *Machinations*, p. 109.

pois et de poulies permettait de manœuvrer une représentation entière racontant un combat naval ; puis la description par Jacques de Vaucanson, au 18^e siècle, de son canard automatique à qui on donnait des grains, qui les absorbait, les digérait et rejetait du son ; puis une analyse logique subtile d'Alan Turing (l'auteur d'une machine à calculer « universelle » qui simule les procédures du traitement de l'information, et qui s'est intéressé à l'intelligence artificielle) au sujet de sa machine, autour de la question de savoir si les machines peuvent penser, à laquelle il substitue le syllogisme suivant, rassurant : « Si chaque homme dispose d'un ensemble défini de règles de conduites d'après lesquelles il organise sa vie, alors il est une machine. Or de telles règles n'existent pas. Je fais ce que je veux. Donc, les hommes ne peuvent être des machines. » Enfin, *l'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam, dont le héros fabrique une femme plus femme que femme, capable de toutes les jouissances, y compris féminines.

L'Homme-Machine et la femme-machinique

Mais alors tantôt la machine perfectionne les phonèmes proférés par des êtres humains, tantôt elle les réduit (à la cuisson), les dé-vocalise, les dé-phonématise, les déshumanise. Il en résulte, sinon un conflit, du moins une rivalité, voire une émulation, une connivence, un érotisme, entre la machine (mâle ?) et les diseuses.

Je me suis donc inspiré de *L'Homme-Machine*, ouvrage connu du matérialiste La Mettrie au 18^e siècle : « Car enfin, quand l'homme seul aurait reçu en partage la Loi naturelle, en serait-il moins une machine ? Des roues, quelques ressorts de plus que dans les autres animaux les plus parfaits, le cerveau proportionnellement plus proche du cœur, et recevant aussi plus de sang, la même raison donnée ; que sais-je enfin ? des causes inconnues produiraient toujours cette conscience délicate, si facile à blesser, ces remords qui ne sont pas plus étrangers à la matière que la pensée, et en un mot toute la différence qu'on suppose ici. L'organisation suffirait-elle donc à tout ? oui, encore une fois ; puisque la pensée se développe visiblement avec les organes, pourquoi la matière dont ils sont faits ne serait-elle pas aussi susceptible de remords quand une fois elle a acquis avec le temps la faculté de sentir ? »

Seulement, dans *Machinations*, Aperghis a soigneusement évité l'homme, le mâle, pour offrir ses machinations à quatre femmes, qu'on peut bien appeler quatre machines désirantes au sens de Deleuze. Ou plutôt, il y a un mec, l'homme de la machine, mais il est derrière elle, et même s'il parle aussi de temps en temps pour dire des chiffres et des mots techniques, le seul dialogue est avec la machine, et semble agonistique.

Aperghis est de ces musiciens pour qui c'est d'abord une femme qui chante (comme pour Claudel, le théâtre, c'est une femme qui arrive !) Mais dans *Machinations*, il a choisi une chanteuse, une comédienne, une altiste et une flûtiste, dont la chanteuse chantera à peine, la flûtiste donnera à la rigueur des intonations de flûte mais sans flûte, et l'altiste aura laissé

son alto à la maison. Il en résulte quatre artistes réduites à effectuer cet exercice de diction alternant phonèmes et textes, et jouant un peu comme aucune comédienne ne joue, toutes embringuées dans l'espace sonore inventé pour elles, soumises à ce que Deleuze appelle un usage intensif a-signifiant⁵ et confrontées à une machine avec laquelle elles dialoguent, et qui transforme leurs émissions de voix en sons artificiels.

Bien entendu, que veulent ces femmes, assurément satisfaire à la machine, lui obéir, et décrire aussi d'autres machines. C'est ici que la machine suscite des images, car les lectures qu'elles font sont accompagnées d'actions très concrètes autour d'objets très simples.

Ces actions ont une fonction visible lorsqu'elles sont re-projetées sur les quatre écrans situés au-dessus des diseuses : tenter de re-franchir l'abîme invoqué au milieu entre l'image et le mot, car ces actions sont autant de tropes, de métaphores en somme, propres à rendre visibles (*ersichtliche Thaten der Musik*, disait Wagner de l'action scénique) les processus mêmes utilisés dans les phonématisations, mais en faisant apparaître des objets connus ayant accompagné la vie des hommes depuis toujours (feuilles d'arbres, cailloux, ossements, parties des mains, doigts, écorces d'arbres, cheveux, sable, coquillages, graines, plumes, etc.), sans parler des dessins effectués en direct ou des schémas ou des graphiques projetés de l'ordinateur.

Conclusion métaphysique

Ainsi se boucle le processus, le signifiant a pu devenir signifié, le purement phonologique a pu donner lieu à la mélodie, à l'harmonie, au contrepoint ; la machine et les femmes ont échangé leurs vertus, et les mots les plus purs ont pu susciter des images, et à chaque fois, on peut soutenir les deux propositions incompatibles : « cela n'a rien à voir » et « c'est tout à fait ça » ! Ainsi les trois ou quatre abîmes ont été comblés, ou franchis, ou abolis et, comme à la fin de *Faust*, l'irreprésentable est devenu acte. Et en même temps, l'œuvre terminée, nous retombons dans ces abîmes qui sont notre lot quotidien.

Vous savez que *mousikè* en grec veut dire propre aux Muses et concerne donc tous les arts, la poésie, et plus particulièrement la musique. Aussi bien poserais-je qu'une souveraine raison musicale, au sens grec, commande en dernière analyse la recherche inlassable, digne du *Cratyle* de Platon, de cet authentique musicien, dont les œuvres questionnent la musique de bien d'autres points de vue.

Mais il s'agit toujours pour lui en définitive de franchir dans l'art tous les abîmes que notre espèce si bizarre et si divisée oppose à la Nature. Aussi me redirai-je à son propos avec Héraclite : « C'est le propre du souffle que d'avoir une raison qui s'accroît elle-même. »

ψυχης εστι λογος εαυτον αυξων

⁵ *Machinations*, op. cit. p. 78.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

François Regnault

Philosophe et écrivain. Enseignant à l'université Paris-8.

DERNIÈRE PUBLICATION /// *Dire le vers : court traité à l'intention des acteurs et amateurs d'alexandrins*, avec Jean-Claude Milner, Édition Verdier, 2008 [édition revue et augmentée].

La voix à l'Ircam

par Hugues Vinet, directeur scientifique de l'Ircam



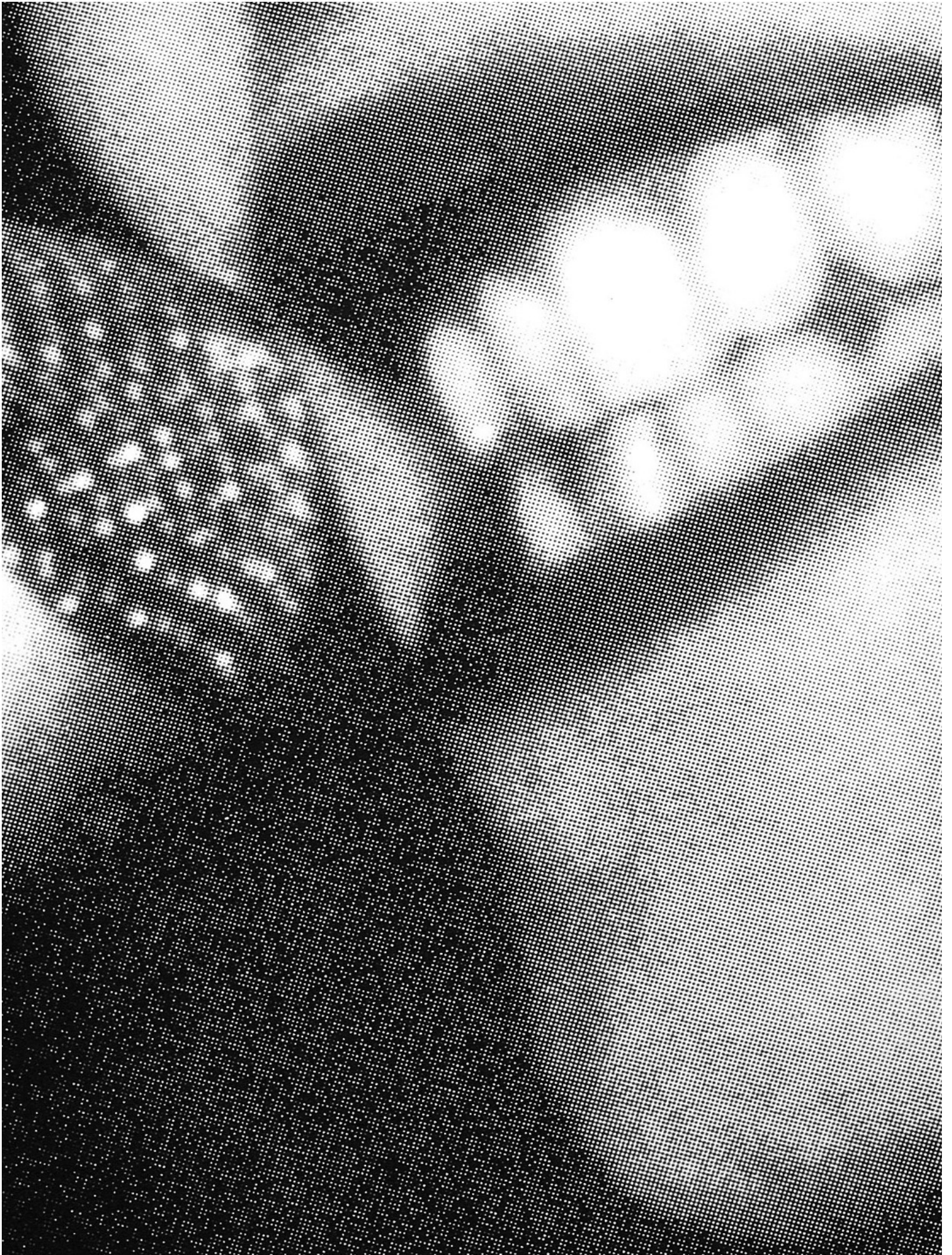
ANTONI MUNTADAS,
PORTRAITS (SÉRIE), 1995

CD pour le film *Farinelli*, l'approche retenue pour l'obtention d'une voix de castrat est de constituer un hybride à partir d'enregistrements d'une voix d'homme (contralto) et de femme (soprano colorature). Si les outils alors disponibles permettent une interpolation voyelle par voyelle, la production ne pourra être menée à bien qu'au prix d'un intense travail de découpage et de paramétrisation effectués manuellement. Cette réalisation et les difficultés qu'elle a comportées, seront l'amorce de nouvelles directions de recherche visant à automatiser ces procédures en tenant compte des spécificités du matériau vocal.

La voix revêt en effet un statut particulier dans notre référent sonore. Des modifications, même infimes, de ses caractéristiques, sont susceptibles d'altérer son naturel en produisant des artefacts aisément perceptibles. Une première étape dans cette approche spécifique a consisté à traiter les sons vocaux en tenant compte de leur structure de production source-filtre (glotte-conduit vocal). Ainsi, une transposition vers l'aigu, qui altérerait le timbre de la voix (effet *Donald Duck*), est aujourd'hui compensée pour préserver l'identité du locuteur. Celle-ci peut aussi être transformée de manière naturelle selon ce procédé, par exemple d'une voix d'homme en voix de femme ou d'enfant, comme dans les films *Tiresia* de Bertrand Bonello ou *Les amours d'Astrée et de Céladon* d'Eric Rohmer. Une étape ultérieure, qui mobilise actuellement à l'Ircam une équipe d'une dizaine de chercheurs autour de Xavier Rodet, repose sur la constitution de bases de données vocales par analyse d'enregistrements. Il est ainsi possible de segmenter automatiquement des phrases enregistrées en une succession de phonèmes pour en modifier individuellement les caractéristiques. Cette organisation permet d'envisager

Depuis des travaux pionniers sur la voix chantée, qui avaient abouti, en 1984, à la synthèse réaliste d'un extrait de la *Reine de la nuit*, peu de recherches avaient été consacrées spécifiquement à l'Ircam à l'étude de la voix. L'effort a en effet porté pendant deux décennies sur le développement de *modèles de signaux*, voués à la synthèse et au traitement de tous types de sons, qu'ils soient d'origine instrumentale, vocale ou de tout autre source. Lorsque le réalisateur Gérard Corbiau passe commande à l'Ircam, en 1995, de la synthèse d'une heure de voix chantée de qualité

dans un avenir proche la réalisation de fonctions avancées, telles que le changement de locuteur (faire dire à un locuteur B modélisé ce que dit un locuteur A), la modification du caractère expressif ou émotionnel porté par la voix, voire une synthèse complète à partir d'un texte. Cette structuration du matériau vocal est porteuse de nouvelles applications artistiques, dans son traitement rythmique, prosodique, ou en lien avec d'autres projets de modélisation des sons pour la composition comme celui d'un outil d'aide à l'orchestration.



