

L'étincelle

LE JOURNAL DE LA CRÉATION
À L'IRCAM MARS 2011 # 8

MÉTAMORPHOSES

Matthew Barney
Alberto Manguel
Roman Polanski
Mickaël Levinas
Alain Prochiantz
Luca Francesconi

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

Du 22 au 27 sept. 2010

UN MAGE EN ÉTÉ

Reprise à Paris de la pièce d'Olivier Cadiot créée pour le festival d'Avignon 2010. Véritable « monologue polyphonique », le texte est dit par Laurent Poitrenaux qui voit/entend sa voix évoluer et changer tout au long de la représentation. La mise en scène est signée par Ludovic Lagarde qui poursuit ainsi sa collaboration avec Olivier Cadiot. Un travail débuté en 2008 dans les laboratoires de l'Ircam. (Cf. L'Étincelle #7.)



18 et 19 nov. 2010

LE LIVRE DES ILLUSIONS À LILLE

Avec cet hommage musical au cuisinier espagnol Ferran Adrià, Bruno Mantovani offre une œuvre au centre de laquelle se déploie la question des correspondances entre le goût et la musique. Il ne s'agit pas tant pour le compositeur de rendre musicalement le plaisir gustatif, que de s'inspirer d'une cuisine en trompe-l'œil pour orchestrer un moment d'illusions sensorielles. (Cf. L'Étincelle #5.)

25 nov. 2010

DUPLEX PARIS-GRAZ

Dans le cadre du projet de recherche CO-ME-DI-A, deux pièces ont été présentées en même temps sur deux scènes géographiquement séparées – l'IEM à Graz en Autriche et l'Espace de projection de l'Ircam à Paris. *NetTrike* du compositeur Bernhard Lang et de la chorégraphe Christine Gaigg et *Zoom-Up* du compositeur Andrea Cera ont offert un dialogue sonore et gestuel à distance et en temps réel.

<http://www.comedia.eu.org>



28 sept., 4, 5 et 7 oct. 2010 FESTIVAL MUSICA DE STRASBOURG

Dans le cadre du festival Musica qui s'est déroulé à Strasbourg du 21 septembre au 9 octobre 2010, le public a pu entendre et découvrir les pièces de musiciens aussi différents que Raphaël Cendo (*Introduction aux ténèbres*), Michael Jarrell (*Le Père*, d'après la pièce de Heiner Müller), Jérôme Combier (*Gone*) ou encore Roque Rivas (*Conical Intersect*). À noter également la présentation à cette occasion de l'installation vidéo et musicale réalisée par Roque Rivas et Carlos Franklin dans le cadre d'un partenariat entre l'Ircam et Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains. (Cf. L'Étincelle #4.)



17 déc. 2010

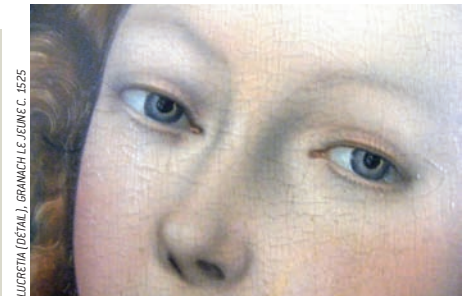
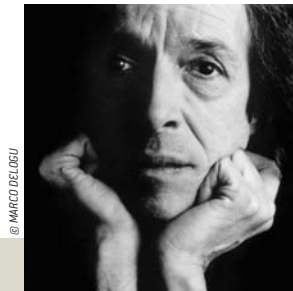
ENTENTE CORDIALE À L'IRCAM

Trois œuvres pour quatuor ont été présentées lors de ce concert. Le *Quatuor à cordes n° 3* de Jonathan Harvey, le *Quatuor à cordes n° 6* de James Dillon (création) et *Tensio* pour quatuor à cordes et électronique de Philippe Manoury qui renouvelle la problématique du temps réel en établissant un contrôle de l'électronique par l'interaction entre les instrumentistes.

23 oct. 2010

LICHTUNG III D'EMMANUEL NUNES

Présentation à la Casa da Música de Porto, à l'occasion du 10^e anniversaire de l'ensemble Remix, de la pièce du compositeur portugais Emmanuel Nunes *Lichtung III*. Créé lors du festival Agora 2007, ce troisième opus clôt la série *Lichtung* (la clairière) débutée en 1990. Héritier de Stockhausen, Nunes réalise, avec cette œuvre, une somme sur l'écriture de la spatialisation sonore.



15, 17, 18, 20, 22 et 23 janv., 10 fév. 2011

EXERCICES DU SILENCE À BERLIN ET PARIS

La pièce de Brice Pauset, tirée des lettres mystiques de Louise du Néant (1639-1694) a été mise en scène par Reinhild Hoffmann au Schiller Theater de Berlin. Ce monodrame pour voix, piano et électronique est une œuvre violente tout à la fois métaphysique, psychologique et politique. Avec cette pièce, Brice Pauset souhaitait redonner « à la consonne et au bruit la place que notre culture leur a déniée ».



2 fév. 2011

NUITS DE XENAKIS À L'OPÉRA BASTILLE

Écrite en 1967, cette première œuvre purement vocale de Iannis Xenakis, dédiée aux obscurs détenus politiques, s'articule sur des phonèmes sumériens, syriens et achéens. Pour retrouver la sonorité naturelle de la vocalité humaine que désirait saisir le compositeur, les interprètes ont fait appel aux filtres vocaux conçus à l'Ircam.



2 mars 2011 MÉTAMORPHOSE À LILLE

Après *Les Nègres* de Jean Genet, Michaël Levinas s'est attaqué à *La Métamorphose* de Kafka pour son dernier opéra. Entouré de Stanislas Nordey (mise en scène), des écrivains Valère Novarina (pour le texte du prologue) et Emmanuel Moses, et des équipes de l'Ircam, le compositeur poursuit sa réflexion sur l'identité, au cœur d'un univers hybride et hypnotique.

L'Étincelle #8 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
FRANCK BAUCHARD, LUCA FRANCESCONI, ANNE GUGLIEMETTI, GABRIEL LEROUX, MICHAËL LEVINAS, FRANK MADLENER, ALBERTO MANGUEL, ROMAN POLANSKI, ALAIN PROCHIANTZ, JÉRÉMIE SZPIRGAS
DOCUMENTATION
GABRIEL LEROUX
COMMUNICATION & COORDINATION ÉDITORIALE
CLAIRE MARQUET

CONCEPTION GRAPHIQUE
AGENCE BELLEVILLE
COUVERTURE
© MATTHEW BARNEY CREMASTER 5, 1997
PRODUCTION STILL © 1997 MATTHEW BARNEY
PHOTO : MICHAEL JAMES O'BRIEN
COURTESY GLADSTONE GALLERY, NEW YORK
REMERCIEMENTS
BRANDON BALLENGÉE, MATTHEW BARNEY, SASCHA CRASNOW, SIMON DELOBEL, MONIKA FLEISCHMANN, LA FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN, GASTON FOURNIER, LA FURA DELS BAUS, GLADSTONE GALLERY, MEBIUS, ALEX OLLÉ, L'OPÉRA DE LILLE, WOLFGANG STRAUSS, VERBEKE FOUADTION

IMPRIMERIE FAURITÉ
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



Retrouvez dans ce numéro

28 janv. 2011
DOUBLE POINTS:
OYTIS DE HANSPETER KYBURZ ET EMIO GRECO
Cf. p.20

7 mars 2011
LA MÉTAMORPHOSE DE MICHAËL LEVINAS
Cf. p.10

SCÈNES DE LA MÉTAMORPHOSE

SOMMAIRE

MÉTAMORPHOSES

06
Alberto Manguel
Sans formes définies...

10
Roman Polanski
et Michaël Levinas
Jouer Gregor :
liberté ou convention ?

14
Alain Prochiantz
Mutation, métamorphose,
plasticité

18
Franck Bauchard
Métamorphose

20
Jérémy Szpirglas
Double Points: OYTIΣ
mutations d'un mythe

DU STUDIO À LA SCÈNE

23
Luca Francesconi
Notes sur *Quartett*

... et des œuvres de
Matthew Barney
Möbius
Brandon Ballengée
Monika Fleischmann
& Wolfgang Strauss

Gregor Samsa, devenu cloporte, Alice traversant le pays des merveilles, subissent chacun leurs métamorphoses à la frontière indéfinie du rêve et du réveil. Franz Kafka et Lewis Carroll, Dante, Shakespeare et Lautréamont auparavant, ont tracé les contours d'une terre d'élection pour la figure de la métamorphose : la littérature qui, par son jeu de l'altérité et de l'identité, dans ce moment incertain entre sommeil et veille, destitue la profondeur pesante des faits pour la logique de l'événement et des surfaces. Face à cette « littérature de la modification » qu'arpente l'écrivain Alberto Manguel en ouverture de *l'Étincelle*, la musique incarne l'autre lieu de la métamorphose par l'ambiguïté qu'elle seule introduit aujourd'hui entre le réel et le virtuel.

Au moment où l'Ircam investit de grandes scènes lyriques – la Scala de Milan, les opéras de Lille et de Strasbourg, bientôt l'Opéra Comique à Paris et la Monnaie à Bruxelles –, une question sous-tend les aventures singulières de Luca Francesconi et Michaël Levinas, de Marco Stroppa et Philippe Manoury en terre d'opéra, ou encore de Georges Aperghis dans l'invention de son théâtre musical. Comment métamorphoser la voix et l'espace que cette voix traverse ? Comment une multiplicité consistante vient-elle transformer la totalité de l'espace sonore et visuel ? Ce pari du devenir illimité des choses (l'espace) et des propositions (la voix) présuppose que l'expérimentation puisse encore s'inscrire sur les scènes de la tradition sédimentée, un enjeu de taille pour la recherche musicale. Le devenir-animal du Gregor entendu par Michaël Levinas décrit une chute continue, la litanie musicale engloutissant le théâtre ; le devenir-monstre de Valmont et Merteuil de Heiner Müller imaginé par Luca Francesconi croise et greffe les caractères masculins et féminins propres aux voix des protagonistes. Ces altérations continues participent à l'idée de métamorphose, une idée que la science des mutations n'a pas évacuée comme l'expose le chercheur en neurobiologie, Alain Prochiantz.

« Nous n'avons pas de langage pour exprimer ce qui est en devenir » (Nietzsche). Prodige en métamorphoses multiples, l'auteur du *Zarathoustra* incarne précisément le penseur de la transmutation de toutes les valeurs, lui qui fut toujours aux aguets de son autre, aimé et détesté, le « vieux sorcier » Wagner. Nous n'avons pas de langage mais nous avons la musique qui transforme la dialectique altérité-identité en altération et devenir. S'altérer, différer de soi-même, changer de nature, c'est vivre une durée proprement musicale.

Frank Madlener

Sans formes définies...

Entretien avec Alberto Manguel À l'occasion de l'exposition MÆBIUS-TRANSE-FORME qui s'est tenue à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, l'écrivain Alberto Manguel a réalisé pour le catalogue de l'exposition la première anthologie des transformations et autres façons d'être. C'est donc tout naturellement que nous avons souhaité le rencontrer pour une discussion qui nous a entraînés de mondes littéraires en livres-mondes. **Propos recueillis par Gabriel Leroux.**

« Dans ce catalogue de métamorphoses, Kafka lu après (ou avant) Wilde n'est pas le Kafka lu avant (ou après) Stevenson. Sauf que, contrairement au serpent, nous conservons, superposées, toutes nos peaux précédentes. Il peut même arriver que nos dernières lectures rendent inintelligible le texte original. Comme dans l'image de Dante, plus jamais le papier que nous lisons ne sera blanc. »

Alberto Manguel – *Métamorphoses. Une anthologie des transformations et autres façons d'être.*

De l'anthologie comme métamorphose

Je pense qu'on pourrait dire que toute construction de l'imagination n'est qu'une variation sur une poignée de thèmes. C'est une notion très ancienne. Donc que tout est métamorphose de quelques thèmes primordiaux et essentiels. Cela nous permet de dire, par exemple, que l'*Odyssée* et l'*Iliade* sont des classiques parce que toute vie est un voyage et que toute vie est une bataille. Après ça tout n'est que variations sur le thème de la vie comme voyage ou de la vie comme bataille. Quand, par l'imagination, on se laisse aller à associer des textes autour d'un thème, on élabore de fait une anthologie. Il est intéressant de noter qu'étymologiquement anthologie signifie un bouquet de fleurs. Donc des choses cueillies. Des exemples qu'on a identifiés comme pouvant composer un même bouquet.