ANTONI MUNTADAS,
PORTRAITS (SÉRIE),
1995

Byzance et Babel

Entretien avec Marie-José Mondzain Spécialiste de l'économie de l'image, Marie José-Mondzain s'est notamment intéressée à la signification des icônes et à l'iconoclasme depuis la période byzantine. Dans l'entretien qu'elle nous a accordé, elle revient plus précisément sur la présence de la voix dans l'icône et esquisse une réflexion sur la séparation comme constitutive de la création.

Entretien réalisé par Frank Madlener et Gabriel Leroux

La voix qui nomme, la voix qui désigne

« L'un des arguments majeurs de l'iconoclasme était : tu n'as pas le droit d'appeler Christ ce que tu as figuré sur la planche. Cette icône, ce n'est pas lui. Son image n'a pas le droit au nom. Dès lors, toute l'argumentation en retour de l'iconophilie, qui est d'une grande subtilité, consista justement à légitimer l'usage du nom. La figure iconique a droit au même nom que son modèle, par l'effet d'une opération homonymique. Des choses hétérogènes, qui ne partagent rien, ni du point de vue de la substance, ni de la présence, ni de la réalité, ni même de la ressemblance réelle avec le modèle, partagent le nom, elles ne partagent même que le nom. Le débat concerne donc la signification de la présence du nom, et les modalités disciplinaires de l'inscription du nom dans l'icône car il y a obligation de cette inscription. Non seulement il y a légitimité à donner le même nom, mais il faut écrire le nom pour soutenir cette légitimité. Quelque chose dans le visible doit rendre visible le vestige, ou la trace, ou encore le témoignage de cette homonymie.

L'inscription du nom dans l'icône est la conséquence et non la cause de l'homonymie. C'est parce qu'elle a droit au même nom qu'on doit écrire et rendre visible le nom. Quelle est la cause de cette inscription du nom ? À quels textes les Pères se réfèrent-ils pour justifier cette légitimité de l'homonymie ? Ce sont les textes qui parlent de la voix. Plus précisément, ceux qui disent que c'est la voix du Père, et le Père en tant que voix, en tant que souffle, qui, se faisant *logos*, se fait en même temps et voir et entendre. La tradition veut qu'il se soit fait entendre, non seulement des Hébreux, mais aussi par une parole publiquement attestée. Cette parole publique se manifeste dans le texte au moment du baptême du Christ. La voix du Père désigne à tous les témoins du baptême Celui qu'il montre et légitime. La voix se porte garante, garantit la relation filiale en disant « celui-ci est mon fils ». C'est d'avoir fait entendre cette désignation et cette filiation, qui fait du Fils l'image, l'image du Père. Puisque le fils est l'image du Père, identique au Père, il a droit au nom du Père dont le nom de Fils est celui de son image. Le nom du Christ est le nom du Père quand il devient visible ; or l'icône le rend visible donc l'icône porte le même nom. « Image de » et « fils de » sont synonymes, l'image et son modèle sont homonymes.

Par la suite, avec la construction de la théologie trinitaire, le nom du fils va désigner, en même temps, la substance du

Père et son image. Le Père et son image partageant le même nom, mais plus encore, sont identiques substantiellement. Ils ont non seulement le même nom dans l'image, donc visiblement, mais ils sont consubstantiels invisiblement. Quand les hommes vont faire des images, ils vont se retirer par leurs gestes et leurs fabrications du champ de la consubstantialité invisible, mais ils héritent d'une transmission, celle du nom. Quand on fait des icônes, des images artificielles faites de main d'homme, ces images ne partagent pas la substance mais partagent le nom. Pour que ce nom soit partagé, il faut que la légitimation par la voix soit active à l'intérieur du visible, que dans le silence de l'icône se manifeste quelque chose qui relève du registre de la voix. La trace visible de la voix du Père va être l'inscription du nom. Celle-ci va être donnée à la lecture et va permettre aux fidèles de nommer ce qu'ils voient du même nom que ce qu'ils ne voient pas. C'est bien là le fils de Dieu. C'est bien Dieu, mais ce n'est pas lui. On ne peut substantiellement confondre Dieu et l'icône, mais ce que l'icône fait « entendre » est bien sa voix.

Voix incarnée

« Qu'est-ce que fait entendre l'icône ?

C'est la question de l'incarnation par la voix. Le phénomène même de l'incarnation est le fait de la voix. Pour cela il faut remonter à l'annonciation. Comment s'est opérée l'incarnation ? À quel moment a-t-elle lieu ? Au moment où une voix se déplace, traverse l'espace et vient faire ce que l'on appelle l'annonce, l'annonciation. La voix qui parle à la mère, c'est la voix qui féconde. C'est une voix qui vient annoncer. Celle qui procréé, celle qui devient porteuse de l'image, a écouté. Elle l'apprend par l'oreille. L'annonce est le mode sur lequel quelque chose vient s'installer en elle, dont elle ne prend connaissance que par l'annonce qui lui en est faite.

L'incarnation se fait par la voix. L'incarnation dans le corps de la mère par la voix de l'annonce, la reconnaissance de la légitimité de la filiation par la voix du Père au moment du baptême, voilà comment l'image prend Père et Mère par l'effet de deux voix qui accomplissent deux opérations : l'une produisant ce phénomène étrange qui s'appelle s'incarner, c'est-à-dire devenir image dans l'espace d'un corps, lover l'infini dans un corps fini, l'autre, l'homonymie dans le visible des consubstantiels invisibles.



PIERRE ET GILLES
(ACTIFS DEPUIS 1976),
JÉSUS D'AMOUR,
MODÈLE :
FRANCK CHEVALIER,
1989,
PHOTOGRAPHIE
PEINTE-PIÈCE UNIQUE,
ENCADRÉ PAR LES ARTISTES,
78 X 59,7 CM
AVEC CADRE 135 X 118 CM

©PIERRE & GILLES.
COURTESY GALERIE
JÉRÔME DE NOIRMONT,
PARIS

L'image et l'écart

« Le souci qui habite l'image, et qui et qui doit habiter toute personne qui en produit, c'est le respect de l'écart irréductible d'une image avec ce à quoi elle renvoie, qui n'est pas nécessairement un modèle réel. Mais plus encore, non seulement l'image est en écart, mais l'image est l'opérateur de tous les écarts. Toute image est un opérateur de séparation. Non seulement l'image est séparée, mais il n'y a de séparation que grâce à l'image. L'expérience de l'image n'est autre que celle de la séparation. La grande force de l'iconophilie, c'est d'avoir saisi qu'une image est un opérateur de séparation, et qu'à partir du moment où elle est utilisée comme opérateur de fusion, elle devient idole, elle devient objet de consommation.

L'icône est une surface de réverbération. Elle est pensée comme réverbération, c'est-à-dire comme surface de retour. La réverbération, c'est le verbe qui fait retour.

Et, si la voix peut venir s'y faire reconnaître, si elle peut s'y faire entendre, c'est parce qu'elle est un écho dans le miroir de l'image. Ce que l'on voit renvoie du son. L'icône est le lieu de l'adresse et du renvoi. De ce point de vue, elle se distingue des constructions iconiques occidentales plus tardives qui invitent à la plongée, à la traversée, qui englobent le

voyant. L'écart iconique n'a rien à voir avec la distance perspectiviste. L'absence de perspective ou perspective inversée permet de faire voir ce basculement du regard renvoyé à lui-même.

Mais au fur et à mesure que des icônes vont se déployer dans le monde oriental, et notamment à partir du 17^e siècle jusqu'au 19^e siècle elles évoluent. On va trouver de plus en plus d'icônes dans lesquelles on voit de la perspective, du modelé, du relief, bref dans lesquelles du réalisme s'infiltrer pour accompagner une religiosité plus émotive et plus sensuelle. Les icônes deviennent alors, loin de leur statut originel, des objets d'adoration quasi talismanique. Ce sont des objets faits pour être manipulés, pour avoir des effets, pour produire des miracles. Elles agissent dans une surabondance de présence. Quand une icône se met à pleurer, à saigner, l'image prend corps et incorpore le croyant, alors que l'incarnation n'est justement pas un phénomène corporel, mais phénomène charnel et imaginal. À partir du moment où les icônes se construisent et se conduisent comme des corps, on retrouve les processus fétichisation et de croyance animiste dénoncée par les adversaires millénaires de l'idolâtrie. »

Babil et langue universelle

« Dans mon dernier livre, j'ai consacré un chapitre à ce que j'appelle la langue du spectateur, en reprenant les *Épîtres* de Paul sur la question de la voix et de la langue.

Comment le monde hébraïque a-t-il géré la question de la voix et de la langue ? Dans le récit de la tour de Babel notamment. C'est le moment où la confusion des langues introduit l'obligation de séparer, de séparer les hommes en séparant les langues. Il faut donc impérativement pour produire de l'humanité, dans l'ordre du sonore et de la voix qu'il y ait un opérateur de séparation. Babel est associé au babil, à ces babilllements semblables à ceux des oiseaux auxquels on n'accorde pas de sens. La séparation dont il est question ici, selon moi, c'est la séparation avec la langue de la mère et du bébé. Il ne faut plus que l'enfant parle la langue de la mère, la langue babélienne, le babil du nourrisson non encore séparé. La séparation imposée à Babel fait pendant à la séparation exigée avec l'image : il faut de la dissemblance et du séparé aussi dans le sonore, également, faute de quoi on reste dans la confusion et la fusion de toute idolâtrie.

Qu'on fait les chrétiens du côté du sonore, eux qui ont renoué avec l'image ? Ils ont inventé la Pentecôte. Ainsi ils ont construit une fiction efficace selon laquelle il est possible de s'adresser au monde entier : ceux qui ne parlent pas la langue de ceux à qui ils s'adressent, se font quand même comprendre de tous et chacun l'entend dans sa propre langue. Mais alors quelle est cette langue ? Qu'est-ce que c'est que cette langue dispensée par le Saint-Esprit ?

Or, même si la Pentecôte est une invention post-paulinienne, on trouve chez Paul des réflexions qui préparent cette construction imaginaire de la parole. Il y a chez Paul des réflexions tout à fait passionnantes sur la question de la voix, *phônè*, sur la façon dont le nouveau croyant va parler, des réflexions sur la langue que l'on doit utiliser pour se faire comprendre universellement. Il y a un moment où Paul s'inquiète, s'interroge sur ce que c'est que le sonore, sur ce que devient le signifiant sonore dans la profération de son message ; il se demande dans quelle langue il faut parler au monde entier pour se faire comprendre du monde entier. On sent en lui une sorte d'hésitation critique qui concerne la relation du *logos* à la grâce et à la poésie. Il écrit aux Corinthiens en grec. Mais dans la mesure où il veut s'adresser au monde entier, la langue des Corinthiens est limitée. Mais c'est en grec qu'il veut sensibiliser son auditoire corinthien à l'universalité du message dans sa forme même. Il se pose la question du régime sonore, de la musicalité, et d'une certaine façon de la manière de faire résonner son corps et de laisser son corps être traversé par le souffle de l'esprit. Le corps devient instrument de musique. Mais en même temps cette expressivité libre du corps l'inquiète.