Mais je pense que cette idée peut aller dans les deux sens. D'un côté on peut imaginer que c'est le fait d'observer la métamorphose d'un thème qui nous permet de recueillir ces exemples sous un certain titre – dire par exemple : tout ceci appartient à la littérature de voyage ou au thème de la vengeance. Mais, d'un autre côté, on peut aussi dire que le fait de mettre sous un même titre un certain nombre de textes fait que nous les lisons comme des variations sur un thème, des métamorphoses.

Il y a quelque chose de réconfortant à savoir que tout est un finalement par un seul thème – si l'on discerne une poignée de thèmes, pourquoi ne pas les résumer en un seul – et que, par ailleurs, nous pouvons nous inventer une identité pour les choses en les groupant sous un même titre.

Citation

On peut voir une citation comme la métamorphose d'une idée. Cette conception est au cœur de Pierre Ménard auteur du *Quijote de Borges*. Celui qui cite, celui qui écrit, celui qui dit un certain mot change ce mot par le fait même d'être quelqu'un d'autre qui le dit. Dans le cas de Pierre Ménard, il y a un paragraphe de Cervantès qui donne une définition de l'histoire. Dans le contexte de Cervantès, c'est une définition rhétorique de l'histoire. Écrit par Pierre Ménard, avec exactement les mêmes mots, cela donne au XX^e siècle un bouleversement de l'idée de l'histoire documentaire, etc.

Pour moi, la citation est davantage l'équivalent d'un vocabulaire avec lequel je construis un autre texte, je réfléchis à d'autres choses. C'était d'ailleurs la manière dont fonctionnait l'essentiel de la pensée médiévale et cela jusqu'à la Renaissance. Ce n'est qu'après le siècle des Lumières que l'idée d'originalité prend son élan. Et l'idée d'originalité est très originale. Nouvelle !

Grandes catégories de métamorphoses

On peut construire des catégories de tout et sur tout. Cela offre l'illusion d'un certain ordre, et l'impression d'avoir fait le tour d'une question. On se rend compte, si l'on regarde n'importe quel thème, que c'est toujours beaucoup plus complexe que ça. Si l'on prend le thème de la métamorphose homme/animal, nous revenons, par exemple, à Circée transformant les compagnons d'Ulysse en cochons. Mais ce n'est pas seulement la transformation d'un homme en animal. C'est la réduction de ces hommes à leurs désirs érotiques les plus bestiaux. N'importe quel exemple pris comporterait plusieurs autres aspects de transformation et, finalement, ne serait que reflet de la transformation quotidienne, minute par minute, que nous subissons, et que le monde subit. En fait, l'exception c'est l'immuabilité. Et on attribue celle-là dans la théologie à Dieu.

La vieille notion que tout se transforme n'est qu'un constat. Celui qui se penche sur le thème de la métamorphose essaie en fait de finir l'existence elle-même. Prenons un cliché, l'image d'Héraclite sur le temps comme fleuve dans lequel

Tout est métamorphose de quelques thèmes primordiaux et essentiels



nous ne descendons pas deux fois est applicable à tout. La personne avec laquelle vous êtes en train de parler n'est pas celle avec laquelle vous parliez il y a une minute parce que vous connaissez quelque chose de plus sur elle. Mais je pense que ce qui est intéressant, du moins en littérature, c'est la notion de transformation concrète, l'homme qui se transforme en animal ou l'animal en homme. Chez Kafka, Gregor se transforme en insecte et le singe devient homme.

Vous avez aussi des transformations en rien. L'exemple qui me vient en tête est tiré d'une nouvelle d'un écrivain argentin du nom de Santiago Dabove qui s'appelle *Être poussière*. C'est un homme qui tombe sur un chemin et qui lentement devient poussière. Vous avez le contraire: la chose inanimée qui se transforme en être vivant comme, par exemple, le bout de bois qui devient Pinocchio.

La notion de métamorphose nous fascine parce qu'elle nous donne l'illusion qu'en y réfléchissant, nous arrivons à la retenir. En disant que ceci s'est transformé en cela nous

avons arrêté le processus. C'est Dante, je pense, qui est le plus clair à ce sujet quand il décrit les voleurs. Lorsqu'ils étaient vivants, ils ont enlevé aux autres ce qui leur appartenait. Donc, dans leur punition, ils perdent tout. Tout leur est enlevé jusqu'à leur propre forme. Il ne s'arrête pas à une métamorphose, mais c'est une métamorphose sans fin, qui se transforme continuellement. Et Dante dit dans l'un des plus beaux vers de la comédie que c'est comme le papier qui brûle. Il n'est pas encore noir mais il n'est plus blanc. Un état qui est en train d'être. La langue française nous permet de dire l'état d'une