Il a peur de la transe et du charisme incontrôlé qui relèvent de l'expérience individuelle, voire mystique. En rester à la langue de l'amour – le corps devenant une sorte de cymbale divine – c'est prendre le risque de ne convaincre personne et de passer en public plutôt pour un fou. La transe, la langue charismatique du possédé, le rapport singulier d'un sujet, sonore, intime, avec la divinité ne peut pas prétendre à l'universalité ni par conséquent produire du lien institutionnel. Il faut que la langue de l'amour soit en même temps la langue du *logos*. Il ne fournit pas de réponse face à cette tension. Mais c'est dans son sillage et non dans ses lettres qu'arrivent les conclusions tardives : la langue universelle sera l'image, espéranto moins convulsif que l'affect sonore dont il perd le contrôle. La langue iconique de la chair possède une universalité instituante que ne saurait avoir la langue du corps. »

De la création comme séparation

« À partir du moment où il y a un geste de création, se produit une mise en crise de l'irréductible. C'est la mise en œuvre de ce qui excède l'objet. Il s'agit de tenir bon et de ne pas céder sur le régime de la séparation : la création est un exercice de désajustement où tous les régimes du sensible se débordent les uns les autres pour maintenir l'indétermination essentielle du phénomène esthétique, de la situation sensible du spectateur. Pour que de la liberté soit sans cesse offerte, il faut qu'une impossibilité de clore la forme sur son sens, sur un sens, soit préservée.

Le désajustement du geste d'art, son inadéquation constituante m'a conduit à m'intéresser au montage au cinéma. Le montage travaille sur la discontinuité et la mise en contact de l'hétérogène, du distinct, du désajusté dans le temps ou dans l'espace. Le site du contact est-il une zone et de quelle nature pourrait être cette zone ? De quelle nature est l'écart ? Comment qualifier ce qui sépare ? Est-ce forcément quelque chose de même nature que le séparé ? Nécessairement non, ce qui sépare ne peut appartenir au séparé. Ce qui met les espaces en écart n'est pas de même nature que l'espace. C'est du temps. Et ce qui met les temporalités en écart, n'est pas de l'ordre du temps, c'est de l'espace. La mise en spectacle ou le travail de mise en scène consistent précisément à faire jouer sans arrêt l'hétérogénéité de ce qui sépare avec ce qui est séparé. L'image n'appartient ni à l'espace ni au temps mais procède de chacun d'eux pour constituer le site des écarts dialectiques entre eux. C'est sans doute ainsi qu'il faut aussi comprendre l'icône, comme un montage entre le visuel et le sonore par la voie de cette zone d'indétermination qu'est l'image où se croisent l'invisible et le silence. »

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Marie-José Mondzain

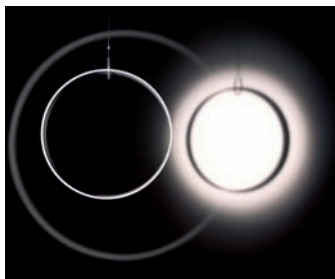
Philosophe et écrivain. Directrice de recherches au CNRS.

Auteur notamment de *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, 1998 / *L'Image peut-elle tuer ?*, Bayard, 2002 / *Le Commerce des regards*, Seuil, 2003.

DERNIÈRE PUBLICATION /// *Homo spectator*, Bayard, 2007.

Contre-jour : Gérard Grisey

Dix ans après la mort de Gérard Grisey, l'*Étincelle* éclaire quelques-unes des perspectives ouvertes par le compositeur français, par-delà l'attitude spectrale. La volonté de réinventer la totalité du phénomène sonore, la conception renouvelée de la mélodie et de la perception des formes dans le temps, appartiennent à la singularité de la trajectoire de Grisey. Cette visée purement sonore est paradoxalement présente dans les nombreux contre-jours que son œuvre s'est choisis : la peinture, la nature ou encore l'astrophysique.



OLAFUR ELIASSON
YOUR SPACE EMBRACER, 2004
BRÄNDSTRÖM & STENE, STOCKHOLM,
SWEDEN, 2004
GLASS MIRROR, WIRE, MOTOR, HMI
LAMP, DIAPHRAGM, TRIPOD, LENS
VARIABLE DIMENSIONS
PHOTO : BRÄNDSTRÖM & STEVE 2004
© OLAFUR ELIASSON 2004

Le Noir de l'étoile

Jean-Pierre Luminet

Le chant du ciel est un chant de lumière. Les astronomes ont des oreilles géantes pour écouter le ciel et enregistrer ses bruits : des radiotélescopes, capables de capter les signaux émis par les pulsars. Résidus compacts engendrés dans des explosions qui ont jadis désintégré des étoiles, les pulsars sont de gigantesques toupies aimantées qui émettent un faisceau de lumière tournant en même temps que l'étoile, à la façon d'un phare cosmique. À chaque tour, le faisceau balaye la ligne de visée de la Terre et les astronomes enregistrent une pulsation lumineuse.

À la fin des années 1980, Gérard m'a contacté afin de discuter d'un projet d'œuvre mêlant musique et signaux astronomiques. Il voulait intégrer ces tambourineurs célestes dans une œuvre musicale, les laissant exister comme des points de repère au sein d'une musique qui en serait l'écrin, utilisant leurs fréquences comme *tempi* et développant les idées de rotation, de périodicité, de ralentissement et d'accélération que l'étude des pulsars suggère aux astronomes. La percussion s'imposait parce que, comme les pulsars, elle est primordiale et implacable, et comme eux elle cerne et mesure le temps.

Ainsi est né *Le Noir de l'étoile*, rencontre à une

« Lorsque la musique parvient à conjurer le temps, elle se trouve investie d'un véritable pouvoir chamanique, celui de nous relier aux forces qui nous entourent. Dans les civilisations passées, les rites lunaires ou solaires avaient une fonction de conjuration. Grâce à eux, les saisons pouvaient revenir et le soleil se lever chaque jour. Qu'en est-il de nos pulsars ? Pourquoi les faire venir ici, aujourd'hui à l'heure où leurs passages dans le ciel boréal les rend accessibles ? »

Gérard Grisey, notes pour *Le Noir de l'étoile*

heure précise et en temps réel entre des étoiles qui émettent leurs derniers signaux, un radiotélescope qui les écoute et six musiciens qu'elles guident. La rotation des pulsars devient rythme. Le concert ainsi rivé sur ces horloges lointaines, l'auditeur est relié aux forces cosmiques. Les percussionnistes sont perchés sur des estrades disposées en orbite autour du public. Au firmament luisent des champs lumineux et des velums tendus comme les ailes de grands oiseaux blancs. De cette forge mystérieuse émergent les implacables crépitements de Vela ou les lourds battements de cœur de PSR 0329 +54, danses et chants de la mort joués à plusieurs milliers d'années-lumière par des astres moribonds.

Ainsi le compositeur représente l'étoile pour s'en approprier la clarté, la tension et la dynamique. S'en approprier aussi la noirceur, car il est des observateurs perspicaces qui deviennent la lumière dans le charbon de la nuit.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Jean-Pierre Luminet

Astrophysicien à l'Observatoire de Paris. Directeur de recherches au CNRS. Jean-Pierre Luminet a notamment collaboré avec Gérard Grisey pour *Le Noir de l'étoile*. **DERNIÈRES PUBLICATIONS** /// *La discorde céleste : Kepler et le trésor de Tycho Brahé*, Jean-Claude Lattès, 2008 / *Le destin de l'univers : Trous noirs et énergie sombre*, Fayard, 2006.



PIERO DELLA FRANCESCA
MADONNA DEL PARTO,
FRESQUE, MONTERCHI (ITALIE)

L'icône paradoxale

Gérard Grisey

«Au geste violent des anges écartant le rideau et à l'arrondi du dais damassé, répond le geste des doigts écartant la robe et l'arrondi de celle-ci. Un espace s'ouvre sur un espace qui s'entrouvre : l'infini est suggéré. Sans doute ma fascination n'est elle que projection, car ma musique depuis longtemps joue elle aussi sur les correspondances et la "mise en abîme" de temps radicalement différents (le temps des baleines, le temps des hommes, le temps des oiseaux...). Ici, l'orchestre est spatialisé en deux fois deux ensembles : le grand orchestre divisé en instruments graves et aigus, et un petit ensemble divisé en deux groupes symétriques qui enveloppent les voix humaines. Pour matériau vocal, j'ai utilisé les différentes signatures de Piero della Francesca en latin et en italien dont l'analyse sonographique m'a offert un très riche matériau de consonnes et quelques extraits de son Traité de perspective, *De perspectiva pingendi*. L'un des premiers du genre, ce traité, écrit en italien du 15^e siècle au soir de la vie de Piero, recèle toute la modestie d'un cahier artisanal et pédagogique. "...trace A puis B, prend un compas, mesure AB et pose deux fois la distance AB..." Voilà qui ne ressemble guère à un traité d'esthétique. Pas la moindre envolée poétique, pas la moindre manifeste, ou si peu ! Pourtant toute la peinture de la Renaissance est en gestation dans cette jubilante humilité. De ce Traité, j'ai aussi retenu quelques phrases qui m'ont semblé plus proches d'un propos musical : "chiari et uscuri secondo che i lumi le divariano..." Enfin, on comprendra que je n'aie pu résister à utiliser cela même du texte qui décrit la structure musicale à l'instant où on la perçoit. »



GÉRARD GRISEY © D.R.

Quatre Chants pour franchir le seuil

Extraits du journal de Gérard Grisey, éditions Musica Falsa

Schlans 24 août 1997

Je viens de terminer la phase finale de De qui se doit. Une minute de musique à trois voix d'une simplicité déconcertante mais intégrant enfin les micro-intervalles dans un langage harmonique d'une grande pureté. Puisse cette minute de musique réconcilier les hommes avec la mort. Il me reste les hauteurs de la partie vocale que je terminerai à Paris (elles dépendent d'un programme de Patchwork qui semble fonctionner à merveille). Le mouvement suivant sur l'Égypte m'effraie un peu et m'envoûte comme tout ce qui touche à l'Égypte ancienne. Je crois que je n'ai jamais rien fait d'aussi simple. Le dépouillement est une vertu qui s'acquiert dans le silence et l'isolement absolu. Depuis huit jours je suis absolument seul dans ces montagnes et la musique devient comme une fleur qu'il suffit de cueillir. Peut-être est-ce le fruit de cette année de torture où tout se liquait pour m'empêcher d'écrire cette pièce. Je suis heureux.

14 juin 1998

Aujourd'hui, j'ai terminé aux Treilles la correction des épreuves et les ultimes retouches et détails du 1^{er} mvmt de mes Quatre Chants pour franchir le seuil. Pourquoi les ultimes décisions sont-elles si pénibles ? Adieu ? Arrachement ? À quoi, de quoi ?...

2 octobre 1998

Après trois mois passés à Schlans dans le silence et la concentration la plus totale, je termine enfin les Quatre Chants pour franchir le seuil avec la berceuse de l'aube. Je n'ai jamais autant travaillé (huit heures par jour, quelquefois six...) et j'ai composé dans la transe et l'immersion totale dans ce texte de L'Épopée de Gilgamesh qui décrit le Déluge et l'Après-Déluge. Je ne parviens pas à me souvenir exactement de quand datent les premières esquisses de la pièce, sans doute de l'été 1996. Quarante minutes de musique en deux années. Je ne suis guère plus rapide qu'autrefois ! Cette concentration m'a interdit toute lecture et toute écoute et il me tarde de rattraper ce retard. Paris semblera bien étrange.

Archives de la Fondation Paul Sacher.

Extraits de l'ouvrage *Écrits ou l'invention de la musique spectrale* de Gérard Grisey (édition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Reby) aux Éditions MF. À partir de juin 2008.

Passage temps trajectoire

À propos des *Quatre Chants pour franchir le seuil* Par Jean-Luc Hervé

Ce qui frappe l'auditeur, à la première écoute des *Quatre Chants pour franchir le seuil*, c'est un langage très dépouillé avec des couleurs sombres et des sons bruités, bien loin de la séduction des harmonies chatoyantes de *Partiels* ou *Modulation*. L'œuvre concentre pourtant toute la pensée du compositeur et, dans l'ultime partition de Gérard Grisey, on retrouve tous les grands traits de son esthétique épurés, comme distillés : une réflexion sur les seuils, le temps musical et la forme.