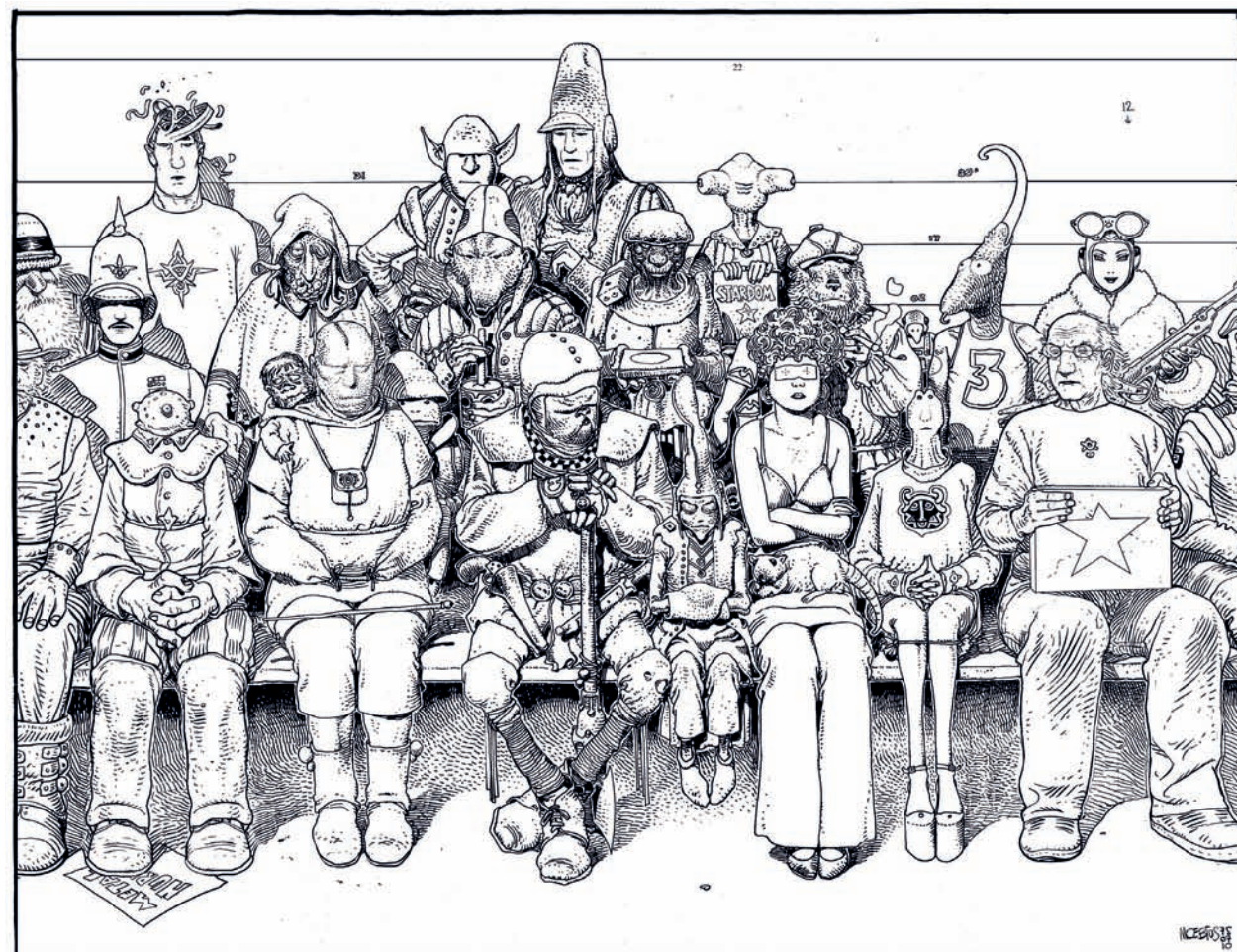
vraie métamorphose. Qui n'est pas celui d'être, mais celui d'en train d'être.

La conscience

Les exemples de transformations en animaux sont très nombreux. Néanmoins ce type de métamorphose n'implique pas toujours une perte d'humanité. Il y a là-dessus d'ailleurs des variations. Dans Apulée, l'Âne d'or reste humain sous sa forme d'âne, dans les *Contes de Grimm*, les six frères de la

On pourrait dire que la métamorphose est en quelque sorte une condamnation.

MÖBIUS, DESSIN PRÉPARATOIRE POUR ARZACH, 1975 © MÖBIUS PRODUCTION
EXPOSITION MÖBIUS-TRANSE-FORME, FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN,
PARIS, DU 12 OCTOBRE 2010 AU 13 MARS 2011



jeune fille, bien que transformés en cygnes, restent humains. Dans *La Métamorphose* de Kafka, Gregor Samsa reste tout à fait humain, et c'est là la tragédie. Car s'il ne devenait qu'insecte, il ne serait plus que cela. Le problème c'est de devenir un animal en gardant conscience de soi-même. Le beau poème de Rilke, *La panthère*, montre que la tragédie est dans cet instant de reconnaissance. Ce fragment de conscience que l'animal peut avoir et qui disparaît après. L'enfer c'est de savoir qu'on est en enfer.

Dans le roman de Wells, *L'Île du docteur Moreau*, c'est le contraire qui se produit. Ce sont les animaux qui deviennent humain. Et c'est le fait d'acquérir une conscience qui les torture. Comme tous les animaux ils ressentent la douleur mais, là, ils ont en plus la conscience de souffrir. Ils ont conscience d'être mi-bêtes mi-hommes.

La métamorphose comme condamnation

La volonté d'être autre, de se métamorphoser... On pourrait éventuellement considérer que le vrai croyant veut devenir cette chose qui est plus proche de son Dieu, donc de quitter la chair. D'un point de vue littéraire, c'est une métamorphose qui n'est pas des plus frappantes. Il y a quelques exemples de métamorphoses choisies, mais vraiment peu. On pourrait dire que Daphnée choisit de devenir laurier pour échapper à Apollon. Il y a aussi l'homme qui voulait devenir rossignol. Ce sont des exceptions. La métamorphose est en quelque sorte une condamnation.

Métaphores

Je pense qu'on risque de faire une réduction quand on parle de ces métamorphoses comme métaphores d'autres choses. Revenons par exemple aux voleurs de Dante. Il voulait leur trouver un châtement qui soit à la mesure du péché et qui en soit la conséquence. Donc on pourrait dire que cette métamorphose est une métaphore du vol. Mais ce n'est pas assez fort! La scène elle-même est beaucoup plus forte que ça et a beaucoup plus de résonance. Et, en un sens, nous n'arriverons jamais au bout de l'interprétation d'un texte comme celui-là. C'est pareil pour *La Métamorphose* de Kafka. Cela montre le côté bestial de l'individu. Mais c'est beaucoup moins intéressant que « Gregor Samsa se réveilla un matin... » transformé en insecte. C'est la force de la littérature que d'échapper à cette réduction.

Angoisse

Nous ne voulons pas nous résigner au changement qui est dans notre nature même, c'est l'angoisse existentielle... Borges, dans un merveilleux texte qui s'appelle « Une nouvelle réfutation du temps », finit par dire, après avoir avancé plusieurs arguments contre l'existence du temps: « Le temps est un fleuve qui m'entraîne et je suis le temps;

c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur le monde est réel et moi, pour mon malheur, je suis Borges. » Nous rageons contre l'idée de cette chose qui nous change, mais ce n'est pas une chose extérieure à nous-mêmes. Nous sommes le changement que nous entamons et redoutons.