La notion de seuil a toujours été importante pour Gérard Grisey. Le spectre, fondement de la musique spectrale, est un seuil. C'est à la fois un système de hauteurs, les fréquences qui constituent un son, et un principe d'orchestration, la manière dont sont associées ces fréquences pour produire un timbre. Il se situe à la limite de l'harmonie et du timbre. Mais l'idée de spectre en tant que modèle acoustique fait aussi référence à la réalité physique du son. Et, en s'inspirant de la nature dans son travail, le compositeur se place sur un autre type de seuil, celui du passage entre deux mondes, le monde objectif des sons concrets qui nous entourent, naturels, et le monde subjectif de l'imagination du compositeur, abstrait, construit. Ce passage établit une relation entre la nature et l'œuvre musicale. C'est cette seconde acception du terme de seuil comme lieu de passage qui me semble centrale chez Gérard Grisey. Dans les *Quatre Chants pour franchir le seuil*, qui sont pour le compositeur une méditation musicale sur la mort, l'idée de transition prend une dimension nouvelle, quasiment mystique, puisque le seuil est ici le passage de la vie à la mort. Cette idée parcourt toute l'œuvre. À la fin du troisième mouvement, elle apparaît sous la forme d'une métaphore acoustique. Un geste répété plusieurs fois nous fait inmanquablement penser à un effet Doppler, lorsqu'un véhicule passe devant nous en émettant un signal sonore qui s'accompagne d'un changement de hauteur. L'effet Doppler qui se produit lors de la traversée du son d'un côté vers un autre représente cette idée de passage dans le domaine sonore. Le phénomène acoustique, qui devient ici un modèle pour l'idée musicale, se charge en plus du questionnement existentiel du compositeur, et donne à ce simple geste une gravité particulière. Grisey évoque à nouveau l'idée de seuil avant la *Berceuse* par un long silence, le seul de la partition. Or le silence qui est, cela va sans dire, l'absence de musi-

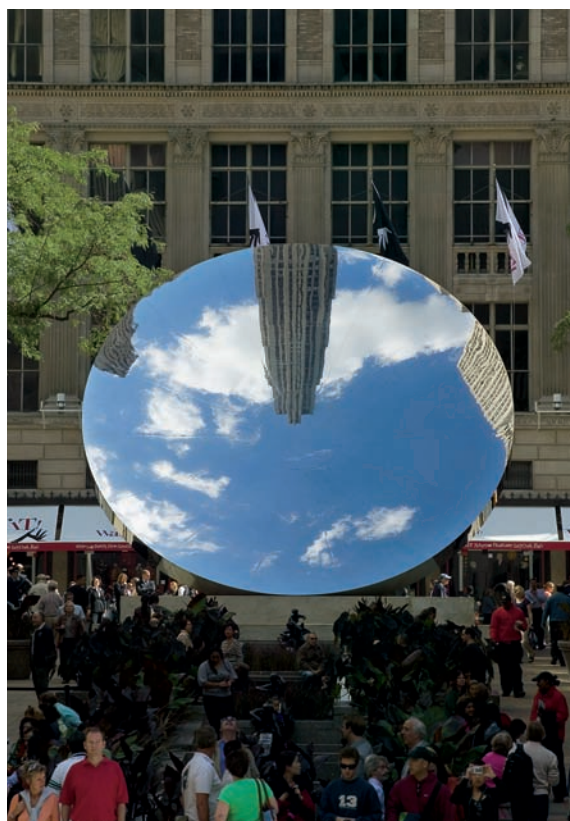
que, la disparition du son, est une métaphore musicale de la mort. Cette idée est soulignée par les indications de la partition à cet endroit où il est précisé que tous les musiciens doivent rester immobiles. Et ces indications suivent la phrase chantée « tous les hommes étaient transformés en argile », comme si les musiciens obéissaient à l'injonction de la chanteuse. D'une manière très discrète, le compositeur entame le cadre du concert puisque les musiciens cantonnés à leurs rôles d'interprètes jusque-là, deviennent à ce moment précis des acteurs, paradoxalement immobiles. La musique se situe à cet instant sur un autre seuil, celui de la limite entre musique et théâtre.

La méditation sur la mort des *Quatre Chants pour franchir le seuil* est aussi une réflexion sur le temps. Dans la musique de Gérard Grisey, les objets rythmiques sont généralement d'une grande clarté voire d'une extrême simplicité. Ce n'est que placés dans le contexte temporel qu'ils prennent un sens musical, en jouant un rôle de repère pour révéler le travail sur le temps qu'opère le compositeur. Ils servent à mesurer les déformations du tissu temporel. C'est justement parce que les matériaux rythmiques sont limpides qu'ils permettent de percevoir par transparence le cœur vivant de la musique, le temps. Mais si les matériaux sont simples, les mouvements du temps chez Gérard Grisey sont souvent complexes. Dans les *Quatre Chants pour franchir le seuil*, des objets rythmiques extrêmement banals sont écrits dans des grilles temporelles d'une rare complexité chez le compositeur. Le deuxième chant est exemplaire à cet égard. Musique minimaliste d'un dépouillement extrême, elle

aucune note, aucun
rythme, n'est le fruit
du hasard mais
s'intègre dans des
systèmes rigoureux

répète un arpège ascendant de trois notes sur un rythme d'anapeste (deux brèves, une longue) sur lequel se déploie une litanie à la voix. Cette formule rythmique d'une étonnante simplicité est ralentie conjointement au niveau des *tempi* et des valeurs rythmiques. Ces deux systèmes de ralentissements combinés rendent très difficile la perception d'une pulsation. Et, à l'écoute, l'auditeur a cette impression étrange d'entendre un rythme extrêmement simple qui semble flotter sur un temps musical mouvant, presque impalpable, comme si le temps prenait son autonomie vis-à-vis de la figure rythmique. Tel est peut-être le rêve de tout compositeur : faire caresser le temps à l'auditeur, le temps invisible, caché derrière les figures rythmiques de la partition.

Ce temps musical que Gérard Grisey essaie de nous faire toucher est, comme le temps cosmique, orienté. Il est impossible de retourner en arrière. C'est à travers cette idée qu'il faut comprendre son intérêt pour les processus. Un processus n'est pas seulement un procédé d'anamorphose qui permet de passer graduellement d'un état sonore vers un autre, il est surtout la trace dans la musique du temps qui passe. Les secondes qui s'écoulent sont une donnée objective à laquelle le musicien ne peut se soustraire. Il faut « composer » avec. Dans les *Quatre Chants pour franchir le seuil*, l'écoulement du temps prend l'aspect du processus implacable du vieillissement, et on trouve ce principe formel à de multiples niveaux de l'œuvre sous plusieurs aspects. Le phénomène de l'écho du troisième chant, par exemple, est réinterprété comme étant le vieillissement du son. Chaque phrase chantée est répétée sur un rythme qui ralentit en perdant une partie de son matériau à chaque répétition, comme s'il s'effaçait au fil du temps pour finalement disparaître. Comme pour l'effet Doppler, le phénomène acoustique de l'écho, en illustrant le propos de l'œuvre, prend un sens qui va bien au-delà de la sensualité immédiate de l'effet sonore. Mais, sans s'en priver, le compositeur s'appuie au contraire sur cette sensualité pour amplifier son propos. L'autre réalité temporelle est l'imprévisibilité de ce qui advient, et le second principe formel des *Quatre Chants pour franchir le seuil* est celui de l'accident. Le processus de vieillissement, transformation inéluctable, est rompu par l'accident, l'événement imprévisible, l'erreur qui gauchit la trajectoire initiale. C'est le grain de sable qui va perturber la mécanique de la machine. Métaphoriquement, c'est l'événement imprévisible que constitue la mort, musicalement, ce qui va rompre la monotonie du processus, la surprise qui



ANISH KAPOOR,
SKY MIRROR,
2006

libère la musique de la continuité. Les *Quatre Chants pour franchir le seuil* suivent à la fois un déroulement implacable de processus préétablis, et des événements imprévisibles font dévier ces processus jusqu'à les détruire totalement. Cette idée d'élément supplémentaire, perturbateur, qui fausse la structure temporelle, se remarque d'abord au niveau de l'œuvre dans sa totalité, puisque si le titre annonce quatre chants, quatre parties, la pièce en possède en réalité cinq, quatre chants plus une berceuse. Mais

le moment le plus surprenant, quant à cette idée d'accident, se trouve à la fin du quatrième chant, lorsque l'harmonie d'une ligne mélodique jouée à l'octave au violon et au violoncelle est rompue par une dissonance (un intervalle de neuvième mineure plus un quart de ton), une « fausse note » totalement inattendue, presque choquante à cet endroit qui précipite la fin de la ligne mélodique. C'est par cette idée d'accident que Gérard Grisey peut introduire dans une musique épurée une conduite musicale non conventionnelle et en même temps logique qui l'empêche de tomber dans la banalité. L'œuvre est aussi certainement l'une des plus structurées du compositeur ; aucune note, aucun rythme, n'est le fruit du hasard mais s'intègre dans des systèmes rigoureux. La force et l'étrangeté des *Quatre Chants pour franchir le seuil* vient peut-être de ce paradoxe entre l'apparente simplicité de l'œuvre, son évidence, et la rigueur de son organisation. Cette force provient aussi du projet de l'œuvre ; dans les *Quatre Chants pour franchir le seuil* Gérard Grisey questionne finalement notre relation au monde, et en tant que musicien, ce questionnement se fait à travers le prisme du temps. Cette question traverse d'ailleurs toute l'œuvre du compositeur et, par là, elle reste aujourd'hui pour nous une source inépuisable d'enseignements.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Jean-Luc Hervé

Jean-Luc Hervé est compositeur. Élève de Gérard Grisey, il a composé de nombreuses œuvres musicales, et travaille actuellement sur un jardin sonore dans le marais à Paris (cf. *L'Étincelle* n° 2). Dernières œuvres : *Ein/Aus* (2008), *Réplique* (2006). Éditeur Suvini Zerboni.

Dérives

Entretien avec Franck Bedrossian et Raphaël Cendo

Deux compositeurs de la même génération et très éloignés de l'esthétique spectrale, tentent d'approcher ici le concept de la saturation qui pourrait les réunir ou les séparer. En guise d'horizon commun à cette discussion, on reconnaîtra notamment le Gérard Grisey de *Partiels*. Entretien réalisé par Bastien Gallet



Vous avez placé votre musique sous le signe de la saturation sonore. La saturation est, historiquement, un fait électrique et « populaire » alors que votre musique est essentiellement acoustique et « savante ». J'aimerais savoir ce qui rapproche et ce qui différencie votre démarche de celles qui, depuis les années soixante,aturent les « musiques populaires ». S'agit-il de remédier la saturation électrique dans le champ de l'écriture contemporaine ou d'inventer un autre type de saturation sonore ?

Raphaël Cendo : Les musiques populaires qui m'ont aidé dans ma réflexion sont les musiques qui n'utilisent pas la saturation comme un habillage de la note ou de l'harmonie, mais prennent en compte les possibilités multiples de l'accident et de la violence sonore dans le discours musical. Ces références populaires se sont imposées à moi assez tardivement, avec la découverte de la *noise* japonaise (Merzbow) ou encore des rythmes saturés chez Meshuggah. Dans ces deux cas, le monde harmonique traditionnel disparaît complètement pour laisser place à un véritable travail sur le timbre. Ces musiques ont éveillé en moi un désir de débordement et de hors-cadre. C'est cette poésie de l'effondrement qui m'a aidé dans mon travail beaucoup plus que leur démarche esthétique qui limite considérablement le concept de la saturation. Dans ce sens, je pense que la saturation a toujours été un phénomène latent et qu'elle n'est pas simplement l'apanage de l'électricité. Nous voyons déjà l'amorce d'une pensée de l'excès sonore dans plusieurs œuvres du 20^e et du début du 21^e siècle. Dans un premier temps, j'ai tenté de reproduire avec des moyens purement acoustiques la saturation électrique. Le résultat obtenu n'offrait que de troublantes ressemblances avec un modèle jamais atteint. Mais cela m'a amené à penser de nouvelles possibilités d'écriture pour les instruments, qui trouvaient ainsi leurs propres modes de saturation instrumentale, leurs propres identités. Il m'est apparu que la saturation ne pouvait pas se limiter à celle du timbre. La saturation instrumentale devait tenter d'englober, grâce à une fusion extrême, tous les paramètres musicaux. Aujourd'hui, l'enjeu est de mettre en œuvre une saturation instrumentale généralisée, ou un total saturé, et de repenser ainsi l'acte musical. La composition de la saturation prend alors son indépendance par rapport à son modèle initial. Composer le saturé, c'est démultiplier son phénomène jusqu'à l'extrême !

Franck Bedrossian : Il me semble nécessaire de dissiper un malentendu, qui tient au fait que l'on associe presque uniquement, et *a priori*, le concept de saturation et celui de la qualité sonore. Or le *phénomène saturé* peut intégrer le musical de plusieurs manières : selon la quantité (la saturation de l'information, qui peut concerner les hauteurs, l'espace, les dynamiques) ; selon la qualité (saturation du son) ; selon la relation (saturation de l'énergie gestuelle ou instrumentale) ; selon l'aura (saturation du sens). Les frontières entre ces quatre modalités de saturation sont ténues, mais l'une n'engendre pas nécessairement les autres. Certes, le son saturé, dans sa dimension subversive et marginale, est déjà présent dans les musiques improvisées et les « musiques populaires » ; mais l'écriture du phénomène saturé dans le monde instrumental acoustique constitue encore un pays fertile tant au niveau sonore, qu'au niveau esthétique... L'idée selon laquelle cette expérience aurait déjà été tentée dans la musique savante, au moins ponctuellement (de Xenakis à Grisey, en passant par Lachenmann...) ne fait pas de différence. Seule compte la fonction que l'on assigne dans le temps au matériau musical. Par ailleurs, le fait de déplacer radicalement la saturation dans le champ des instruments acoustiques crée un certain nombre d'ambiguïtés. Si le monde symphonique véhicule un idéal de pureté, alors la réalité du son saturé entre *a priori* en contradiction avec lui. Cette contradiction produit un excès de signification que j'appelle la *saturation du sens*. Ce déplacement de l'écoute me semble porteur de nouveaux enjeux, qui induisent une possible autonomie esthétique de la saturation acoustique, mais aussi l'apparition d'un tiers-son, qui puisse incarner le monde qui nous entoure. Cette démarche, là encore, ne peut être réduite à une position critique vis à vis du « beau son ».

Vous insistez sur le fait que la saturation n'est pas un phénomène exclusivement lié au timbre ou à la « qualité sonore », qu'elle doit donc être généralisée à tous les paramètres du discours musical. Ce qui vous permet de différencier ce que vous revendiquez comme une écriture de la saturation d'une part, de la saturation électrique ou électronique d'autre part. En quoi consiste cette écriture ?

R. C. : Il faut d'abord affirmer que la saturation n'existe pas en soi ! Elle est le résultat d'un phénomène sonore exagéré dans un espace limité. la saturation surgit lorsqu'il y a manifestation d'un excès. Ainsi appréhendée, la saturation se libère de sa relation première avec le monde électrique. L'excès, c'est faire acte d'aller au-delà de ce qui est permis techniquement et esthétiquement et la notation doit en rendre compte. L'écriture de la saturation instrumentale ne se focalise pas sur le timbre mais envahit les autres phénomènes du champ musical comme l'espace fréquentiel (harmonie et masse sonore), l'intensité, la démultiplication de gestes instrumentaux (mouvements individuels à l'intérieur même du discours musical). En découle, non seulement une autre pratique de l'écriture compositionnelle mais aussi l'émergence d'un autre vocabulaire. Il y a, dans cette démarche, un désir profond de ne pas domestiquer les instruments et leur possibilités multiples de tim-

la saturation surgit lorsqu'il y a manifestation d'un excès

bres ni de civiliser un geste. La saturation devient alors le refus du contrôle absolu. Les signes musicaux de la saturation instrumentale ne posent pas seulement la question de la représentation d'un effet ou d'un geste mais aussi de la sensation, qui est une donnée primordiale dans l'exécution. Si le signe musical représente, conceptualise et traduit une action musicale il est aussi porteur d'informations plus intuitives. Noter l'excès, c'est prendre le risque de ne pas le représenter totalement, et d'essayer de l'identifier en respectant la sensation d'énergie et de débordement

qu'il produit. Cette notation oblige l'interprète à déplacer ces critères esthétiques traditionnels qui caractérisent la qualité de l'interprétation par la justesse, le toucher, la respiration, l'attaque, la maîtrise du texte. Il est plutôt question dans ma musique d'effet de mouvement, d'excès de jeu, de gestuelle démesurée et de perte de contrôle.

On peut définir la perte de contrôle comme un état limite – ou catastrophique – entre le texte (la partition) et l'exécution, entre ce qui a été acquis et ce qui nous échappe. C'est un écart, une projection *hors-cadre* du discours musical. Pour interpréter la musique saturée, il faut être hors de soi, loin des limites du jeu instrumental traditionnel.

F. B. : Les phénomènes saturés nécessitent d'être appréhendés dans leur dimension temporelle. La caractéristique de cette écriture consiste principalement en une mise en relation constante de ces phénomènes. Or, si l'on reprend les modalités de la saturation, il est possible de définir leur élaboration. J'évoquerai ici plus particulièrement *la saturation selon la relation*, et *la saturation selon la qualité*. La première concerne l'écriture de l'énergie, qui sature le geste instrumental en terme de vitesse, d'accumulation ou de superposition d'actions sonores. La qualité du son qui en résulte, dans sa rugosité, son épaisseur, son instabilité, est alors indissociable de l'énergie déployée ; si cette correspondance est perceptible, on peut parler d'une *saturation selon la relation* de l'énergie et du son, mais aussi de l'interprète et de son instrument. Le problème de la notation se pose de manière urgente lorsque l'on choisit de saturer *directement* la qualité sonore : ici surgit la question de la reproductibilité des sons complexes dans un contexte pérenne, celui de la partition. Et donc la manière dont le compositeur parviendra ou non à intégrer la notion d'*approximation*. Autrement dit, comment il pourra faire en sorte qu'une relative déviation du modèle désigné par la partition finisse malgré tout par donner un résultat significatif. Le travail de composition consiste également à créer les conditions d'une approximation qui ne vide pas la musique de son sens. Mais la nécessité de cette réflexion n'est pas neuve. Deux exemples me viennent à l'esprit : l'articulation de la pédale, élément décisif de l'écriture de piano chez Debussy qui n'est pas explicité par la partition ou encore l'approximation des quarts de tons qui, lors de l'exécution d'une œuvre spectrale, ne seront pas nécessairement justes. Dans ces deux cas, qu'elle concerne le timbre ou l'organisation des hauteurs, l'approximation, même si elle n'est pas souhaitable, n'ôte pas sa cohérence au discours musical. Le compositeur qui modélise un matériau saturé dans le monde instrumental acoustique est dans une situation comparable ; il doit inventer une

autre précision – en termes de notation, mais aussi de fonctionnalité – qui assurera la pérennité de l'idée musicale en créant une pertinence de l'approximation. Ce que l'on pourrait appeler un nouvel espace d'interprétation.

Franck Bedrossian, vous avez cité quelques noms de compositeurs dont on peut considérer qu'ils ont, d'une manière ou d'une autre, ouvert la voie à l'écriture de la saturation. Mais celui auquel, sans doute, vous devez le plus est Gérard Grisey. Dix ans après sa mort, quel regard portez-vous sur celui qui fut l'un des fondateurs du mouvement spectral ?

F. B. : À terme, toutes les œuvres importantes se prêtent à des lectures multiples, et des interprétations contradictoires. Et si la dimension harmonique, la fonction formelle des processus, ou même l'aspect mélodique des œuvres tardives de Grisey ont d'ores et déjà fait l'objet d'analyses (souvent initiées par lui-même), il me semble que certaines « zones d'ombres » demeurent quant à la compréhension de sa musique. Sa dimension la plus mystérieuse concerne précisément l'écriture des phénomènes de fusion des timbres, leur relation au temps musical et les ambiguïtés perceptuelles qu'ils génèrent. Ces phénomènes ont eu pour conséquence un élargissement du champ de la perception qui n'est pas dû à la seule conception du spectre et des processus. C'est précisément cet apport qui échappe encore à l'analyse. D'un point de vue stylistique, je retiendrais également de Grisey cet équilibre singulier entre finesse d'élaboration et radicalisme, où la force du concept musical ne cède jamais le pas devant l'habileté du savoir-faire.

R. C. : La musique de Gérard Grisey a toujours proposé des chemins inouïs en même temps qu'un renouvellement constant des problématiques musicales. La radicalité de son œuvre tient du fait qu'il n'y a pas de stagnation dans sa réflexion et le dynamisme qui s'en dégage est tout à fait exemplaire. À ce titre, la notion de spectre ou de processus, qu'il a développée avec d'autres compositeurs n'est pas pour moi la caractéristique la plus importante dans sa musique. Certes, la révolution spectrale a déplacé les critères dominants des années 1970 en proposant une nouvelle configuration du musical, mais ce qui se dégage de la musique de Grisey, c'est d'abord l'invention et la recherche d'une nouvelle écoute par le biais d'un travail tout à fait novateur sur le timbre. Je donnerai comme exemple la fin

du premier processus dans *Partiels* où l'on arrive dans une zone musicale inédite où différents timbres saturés se superposent. Ce qui est le plus frappant, c'est le passage d'une forme didactique du timbre (les harmoniques du trombone du premier processus) à un dynamisme du timbre (l'écriture de sons complexes). Pour moi, Gérard Grisey a véritablement initié une stratégie du débordement et le geste global de son œuvre va bien au-delà des considérations techniques de la musique spectrale.

Plaçons nous pour finir du côté de celui qui écoute votre musique. Qu'en perçoit-il ? Des formes se dégagent-elles d'une saturation qui affecte toutes les dimensions du discours musical ? Soit, pour le dire autrement : comment s'articule le temps saturé ?

R. C. : La sensation qui se dégage de nos musiques est une perception physique plus qu'une perception auditive. Je crois que c'est là un des enjeux de la musique saturée. Il est vrai que jusqu'à présent c'est le modèle d'une forme standard qui a pris le dessus avec la dualité tension / détente omniprésente dans mes premières œuvres. Mais aujourd'hui, et particulièrement dans mes dernières pièces (*Tract*, *In Vivo*) j'expérimente un nouveau type de forme plus en phase avec le matériau saturé. La forme saturée, c'est l'indifférenciation complète des paramètres et l'abandon des repères auditifs classiques. Le matériau saturé est une matière complexe, dense et instable, et la forme doit prendre en compte ses caractéristiques.

F. B. : En termes de perception, il s'agit de créer des phénomènes qui se révèlent irréductibles à l'analyse comme à la synthèse. Autrement dit de faire en sorte que la tentation d'une hiérarchisation des événements soit perpétuellement mise en échec par l'ambiguïté fondamentale d'une situation musicale trop dense pour être globalisée. Cette ambiguïté conditionne l'écoute, qui oscille de manière permanente et dans un mouvement toujours renouvelé entre l'analyse et la synthèse des phénomènes. Le temps s'organise alors de manière souple et imprévisible, rythmé par une écoute en équilibre instable. Cette situation de perception est singulière, car si le phénomène saturé se développe avec une grande énergie et génère une grande tension de l'écoute, il se soustrait simultanément à la compréhension. Au final, la musique se donne autant qu'elle se dérobe.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Raphaël Cendo et Franck Bedrossian
<http://brahms.ircam.fr>

FESTIVAL AGORA

4 AU 20 JUIN 2008

l'icône, la voix

ircam
Centre
Pompidou

4 JUIN
LE NOIR DE L'ÉTOILE
PROLOGUE
Gérard Grisey

5 JUIN
LE SEUIL DU VERBE
CONCERT D'OUVERTURE
Carter, Grisey, Harvey

NOX BOREALIS
INSTALLATION
Saariaho, Barrière, Laine

7 JUIN
LIMELIGHT
MUSIQUE ET VIDÉO
Franceschini / Stalkervideo,
Rivas / Franklin,
Saariaho / Barrière

FRANCHIR :
GRISEY, ROBIN

9, 12, 15, 18, 22,
24 ET 27 JUIN
MELANCHOLIA
Opéra de Georg
Friedrich Haas

10 JUIN
DE FRONT
Adámek, Cendo, Cera,
Jodlowski

11 JUIN
COM QUE VOZ
LE FADO DE STEFANO
GERVASONI
Gervasoni, Branco,
Wörner

13 JUIN
DIALOGUE DE
L'OMBRE DOUBLE
En hommage à Madame
Claude Pompidou
Boulez, Fedele, Manoury,
Nicolaou, Rivas

14 JUIN
HAPPY END
[LE PETIT POUCKET]
Georges Aperghis

16 JUIN
IN VAIN
Georg Friedrich Haas

19 ET 20 JUIN
MACHINATIONS
SPECTACLE
Georges Aperghis

20 JUIN
LE TOURBILLON
DU TEMPS
Furrer, Grisey

RENCONTRES

7 JUIN
GÉRARD GRISEY,
LES ÉCRITS
Table ronde

11, 12 ET 13 JUIN
ATELIERS
DU FORUM
« Recherche et création »

17 ET 18 JUIN
COLLOQUE
Expressivité dans
la musique et la parole

18 JUIN
LA MACHINERIE VOCALE
Aperghis, Gervasoni,
Harvey, Rodet

20 JUIN
INAUGURATION
DU SYSTÈME WFS
Wave Field Synthesis : système
de diffusion holophonique

CONFÉRENCE
24 AU 27 JUIN
ICAD (International Conference
on Auditory Display)

AVEC L'Ensemble intercontemporain, Court-circuit, Ictus, Ensemble les jeunes solistes, Klangforum Wien, Ensemble Modern, Les Percussions de Strasbourg, Orchestre philharmonique de Radio France.