Homme/robot

On trouve des cas de métamorphoses homme/robot dans l'œuvre de William Gibson. Qu'est-ce qu'il y a au fond de cela? Vous êtes votre identité. Vous êtes qui vous êtes. Si je remplace vos reins, vos bras, votre tête..., continuez-vous à être vous-même? C'est une très ancienne question. Dans le cas de l'homme qui se transforme en robot, du moins dans les exemples de Gibson où l'on remplace certains éléments du cerveau, la personne continue à être elle-même et, en même temps, elle est quelqu'un de nouveau. Mais ça c'est une réalité biologique. Nous savons que tous les sept ans, je crois, toutes nos cellules sont renouvelées. Au bout de sept

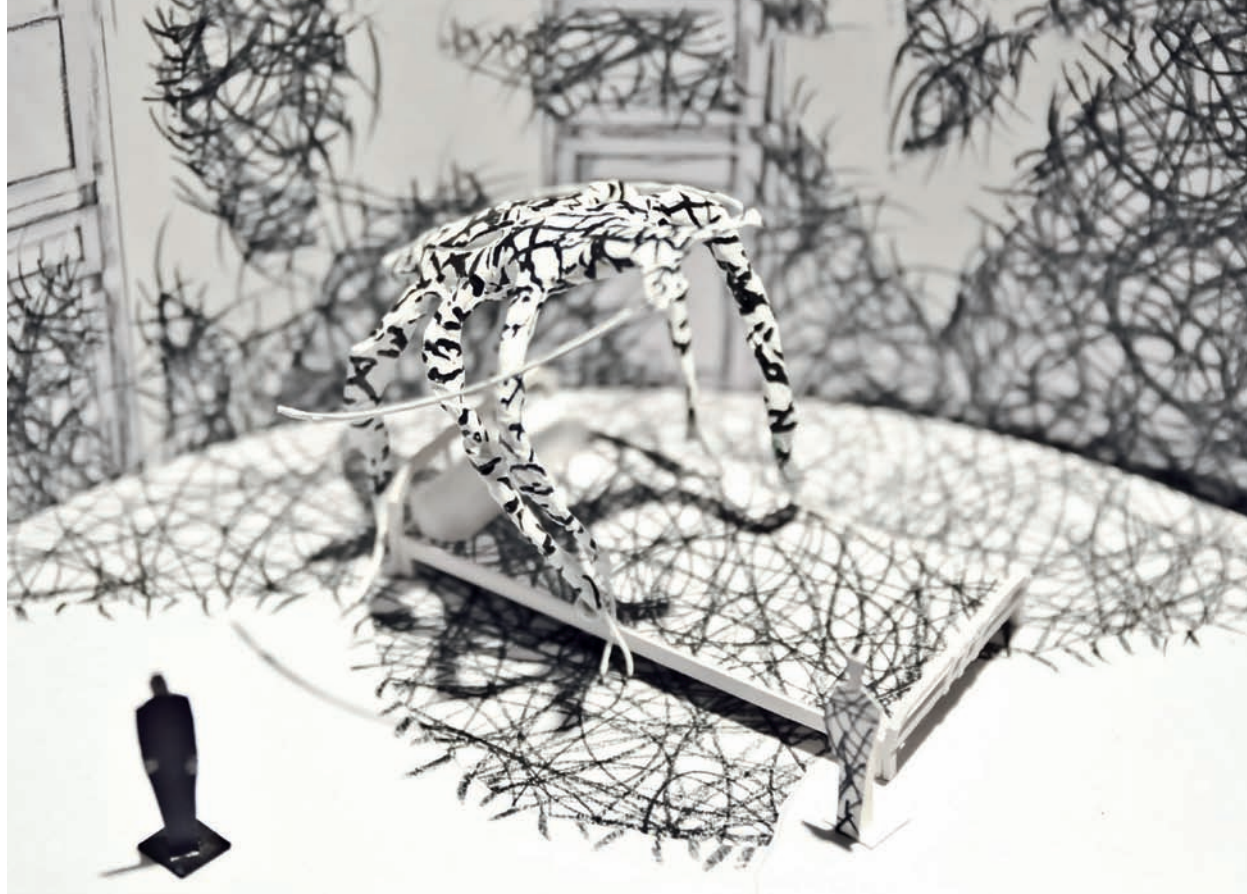
ans nous n'avons rien de ce que nous avions sept ans auparavant. De ce point de vue la phrase de Rimbaud, « Je est un autre », est biologiquement vraie. Mais alors, qu'est-ce qui nous permet encore de nous appeler nous? Qu'est-ce qui me permet de dire moi? La conscience de soi-même. Car si elle évolue, elle reste également identique. C'est peut-être la seule chose qui ne change pas. La notion d'être, même si c'est la notion d'être autre. La notion d'être demeure.

Pour revenir au robot, il y a une nouvelle de Brian Aldiss, *Les Supertoys durent tout l'été*, dont a été tiré le film de Spielberg *A. I. Intelligence artificielle*. C'est un couple qui adopte un robot mais qui a tous les traits d'un petit garçon. Ici, la métamorphose se produit à un autre niveau. Il n'y a pas un enfant qui devient robot et qui est adopté en tant que robot enfant, mais c'est un robot qui a toute l'apparence d'un enfant. À quel moment l'appelle-t-on enfant et à quel moment n'est-il que robot? Quel est le passage qui permet ce changement? C'est une question qui va beaucoup plus loin. C'est la question qu'on posait par exemple face à l'esclavage. Les Nordistes avaient un sceau dans lequel on voyait un Noir qui priait les poignets enchaînés et qui disait: « Suis-je moi aussi un homme et un frère? » À partir de quel moment reconnaît-on que la différence n'en est pas une? ■

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Alberto Mangel

Écrivain et essayiste. Il vient de publier *Métamorphoses. Une anthologie des transformations et autres façons d'être* dans le catalogue MÖBIUS-TRANSE-FORME, Acte Sud/Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2010.



MAQUETTE DE LA SCÉNOGRAPHIE DE L'OPÉRA DE MICHAËL LEVINAS LA MÉTAMORPHOSE POUR L'OPÉRA DE LILLE © FRÉDÉRIC IOVINO

Jouer Gregor : liberté ou convention ?

Discussion entre Roman Polanski et Michaël Levinas

En 1988, Roman Polanski interprétait Gregor Samsa au théâtre dans une adaptation de Steven Berkoff. Il reçut deux Molières pour son interprétation. À l'occasion de la création de son troisième opéra qui s'attaque au texte de Kafka, le compositeur Michaël Levinas a rencontré le réalisateur et acteur franco-polonais pour une discussion très libre dont nous publions ici deux longs extraits.

Entretien retranscrit par Pablo Sánchez Ruiz. Version définitive de l'entretien établie par Danielle Cohen-Levinas.

Michaël Levinas : Vous avez accepté de jouer le rôle de Gregor dans *La Métamorphose* de Kafka. Il y avait, sans doute, des raisons liées à vos propres préoccupations quand vous l'avez fait.

Roman Polanski : Kafka est un des auteurs que j'ai découvert très jeune dans notre Pologne communiste où ce genre de littérature était pratiquement défendu. On ne pouvait rien trouver, ni dans des bibliothèques, ni à l'école, ni dans la presse quotidienne. Kafka était comme Bruno Schulz ou Gombrowicz, que j'ai découverts à la même période. Il appartenait à ces auteurs que j'admiraient et qu'on lisait dans la clandestinité. J'ai gardé une faiblesse pour Kafka à cause de tout ça.

M.L. : Vous avez une faiblesse pour ce qui est interdit ou une faiblesse pour Kafka ?

R.P. : J'ai des faiblesses pour les premières œuvres interdites que j'ai lues entre 14 et 16 ans.

M.L. : Vous savez que Kafka interdisait que soit représenté Gregor qui, par rapport au travail et à la question de la représentation, est en effet quelque chose de troublant ; un corps humain qui se transforme. S'agit-il d'une transformation animale ou de quelque chose de monstrueux ?

R.P. : Je veux vous dire comment Kafka est vu en Pologne, contrairement à ce que j'ai découvert avec étonnement en France. En Pologne, on voit dans les textes de Kafka beaucoup d'humour ; dans le pays d'origine de Kafka aussi on voit beaucoup d'humour. En France, Kafka est considéré comme un auteur lugubre, dramatique, sombre, tragique. La dimension surréaliste de Kafka, qui chez nous est interprétée du côté de l'humour, ici est prise extrêmement au sérieux.

M.L. : Avez-vous vécu ce rôle comme un rôle paradoxal ?

R.P. : Je ne l'ai pas vécu comme un rôle comique, mais je vois de l'humour dedans, une espèce d'ironie qui est présente dans tout Kafka d'ailleurs. Ce côté ironique est perçu ici comme dramatique.

M.L. : Dans ce cas-là, si c'est si ironique, pourquoi les systèmes totalitaires interdisaient-ils ce texte ?

R.P. : Parce que ce n'était pas du « réalisme socialiste » ! Un type qui se transforme en scarabée, c'est incompréhensible dans la réalité de l'ouvrier et du paysan socialiste. Ce genre de littérature n'avait pas sa place dans un régime communiste, tout simplement. Tout ce qui n'était pas du réalisme socialiste – c'est-à-dire, représentant la réalité de la classe ouvrière – était interdit.

M.L. : Permettez que je vous entraîne vers la perspective occidentale. Vous savez mieux que personne qu'un texte échappe à ses propres créateurs. Si l'on y voit quelque chose de tragique, c'est que, malgré ou contre Kafka, ou malgré la première lecture du texte, cela signifie que le tragique existe dans le texte tout de même. Considérez-vous que, par exemple, *Le Nez* de Gogol, qui quitte brusquement le corps d'un homme, est un texte qui représente une situation susceptible d'une lecture comique, autant pour nous que pour la tradition d'origine ? Quand je dis ça, je pense notamment à la lecture que Nabokov a faite de Kafka. On est dans une interprétation bien éloignée du réalisme socialiste.

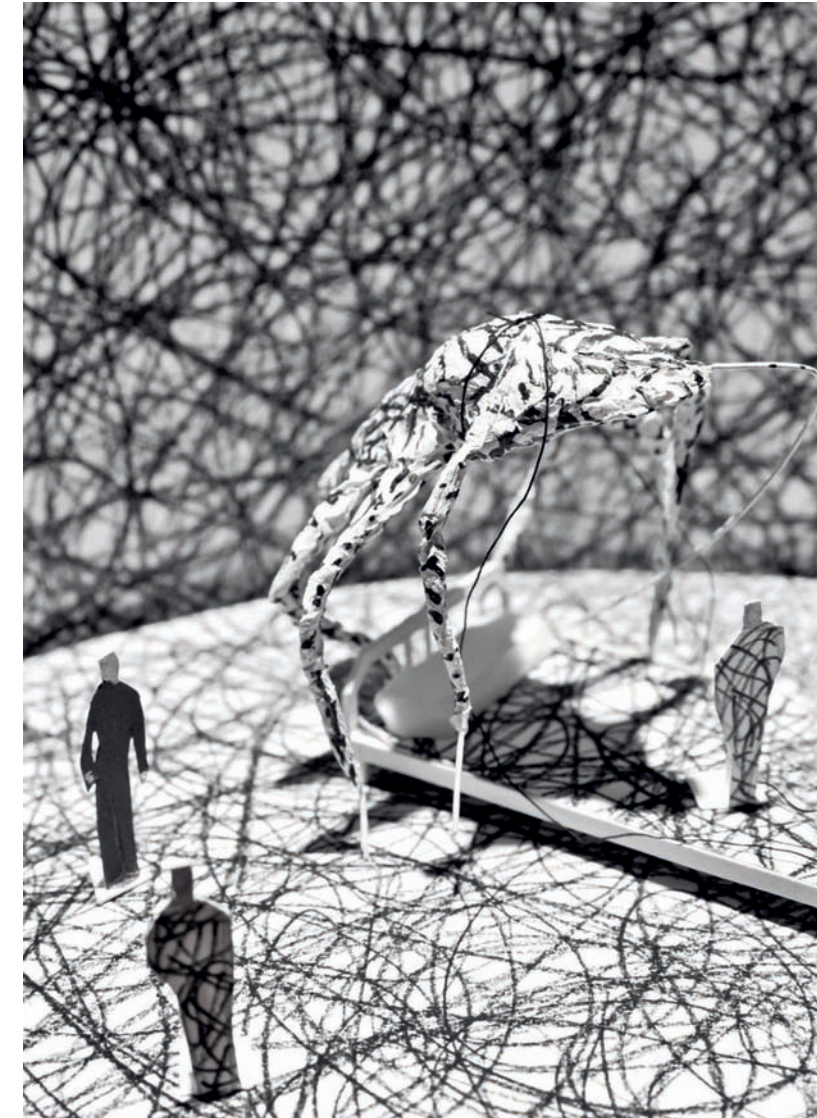
R.P. : Je ne connais pas *Le Nez* de Gogol, donc je ne peux pas voir le côté symbolique dedans. On lisait Gogol, bien sûr, mais à cette période, en Pologne, plutôt *Le Revizor*. En ce qui concerne Nabokov, je trouve qu'il y a beaucoup d'humour dans sa lecture.