LES LIEUX Centre Pompidou, Cité de la musique, Église Saint-Eustache, Ircam, Institut finlandais à Paris, Opéra national de Paris-Palais Garnier, Théâtre des Bouffes du Nord, Théâtre du Châtelet.

01 44 78 48 16 www.ircam.fr

BelleVieille 2008 / Anish Kapoor/Maryssa, 2002 / P/C and steel/Inst. Tate Modern, 2002-2003 / Photo: John Ridley/Courtesy: Tate, London.

Theatre of Voices
Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam
Göteborgs Symfoniker
London Symphony Orchestra
Orchestre de Paris
SWR Sinfonieorchester
Berliner Philharmoniker
Konzerthausorchester Berlin
Staatskapelle Berlin
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
musikFabrik
Orchestre des Champs-Élysées
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Die 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker
Philharmonia Quartett Berlin
Ensemble intercontemporain

Tickets + Information +49 (0)30 254 89-100
www.musikfest-berlin.de

Berliner Festspiele in cooperation
with Stiftung Berliner Philharmoniker

musik fest berlin

08

September 4th – 21st

Philharmonie | Kammermusiksaal
St. Johannes-Evangelist-Kirche
Radialsystem V | Hangar 2 at Tempelhof Airport

Berliner Festspiele

L'empreinte et le tremblement

Écrivain, photographe et spécialiste d'art contemporain, Directeur et fondateur du Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Alain Fleisher développe ici une authentique réflexion sur les rapports entre l'image et la musique, en retraçant l'histoire dans les arts plastiques et cinématographiques au 20^e siècle, et en analysant les modes de perception qu'ils engagent. Il s'interroge sur leur possible permutation : et si les compositions musicales pouvaient désormais engendrer des bandes visuelles originales ? Par Alain Fleisher



© MARTHE LEMELLE

muet ne cessait de parler : on y voit en effet une multitude de personnages bavards, ou emportés par un désir d'éloquence. Faute d'être audible, cette parole est visible sur les lèvres et les visages d'une part, puis lisible sous forme graphique dans les cartons d'intertextes d'autre part. Mais on sait que, dès les premières séances du cinématographe, la projection d'images était accompagnée par de la musique jouée *live* avec, dans la salle, soit un simple pianiste, soit une formation orchestrale d'envergure variable. Cette musique était en partie improvisée selon l'inspiration des musiciens, face aux images et aux récits qu'elle développait, mais l'invention n'était que relative car on avait recours à un stock de thèmes et de formes musicales pouvant convenir aux différents types de situations : scènes de poursuite, de peur, de tristesse, de joie, de tendresse, de dispute, de réconciliation, de rêverie, d'héroïsme, d'abnégation, d'épanchement sentimental, de sensualité, etc. Dans tout le cinéma devenu parlant, la musique de film a gardé ce statut vaguement illustratif et cette esthétique souvent référentielle – quand elle n'est pas carrément rétrograde – par rapport à ce qu'on appelle la « grande musique », ou la musique contemporaine savante.

Les images photographiques qui, dans une succession rapide, à la faveur des mécanismes semblables et inversés de la caméra puis du projecteur, constituent un film de cinéma, sont d'abord des empreintes, c'est-à-dire que chacune d'elles est une trace inscrite, définitivement figée, sans plasticité aucune. Chaque photogramme est une image fixe, une unité discrète sans communication avec le photogramme suivant. Chacune de ces empreintes gardera à jamais la même configuration de formes et de contrastes, la même taille et les mêmes proportions. Il n'y a entre les photogrammes qu'un ordre chronologique et, de l'un à l'autre, une certaine ressemblance : pour que ça marche, c'est-à-dire pour que ça bouge, il faut qu'il y ait à la fois conformité et différence, il faut que le spectateur soit capable de percevoir la ressemblance et incapable de percevoir la discontinuité. Cette perception d'une succession de photographies fixes, comme continuum temporel d'une

Pendant plus de trente ans, les images animées du cinématographe ont été muettes, comme on dit, plutôt que de les qualifier de silencieuses. Cela tient au fait que l'on n'avait pas trouvé la solution technique pour synchroniser entre eux les images et les sons de la parole – mouvements des lèvres et syllabes –, alors que leur synchronisme précis est obligatoire, contrairement à certains bruits ou ambiances sonores qui peuvent ne coïncider qu'approximativement avec les images. Remarquons cependant que ce cinéma dit

image animée, n'est possible que grâce au phénomène de la persistance rétinienne. Depuis le début du cinématographe, on a pensé améliorer l'animation des images fixes, discontinues, par le mouvement continu de la musique : soumettre l'empreinte au tremblement. La parole synchrone ou les bruits divers (claquement d'une porte, passage d'une automobile, tonnerre, coup de feu), ne font que creuser l'empreinte : la justesse de leur synchronisme est comme autant de clous plantés pour maintenir avec précision, l'une contre l'autre, la réalité visuelle et une réalité d'un autre ordre : sonore. La musique, au contraire, même lorsqu'elle est conçue pour correspondre à telle ou telle scène ou situation et qu'elle bénéficie d'un calage précis, ne représente jamais un creusement de l'empreinte, une précision de ses contours, mais sa confrontation à une plasticité souveraine.

Il a fallu attendre bien des décennies après que la musique ait été appelée en renfort des images, ou au dialogue avec elles, pour que la situation s'inverse, et que des œuvres musicales fassent appel à l'image. C'est de cette situation qu'il est intéressant d'évaluer les enjeux. Si, dès la création de l'Ircam, l'intérêt y a été très fort pour la relation entre musique et images, il y a quelques années seulement que les compositeurs des nouvelles générations l'expérimentent effectivement. Cela est même devenu une banalité que, par exemple, un opéra soit une œuvre mixte, associant à un compositeur un artiste plasticien (Pascal Dusapin et James Turrell, par exemple) ou un vidéaste (Fausto Romitelli, puis Mauro Lanza et Paolo Pacchini, Georges Aperghis et Kurt d'Haesleer). Dans ces œuvres, on constate que l'ancienne relation de l'empreinte au tremblement se modifie, fluctue, voire même qu'elle s'inverse. Étrange phénomène que celui où la musique devient une empreinte, et les images ce qui vient la faire trembler. Cela ne peut tenir à la seule évolution des techniques : par exemple au fait que les œuvres musicales contemporaines comportent des parties enregistrées, ou générées par des machines et, que de son côté, l'image soit devenue électronique et numérique. L'inversion de la relation de la musique aux images, de l'empreinte au tremblement, pourrait provenir tout simplement de l'affichage de l'œuvre, de son identité, de son appartenance principale à une discipline artistique, même si elle affirme sa mixité : un opéra reste

d'abord une œuvre musicale, même si on lui associe d'une façon ou d'une autre le mot « vidéo ». Un sens, un mode de perception sont sollicités en premiers, c'est vers eux que s'effectue le dépôt principal : on se rend à un concert (et non à une projection), on va écouter (et non pas voir) un opéra. Dans ce cas, même ce qui tremble fait empreinte, c'est le tremblement lui-même qui se dépose et se fixe. Alors, de cette empreinte musicale, les images qui l'accompagnent deviennent, sinon le tremblement, peut-être le rêve, ou l'inconscient, dans la mesure où ces deux registres sont notoirement iconiques.

Il pourrait bien se produire que le recours aux images animées (quelqu'en soit la technique ou le support) devienne aussi naturel, aussi légitime, pour une œuvre musicale d'aujourd'hui que le recours à la musique l'a été pour le cinéma depuis son invention. On peut se demander si le statut de ces images les condamne à être des formes secondaires par rapport à l'histoire du cinéma, comme la grande majorité des musiques de films le sont par rapport à l'histoire de la musique. On peut se demander aussi si ce recours aux images animées, dont le modèle et les références viennent du cinéma, n'est pas déjà semblable chez les compositeurs contemporains à ce qu'il est chez certains artistes plasticiens, que le cinéma fascine sans qu'ils soient capables d'en assumer les règles, l'esthétique, les contraintes narratives, le savoir-faire technique, l'économie. Faut-il craindre que les grandes partitions d'images destinées à une œuvre de musique, soient aussi rares que les grandes partitions musicales destinées au cinéma, dont on trouve cependant quelques exemples dans les collaborations entre Sergueï Eisenstein et Serge Prokofiev, entre Alain Resnais et Hans Werner Henze ? Par ailleurs, un cinéaste aussi universellement cité en référence par des artistes de toutes disciplines que Jean-Luc Godard, n'a-t-il pas fait appel, de préférence, à des musiques référentielles (néo-mahlériennes, notamment) qu'ont composées pour lui des musiciens, certes de grand talent, comme Duhamel et Delerue, mais en dehors des grands courants esthétiques de la musique contemporaine ? Comment la rencontre entre musique et image, que ce soit dans le champ du cinéma ou dans celui de la musique, pourrait-elle produire des œuvres dont la mixité ne leur interdise pas d'appartenir à la fois à l'histoire de la musique et à l'histoire du cinéma ?

SIRÈNES

Une nouvelle collection discographique pour la musique contemporaine

Née d'une coproduction entre l'Ensemble intercontemporain, l'Ircam et le label autrichien KAIROS, cette nouvelle collection de disques, à la diffusion internationale (distribuée en France par DistrArt Musique) présentera, en alternance, des œuvres majeures de compositeurs dans la maturité de leur expression artistique et les créations de jeunes compositeurs, soutenus ou découverts par l'Ircam et l'Ensemble intercontemporain.



Sortie le 29 février 2008



Sortie le 28 mars 2008

MANTOVANI
FRANCESCO

MUTATIONS OF MATTER
DE ROQUE RIVAS ET CARLOS FRANKLIN
© CARLOS FRANKLIN

Voix verticales

Mutations of Matter Le 7 juin 2008 sera présentée la première œuvre commune du compositeur Roque Rivas et de l'artiste plasticien Carlos Franklin. Cette création audio et visuelle a pu naître grâce à un programme commun mis en place par l'Ircam et Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains. Pour en parler, nous avons choisi de proposer un reportage-entretien, qui s'est articulé autour de plusieurs rencontres avec les deux artistes. Nous avons demandé à Renaud Leblond*, de suivre ces rencontres et le déroulement de l'œuvre pour nous livrer ses réactions. **Reportage réalisé par Gabriel Leroux**

MUTATIONS OF MATTER
DE ROQUE RIVAS ET CARLOS FRANKLIN
© CARLOS FRANKLIN



« La pièce se jouera sur une structure qui fait allusion à un bâtiment en construction ou aux tableaux de Hugh Ferriss, lesquels ont inspiré des plans d'aménagement urbain à New York (...) La structure est un bâtiment qui en contient d'autres, comme les premières utopies des gratte-ciels. Les séquences feront des écrans des fenêtres ou des rues. Le spectateur sera dehors et dedans. » C'est en ces termes que Carlos Franklin et Roque Rivas décrivent l'aménagement de la scène où doit être jouée leur œuvre *Mutations of Matter*. Cette structure verticale au fond de la salle est composée de deux écrans séparés (un petit d'une hauteur de 2,5 m et un grand de 4,5 m). Entre les deux, dans l'interstice, se tient l'ensemble vocal, cinq chanteurs et son directeur. Sur les écrans est projetée la vidéo, pendant que l'on entend la voix des chanteurs se mêler, ou laisser la place, à une composition électronique faite de voix et de sons.