M.L. : Effectivement vous avez raison. Saviez-vous que Kafka riait en lisant lui-même *La Métamorphose* ? Il lisait ce texte en éclatant de rire.

R.P. : Vous voyez, je ne le savais pas ! C'est comme ça que nous on voyait Kafka. C'est comme ça qu'il me semble naturel de lire Kafka. À cette époque, je voyais l'humour dans Kafka. J'étais étonné quand je suis venu en France pour la première fois, et qu'on parlait de Kafka comme d'un auteur extrêmement sombre, dramatique et déprimant. C'est pas du tout ça, pas du tout !

M.L. : Comment avez-vous vécu la représentation de cette monstruosité au théâtre quand vous l'avez jouée ? Comment avez-vous résolu la question de la gravitation par exemple, ce n'est pas du cinéma, c'est du théâtre, vous êtes sur une scène.

R.P. : C'est le genre de théâtre que j'aime. C'est pourquoi j'ai voulu faire le rôle. Le théâtre que j'aime ce n'est pas un salon ou une salle à manger coupée en deux, c'est plutôt une scène où il n'y a rien ou très peu. Les interprètes arrivent à créer le reste par le verbe et les gestes à l'aide de la lumière. C'est ça le théâtre, sinon cela ne vaut pas la peine et alors je préfère le cinéma. Pourtant j'ai déjà expérimenté le théâtre comme un salon divisé en deux avec, d'un côté, le public, de l'autre, les acteurs, mais seulement pour voir comment cela fonctionne. Sinon, ce que j'ai fait comme metteur en scène, c'était un espace créé par la disposition de quelques meubles placés à vue : la conception de métamorphose où il y a sur scène juste un échafaudage sur lequel le personnage central évolue en se métamorphosant, en allant vers autre chose qu'un homme. J'ai bien aimé faire cette expérience.



M.L. : Aujourd'hui, à l'égard de votre œuvre – qui n'est pas particulièrement comique – et du fait que vous avez joué ce rôle et que vous évoquez le théâtre et le symbolique de la scène et de l'espace qui n'est pas celui du cinéma, je ne peux pas être insensible à cette révolution du corps qui me préoccupe également. Comme cinéaste, c'est une question qui vous a préoccupé me semble-t-il. Comment avez-vous vécu cette crise de l'identité du personnage ? C'est un personnage dont les liens se coupent ou pas avec les interlocuteurs, qui ne peut plus accéder au dialogue, si toutefois le dialogue a déjà eu lieu. La rupture du lien, avec la famille notamment, ce sont des éléments essentiels dans votre travail. Le bouleversement de la situation n'est pas particulièrement drôle, même si le créateur en rit. Et vous, vous l'avez vécu dans votre propre corps, à plusieurs niveaux.

R.P. : Je l'ai vécu quotidiennement ! C'était dur, je vous assure, car en tant qu'acteur, vous ne pouvez vivre que certains degrés dans votre propre performance.

MATTHEW BARNEY CREMASTER 3, 2002
 PRODUCTION STILL © 2002 MATTHEW BARNEY
 PHOTO : CHRIS WINGET
 COURTESY GLADSTONE GALLERY, NEW YORK



MAQUETTE DE LA SCÉNOGRAPHIE
 DE L'OPÉRA DE MICHAËL LEVINAS
 LA MÉTAMORPHOSE POUR L'OPÉRA DE LILLE
 © FRÉDÉRIC IOVINO

M.L. : Dans le rôle de Gregor la question du contact avec le public en tant qu'acteur est de premier ordre. Comment avez-vous articulé cette question entre le dialogue intérieur de Gregor et le dynamisme de la scène ?

R.P. : Je ne me souviens pas vraiment, ça fait au moins vingt ans que j'ai joué le rôle de Gregor. Effectivement il n'y avait pas de communication avec la famille, aucun dialogue. Or, dans ce processus de rupture du dialogue, Gregor ne cesse de s'exprimer sur ce qu'il ressent.

M.L. : Mais comment inscrire tout cela sur scène ? Quelle chorégraphie ?

R.P. : Il y a toujours sa voix, la voix du monologue intérieur. Il ne dialogue pas avec les autres acteurs.

M.L. : Votre voix était naturelle ou traitée ?

R.P. : Tout dépendait du moment. Souvent, elle était traitée.

M.L. : En temps réel, j'imagine. La pièce commence au réveil de Gregor. Les quatre membres de la famille sont présents. Il s'établit un monologue à quatre.

R.P. : C'est Steven Berkoff qui a fait l'adaptation théâtrale de l'œuvre ainsi que la mise en scène (1969). C'était son expérience/savoir-faire comme acteur et metteur en scène qui lui a permis une approche si créative de la nouvelle de Kafka. [...]

M.L. : Vous êtes acteur, vous avez une expérience du jeu de la scène et de l'écran, au-delà de votre expérience de jeunesse. Considérez-vous Gregor comme un homme ou plutôt comme une bête quand la relation avec le quotidien disparaît ? Il y a une coupure, certes, mais garde-t-il l'humanité ?

R.P. : Je veux vous parler du côté physique. L'acteur a des problèmes à résoudre sur scène, il y a des repères, des marques qu'il faut respecter pour que la chose fonctionne. C'est la somme des différents moyens qui donnent l'effet cherché par le metteur en scène.