Voies transversales

Scénographie particulière, pour une œuvre particulière, qui sort des catégories artistiques traditionnelles. Œuvre hybride, on peut la décrire comme un environnement audiovisuel, ou plutôt comme une performance audio et visuelle, tant elle se situe à la jonction de deux formes d'expression artistique, l'art vidéo et la création musicale.

Roque Rivas est Chilien, il est compositeur. Carlos Franklin est Colombien, il est artiste plasticien. Ils se sont rencontrés dans le cadre d'un programme mis en place par l'Ircam et Le Fresnoy. C'est de cette rencontre que naît cette œuvre singulière, une œuvre aux contours flous, transversale par excellence. « Cette transversalité m'a immédiatement séduit dans le projet de Rivas et Franklin » confie Renaud Leblond. « Je suis convaincu que la création nécessite des regards décalés et périphériques. Cela nécessite, en tout

* Directeur de la Fondation Jean-Luc Lagardère qui a soutenu ce projet.



cas, de sortir des schémas habituels. Ce qu'il fallait c'était simplement laisser Rivas et Franklin défricher de nouveaux territoires, et cela très librement. »

Voie new-yorkaise

Le point de départ du projet a été, sans aucune doute, la lecture du livre de l'architecte urbaniste Rem Koolhaas, *New York délire*, qui a amené Rivas et Franklin à prendre New York comme objet de leur création. Ce qui les intéressait c'était de récrire la ville en musique et en vidéo, en conservant plusieurs éléments majeurs : la simultanéité, la congestion, la surcharge... *Mutations of Matter* se construit, dans sa forme et son contenu, autour, sur et dans New York.

Ici il n'est pas question du New York de Broadway et des comédies musicales, mais d'un New York pré-Giuliani, d'un New York obscur et violent. « Ce qui m'a intéressé dans New York, c'est que c'est une ville très agressive. C'est peut-être la ville la plus agressive au monde, pas en termes

de violences, mais en termes de vitesse, d'immédiateté, de non-lieu, de survie », explique Roque Rivas avant de faire sienne cette formule entendue dans un film de Paul Auster : « aujourd'hui tout le monde est en train de partir de NY, moi ça fait 35 ans que j'essaie de le faire ».

Mais c'est aussi un New York imaginé autant qu'imaginaire. L'œuvre de Rivas et Franklin se devait d'éviter le piège du simple documentaire, l'enjeu n'étant pas de dire ni de

décrire New York, mais plus peut-être de l'imaginer, de la suggérer, d'en exprimer certains traits. C'est à ce titre que New York n'est pas le sujet de *Mutations of Matter*, mais bien son objet.

« Quand on a commencé à travailler, note Carlos Franklin, New York était pour nous deux une ville imaginaire et elle le reste encore. Nous ne sommes pas allés là-bas. Cela reste, quoi qu'il en soit, un travail sur le fantasme d'une ville. Comme je le dis

souvent, nous sommes des touristes de Wikipedia. On connaît la ville, son plan, ses structures, ses mythes, ses imaginaires aussi, mais l'expérience réelle manque. »

**New York était
et reste pour nous
une ville imaginaire.
Mutations of Matter
est un travail sur le
fantasme d'une ville**

Faut-il croire qu'aucune vérité ne ressort de cette œuvre ? Renaud Leblond n'en croit rien : « Ce qui est particulièrement intéressant et étonnant dans ce travail, c'est le décalage entre l'expérience de New York qu'ont, ou plutôt que n'ont pas, Rivas et Franklin, et qu'ils ne prétendent pas avoir, et la justesse avec laquelle ils ont ressenti, et font ressentir, New York. Je suis souvent amené à me rendre à New York, et depuis les événements du 11 septembre 2001, ou depuis la présentation des projets architecturaux imaginés pour remplacer les Twin Towers, les New-Yorkais s'interrogent constamment sur leur ville, sur la manière de l'habiter. Or cette confrontation entre les discours architecturaux et les paroles de ceux qui vivent à New York est au cœur de *Mutations of Matter*. »

Voix new-yorkaises

Car c'est bien de la confrontation de voix qu'il est question. L'œuvre met en scène, par couches successives, des voix, des paroles, des dits et des discours différents, contradictoires, distincts dans leur sonorité et leur rythme. Elle fonctionne comme une architecture, ou plutôt comme une *anarchitecture* de voix. Il y a les voix des chanteurs, mais

aussi celles de New-Yorkais interviewés, enfin la voix des poètes, à travers la lecture de textes de Walt Whitman, Hart Crane ou Elisabeth Bishop. Il y a les voix en *live* et celles enregistrées et travaillées avec l'électronique.

Roque Rivas et Carlos Franklin opèrent par frottement des discours. D'un côté, ceux de cinq architectes qui ont bâti New York, Renzo Piano, Rem Koolhaas, Frank Gehry, Jean Nouvel et Philip Johnson et, de l'autre, ceux des New-Yorkais, qui habitent ou ont habité la ville, qui la pratiquent et par-là la modifient. « Le cadre "théorique" du projet, explique Carlos Franklin, est constitué par des visions architecturales de New York et l'antagonisme du vécu quotidien. Pendant la présentation de la pièce, vous allez voir et entendre toute une ambiance de la ville. On va mélanger des citations des grands architectes (ceux qui ont construit la ville de New York, qui l'ont façonnée à travers ses bâtiments, ses buildings et son urbanisme, des discours de pouvoir, rationnels, structurant l'espace de la ville et ses fonctions), avec des discours plus pulsionnels, spontanés, émanés par les endroits mêmes (des poèmes, les voix de personnes de la rue, celles de gens qui vivent à New York, et qui disent leur expérience d'habiter la ville même). On a vraiment deux à trois points de rencontre qui créent des profondeurs de la ville. »

MUTATIONS OF MATTER
DE ROQUE RIVAS ET CARLOS FRANKLIN
© CARLOS FRANKLIN



Voie musicale

Pour Roque Rivas, l'enjeu est alors d'articuler l'ensemble de ces voix. Comment articuler ces différentes couches vocales, ces paroles de provenances diverses ? Comment les intégrer à une composition qui évite de tomber dans une simple compilation caricaturale ? Il s'inspire du modèle des *Hörspiel*, petites pièces de fictions radiophoniques, pour parvenir à développer une écriture vocale et musicale. « Parfois, il y a juste des textes lus, qui sont montés avec une notion rythmique musicale » souligne-t-il.

Il lui faut également trouver les timbres justes, la sonorité requise. Ainsi pour le rôle du narrateur, qui synthétise les discours des architectes, Carlos Franklin et Roque Rivas ont-ils fait appel à un plasticien new-yorkais vivant à Bruxelles, Peter Downbrough. « Pour représenter New York je cherchais une voix *smoky*. Une voix qui, dans son timbre, est un mélange de voix afro-américaines, et des voix des fumeurs de cigare. » Cette voix a été enregistrée, puis travaillée par l'informatique. L'ensemble du discours étant reconstruit fragment par fragment.

Il y a enfin des passages très rythmés dans lesquels les sons « drippent » littéralement, et qui viennent perturber les discours et les parler, casser, rompre, fissurer leur linéarité, et donner *in fine* à la composition musicale un aspect particulièrement percutant qui rejaillit sur l'œuvre dans son ensemble. « J'ai récupéré certains aspects de diverses musiques populaires américaines, mais je les ai réinterprétés d'une façon plus contemporaine. Les choses sont souvent presque parlées et les mots sont comme expulsés. »

Voix visuelles

Pour Carlos Franklin, la question se pose en termes différents. Comment rendre visible cette confrontation des voix, ce frottement d'expériences ? « J'avais l'idée de mani-

puler le format de l'œuvre. Étant donnée l'horizontalité de la vidéo, la contrainte que je me suis imposé a été de travailler la verticalité. On a du coup une image beaucoup plus étroite, avec, bien entendu, le sentiment de se rapprocher du building. La seconde chose que j'ai souhaitée faire, et que me permettait la projection sur multi-écrans, c'est d'avoir des images à plusieurs niveaux». Sur les deux écrans, parfois il y aura une seule image verticale, parfois deux images avec entre les deux une certaine relation de proximité ou d'antagonisme. Cela va créer, soit un effet d'anamorphose, dû à la séparation des écrans, soit de multiplicité et simultanéité (regarder vers le bas et le haut, ce qui est proche et ce qui est loin, un détail...).

Pour réaliser cette performance, Carlos Franklin a utilisé plusieurs types d'images, plusieurs sources. Il tourne dix jours à New York, en ramène des vidéos, des sons (ambiances sonores et interviews) et des photographies, tout un matériau qu'il retravaille. À ces éléments vient s'ajouter également un film réalisé en 1982 par Alain Fleisher, qui a cru au projet et lui a permis d'utiliser des images encore inédites de son documentaire. «C'est un côté de New York qui a disparu, des endroits qui ont complètement changé, qui ont été renouvelés, détruits, reconstruits...» commente Carlos Franklin.

Voie expérimentale

Dans cette œuvre à deux voix, à aucun moment la composition musicale ne prend le dessus sur la vidéo ni inversement. Il ne s'agit ni d'un documentaire, avec bande-son, ni d'un clip. La musique n'y est jamais au service de l'image pas plus que l'image n'y est au service de la musique. L'œuvre a été écrite en commun, réécrite constamment par les deux artistes. «Ce n'est pas une simple pièce musicale, résume Roque Rivas. C'est un travail expérimental dans lequel on a cherché à introduire des éléments qui renvoient à une sensibilité cinématographique, et des éléments qui renvoient à une sensibilité musicale. On a essayé de créer un environnement visuel et sonore.»

Reste alors, selon Renaud Leblond, à présenter cette œuvre à un public new-yorkais, «pour confronter les imaginaires, les vécus, et voir quelle en sera sa réception. Puisque *Mutations of Matter* est une œuvre qui se développe autour de la notion même de confrontation, je serai très curieux d'assister à cette toute dernière rencontre. Ce serait passionnant». New York est une ville, une icône urbaine, qui ne cesse de se nourrir des imaginaires qu'elle suscite.



91.7



prolonger l'émotion

SUR LE VIF,
UN ESPACE
DE LIBRE
ÉCRITURE

Chronique d'une expérience musicale.

La jeune écrivain
Jakuta Alikavazovic,
a suivi la première
de la création de Stefano
Gervasoni, *Com que voz*,
à Porto le 17 février
2008, qui sera reprise
dans le cadre du festival
Agora de l'Ircam
le 11 juin 2008
au théâtre du Châtelet.
Passionnée d'art
contemporain
et d'architecture,
Jakuta Alikavazovic
s'intéresse tout
particulièrement à la
langue et aux langues.
Et c'est à l'occasion
de la rencontre entre
un compositeur italien
contemporain et une
musique profondément
ancrée dans la culture
populaire portugaise,
le fado, que *L'Étincelle*
lui a proposé cette
carte blanche.



COM QUE VOZ
CASA DA MÚSICA
2008

Com que voz de Stefano Gervasoni: théâtre de la mémoire et de l'oubli

Par Jakuta Alikavazovic

Com que voz est un travail fascinant autour du fado, une composition spatiale et labyrinthique où se recourent divers plans, ou pans, temporels. Fado et composition contemporaine s'équilibrent et s'affrontent ; Cristina Branco incarne et donne voix à l'absence qui est le cœur nostalgique du fado traditionnel, chant de la perte et de la mélancolie, chant du destin, du *fatum*. Les parties chantées par la fadista et le baryton Frank Wörner se succèdent sans se rencontrer. Dans ce sens il n'y a pas de dialogue, du moins pas au sens propre et évident du terme. Le duo traditionnel, à mi-temps, est une série de phrases commencées par l'un et finies par l'autre. L'un est le « tu » de l'autre, dans tous les sens du terme : à la fois destinataire possible et dépositaire de ce qui n'est pas dit, de ce qui peut-être ne peut se dire d'une traite, par un énonciateur unique. Entre les deux parties le dialogue est un mirage, une illusion de l'auditeur, mais dans la négation apparente de l'entente voulue par la composition s'épanouit néanmoins une complicité entre fadista et baryton, par exemple lorsque Cristina Branco, discrètement, corrige la prononciation en portugais de ce dernier. Par le travail sur les genres, les traditions, les langues (le compositeur Stefano Gervasoni a découvert le fado à Paris) se dessine une réflexion sur l'appropriation et la vocalité, sur le rapport des voix entre elles, aux instruments, aux langues dans lesquelles elles s'expriment. Peu à peu chacune des voix, chacun des genres semble conquérir chez l'autre d'infimes territoires. Les parties *dissemblent* et on ne sait qui des deux rêve l'autre. On ne peut que se laisser emporter par la tension d'une architecture qui s'étend : c'est non seulement un temps mais un espace qui est créé, réconciliant passé et présent, ouest et est – puisque la guitare portugaise existe avec le cymbalum d'Europe de l'Est. Cette coprésence crée une tension et un rapprochement géographique effectif – l'orient est là, il suffit d'y prêter l'oreille. Ainsi *Com que voz* est un travail de la désorientation – désorientation qui commença pour moi, auditrice, avec la plongée au cœur de la Casa da Música de Rem Koolhaas à Porto, étrange bâtiment vécu de façon plus onirique qu'eulidienne. On se laisse prendre avec un vif plaisir au jeu de cette désorientation, ludique et poignante à la fois. *Com que voz* suscite une véritable délectation du choc, de cette quasi-collision entre une musique populaire, émouvante, et une composition contemporaine. On ne sait qui des deux rêve l'autre, et on se laisse emporter dans une structure en abyme qui n'est pas sans suggérer les grandes constructions baroques, telle *La Vie est un songe* de Calderon. Pourtant les liens existent – s'ils préexistent ou s'ils adviennent est une question passionnante, qui met l'auditeur au centre de la création, dont il est le cœur. Car voilà qu'à l'écoute, les notes déliées de l'orchestre et du

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Jakuta Alikavazovic

PUBLICATIONS /// *Histoires contre nature*, Seuil, 2006 /// *Corps volatils*, Seuil, 2007 (lauréate de la bourse écrivain 2007 de la fondation Jean-Luc Lagardère et de la bourse Goncourt du premier roman 2008).

baryton, libres et construites par des *blancs* semblent trouver un écho dans le décrochement de voix, la halte propre à la phrase du fado – cette tension du chant traditionnel est soudain comme hantée par une valeur nouvelle de suspens, de pause. Inversement ce silence intime, chargé – silence qui est presque accident de la voix – insinue une émotion presque charnelle dans les *blancs* de la partie adverse. Peu à peu, comme par attraction, les deux parties semblent échanger leurs propriétés : l'émotion de la fadista empreint le baryton, tandis qu'une abstraction se glisse dans la voix si charnelle de Cristina Branco accompagnée du trio instrumental traditionnel portugais. Ainsi est révélée l'absence centrale au fado, absence qui est l'origine et le sujet du chant. Ce n'est pas le métissage mais le magnétisme qui donne à l'œuvre une cohésion : charges de particules, détails infimes qui passent, comme par attraction, d'un champ à l'autre – à moins bien sûr que la mémoire de l'auditeur ne soit l'architecte de ces ressemblances, mémoire qui travaille sans relâche, dans l'un, à se souvenir de l'autre.

Car *Com que voz* est un travail magistral sur la mémoire – mémoire des temps, d'une rencontre rêvée entre passé et présent. Le fado *hante* la musique contemporaine, puisqu'on se prend à trouver des échos, des similitudes qui par ailleurs relèvent davantage du vestige que de la ressemblance. Le recours à la musique électronique enrichit

splendiblement la composition de bruits de fond – sons capturés dans un tramway portugais, évoquant quelque salle des pas perdus où, parmi les fantômes, se donnerait la musique ; mais témoignant également de l'inscription de

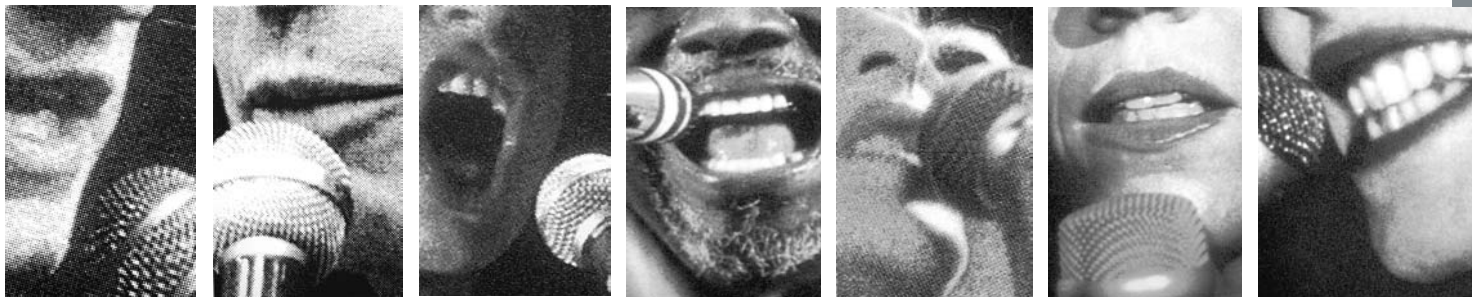
Com que voz est un travail magistral sur la mémoire

cette musique dans un quotidien dont elle émerge, et qu'elle assourdit et éclipse. Le jeu constant entre matérialité et immatériel, ici et ailleurs, entre le présent et son ombre, se noue ainsi avec humour et émotion, comme lorsque

Cristina Branco est doublée par sa propre voix, devenant ainsi son propre écho, spectre vocal d'elle-même, entre disparition et prolongement – façon supplémentaire d'inscrire dans la présence physique et vocale du fado l'absence qui en est le motif. Ces échos, comme la rumeur qui se laisse entendre, inscrivent dans le champ d'attraction qu'est *Com que voz* « l'impureté de la perte », impureté émouvante qui contribue à créer un espace musical et poétique propre à hanter longtemps l'auditeur. Splendide tissage plutôt que métissage au sens traditionnel. *Com que voz* s'étend comme une toile – au sens propre, avec le déplacement d'un violoniste venant jouer dans la salle – jusqu'à envelopper l'auditeur dans son champ. L'intensité de l'œuvre, tenue d'un bout à l'autre entre intellect et émotion, a pour conséquence sa quasi-persistance auditive et rétinienne : une expérience mémorable, musicale mais également dramaturgique.

/. Georges Didi-Huberman

AU FIL DE L'ÉTINCELLE



PORTRAITS, 1995.
SÉRIE DE ONZE SÉRIGRAPHIES (200 X 130 CM) + UNE VIDÉO (COULEUR, SON, 6').

Antoni Muntadas

Artiste multimédia,
né en 1942 à Barcelone.
Il vit et il travaille à New York.

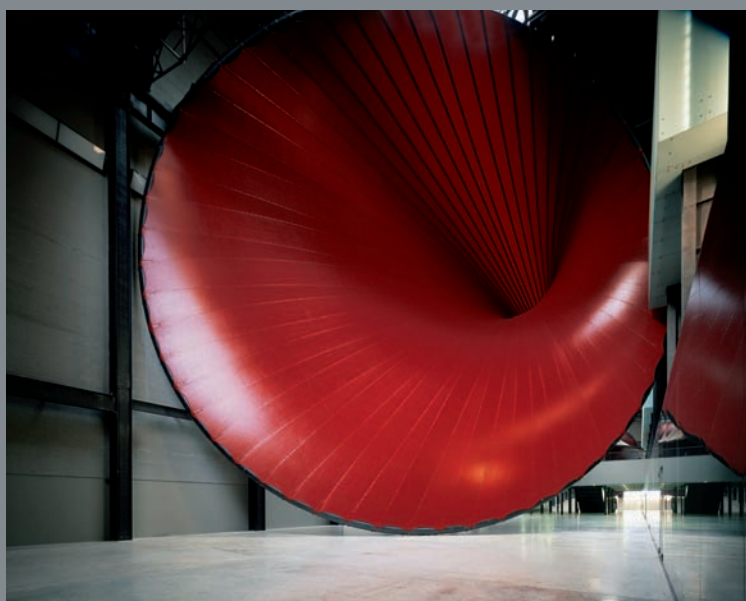
Dès les années 1970, Muntadas développe une réflexion artistique et engagée sur les médias et le pouvoir. À travers des installations multimédias (vidéos, photographies, Internet...) il en décode la grammaire du pouvoir et de la communication, les modes de diffusion et de promotion – ou de censure – de l'information et du savoir. Dans *Portraits*, Muntadas interroge les signes stéréotypés de la communication médiatique. Entre pouvoir de la voix et voix de pouvoir, il crée une étrange chorégraphie anonyme et omniprésente.



Anish Kapoor

Plasticien né en 1954 à Bombay, il vit et travaille à Londres.

Dans les années 1980, il s'impose sur la scène internationale avec ses sculptures d'un nouveau genre : des lignes épurées, incurvées la plupart du temps et monochromes. Ses premières œuvres, inspirées de l'Inde dont il est natif, montrent des sculptures recouvertes de pigments aux couleurs intenses. Il passe ensuite à des travaux monumentaux, utilisant des miroirs et des matières réfléchissantes, qu'il installe dans la ville : *Cloud Gate* en 2004 se trouve au milieu du Millennium Park de Chicago ou *Sky Mirror* en 2006 à New York. Son travail flirte avec l'architecture et le design à l'image de *Marsyas*, monumentale installation exposée en 2002 à la Tate Modern à Londres. Parmi ses œuvres les plus connues : *Her Blood* en 1998, *Melancholia* en 2005, et plus récemment *Svayambh* en 2007.



SKY MIRROR, 2006
STAINLESS STEEL
35FT DIAMETER
PRESENTED BY TUMI
AT ROCKEFELLER
CENTER
ORGANIZED BY
PUBLIC ART FUND

HOSTED BY
TISHMAN SPEYER
ON VIEW SEPTEMBER
19 - OCTOBER 27, 2006
PHOTO:
SEONG KWON
PHOTOGRAPHY
COURTESY:
PUBLIC ART FUND

MARSYAS, 2002
PVC AND STEEL
INST:
TATE MODERN,
2002-2003
PHOTO:
JOHN RIDDY,
COURTESY:
TATE, LONDON

barbican do something different

Thu 12 Jun 7.30pm

Philip Glass Waiting for the Barbarians (UK premiere)

**Orchestra and Chorus
of Erfurt Theatre**
Dennis Russell Davies conductor
Richard Salter The Magistrate
Eugene Perry Joll
Michael Tews Mandel
Elvira Soukop Girl
Kelly God Chef
Marisa Mulder Star
Andreas Mitschke Old Man

Concert performance

Philip Glass's *Waiting for the Barbarians*, based on the novel by J M Coetzee, looks at war between oppressors and the oppressed. The 'barbarians' are coming. Torture is used to obtain confessions from the barbarian prisoners, thus, 'justifying' the necessity for the premeditated campaign against the tribe.

Pre-concert talk 6pm

'The performance is dominated by Richard Salter's astonishing performance as the magistrate, on stage throughout the opera.'
The Guardian

Book tickets, watch videos and listen to music clips
at www.barbican.org.uk/presentvoices
Box Office 0845 120 7557 Tickets from £7

Télérama
PARTENAIRE DE VOTRE ÉVÉNEMENT
PARTENAIRE DE VOTRE ÉMOTION



Retrouvez toute
l'actualité culturelle
chaque mercredi
dans Télérama.

www.telerama.fr

Les Amis de l'Ircam

*L'IRCAM,
30 ANS DE CRÉATION
ET DE RECHERCHE...*



*... 30 ANS
DE RENCONTRES,
DE CROISEMENT
ET D'EFFERVESCENCE*

Dès aujourd'hui accompagnez les 30 prochaines années de l'institut. Devenez partenaire de l'innovation et de la création artistique en rejoignant les Amis de l'Ircam.

Vivez en direct la genèse des œuvres et des projets développés dans les studios de l'institut; soutenez et rencontrez les compositeurs dans le cadre de tournées en France et à l'international; accompagnez une saison de créations et de recherches et le festival Agora, fleuron de l'année artistique à Paris...

INFORMATIONS
01 44 78 40 27
www.ircam.fr

 **ircam**
Centre
Pompidou