(À ce moment précis, Roman Polanski se lève, recule de quelques mètres jusqu'à un espace libre et s'accroupit. Il appuie ses mains

par terre et descend son corps très proche du sol en cherchant à l'équilibrer dans une position qui rappelle très fortement celle de Gregor métamorphosé en scarabée. Il se balance légèrement en regardant Michaël.)

Voyez, un acteur dans cette position tenue pendant longtemps n'est pas tout le temps un scarabée. Il pense aussi à ses problèmes à lui. Il doit se synchroniser avec les autres, bien entendu, mais il ne peut pas se laisser aller comme un pianiste dans son interprétation. Un musicien a recours à la mémoire musculaire. Il doit être capable de fonctionner tout seul. Il peut même se lancer dans un rêve.

M.L. : Pas l'auteur ?

(Roman revient s'asseoir à la table.)

R.P. : Pas non plus le chanteur, d'ailleurs.

M.L. : Une reprise en 2010 de *La Métamorphose* de Kafka permet une réinterprétation de l'archétype dessiné dans le texte : celui de l'humiliation qui, me semble-t-il, supporte toutes les dimensions. L'humiliation identitaire fait tout de même partie de l'histoire du xx^e siècle.

R.P. : De ce côté-là, oui, je suis d'accord.

M.L. : Garder la destinée de l'acteur au-delà de tout : le théâtre peut formuler toutes les conventions possibles.

R.P. : Exactement.

M.L. : Pourquoi pensez-vous que l'opéra ne jouit pas de cette même mobilité ?

R.P. : Il s'agit d'une rigidité qui vient d'un snobisme que je ne supporte plus. C'est le désir de se montrer original à tout prix.

M.L. : Qu'est-ce que vous avez mis en scène ?

R.P. : *Lulu*, *Rigoletto*, *Les Contes d'Hoffmann*... mais j'ai fini par arrêter. Puis j'ai décidé de faire du music-hall parce qu'on rigole davantage. J'ai fait aussi l'adaptation de *Bal des Vampires* en allemand. Et vous, pourquoi avez-vous choisi *La Métamorphose* ?

M.L. : J'ai choisi *La Métamorphose* pour deux motifs : d'abord parce qu'il y a une rupture, ou si vous préférez, un personnage qui change du jour au lendemain – un bouleversement inopiné. La deuxième raison, c'est le glissement du temps qui agit comme contrepoint de cette rupture. Ceci soulève aussi une question de nature cinématographique qui concerne également l'opéra. Par exemple, chez Alban Berg, il y a une rupture temporelle. Dans le *Pelléas et Mélisande* de Debussy, la musique exprime, hors de toute convention, le travelling d'une scène à l'autre. C'est un langage qui rend audible le changement de lieu.

R.P. : Ceci est aussi une convention.

M.L. : C'est presque un leitmotiv, une structure fragmentaire : le son transformé en mer, une vague se rompant contre les rochers.

R.P. : Mais quand vous dites « une vague », en réalité, vous parlez du son d'une vague, donc d'une sorte d'allégorie.

M.L. : Oui, c'est vrai, on pourrait parler de l'opéra comme d'une allégorie conventionnelle.

R.P. : En fait, tout dépend de la convention théâtrale. La différence entre le théâtre français et le théâtre anglais, c'est que chez Racine, l'acteur raconte la bagarre, et chez Shakespeare, la bagarre a lieu sur scène. ■



Mutation, métamorphose, plasticité

Entretien avec Alain Prochiantz La métamorphose n'est-elle qu'une forme littéraire de transformation ou, au contraire, un concept opérationnel d'un point de vue biologique ? Comment la définir ? Telles sont certaines des questions abordées par le neurobiologiste Alain Prochiantz dont le travail avec le metteur en scène Jean-François Peyret, à travers *La Génisse et le Pythagoricien* puis *Les Variations Darwin*, l'a conduit à s'interroger sur les rapports entre la science et la poésie. **Propos recueillis par Gabriel Leroux.**



BRANDON BALLENGÉE THE OCCURRENCE OF DEFORMITIES IN AMPHIBIANS © BRANDON BALLENGÉE

Le thème de la métamorphose semble à première vue un thème littéraire. À l'ère de la génétique et de la théorie de l'évolution de Darwin, la question de la métamorphose a-t-elle encore un sens d'un point de vue biologique ?

Oui, je pense qu'elle a un sens. Par exemple, quand un têtard se transforme en grenouille, on est face à une métamorphose. Il ne s'agit pas de mutation. C'est simplement un moment du développement. Il y a dans le développement des périodes qui sont, indépendamment de l'évolution, métamorphiques. La chenille se transforme en papillon. Il y a différents stades métamorphiques chez la mouche, etc. Enfin, nous sommes, nous, sapiens, également sujets à des métamorphoses. La puberté correspond à une phase de métamorphose, et pas simplement psychologique, mais physiologique d'abord. L'arrivée des hormones produit une métamorphose complète du corps qui peut, selon qu'elle se déroule bien ou mal, avoir des effets importants sur l'individu tant au niveau du développement de son organisme qu'à celui de son comportement

psychologique. À cette occasion, le cerveau se métamorphose aussi. C'est une période assez violente, une véritable métamorphose.

Au niveau de l'embryon aussi ?

Au niveau de l'embryon c'est plus difficile de le dire. J'ai cité les stades larvaires de la mouche, on peut dire qu'ils sont une série de métamorphoses embryonnaires. De même pour le têtard qui se transforme en grenouille. Chez nous il est plus difficile d'identifier des stades, ils sont moins marqués, mais cela n'élimine pas le concept.

Vous avez abordé la question de la métamorphose, à travers Ovide notamment, dans le travail que vous avez initié avec Jean-François Peyret, et dont la première partie a débouché sur *La Génisse et le Pythagoricien*. Quel était l'enjeu de ce travail et de cette réflexion aux confins de l'art et de la science ?

L'idée de Jean-François Peyret, était de voir en quoi l'évocation poétique et artistique de la métamorphose pouvait entrer

ou non en résonance avec ce que la science d'aujourd'hui sait de l'évolution, ou de la maladie. La maladie est aussi une forme de métamorphose, réelle ou métaphorique, Alzheimer... D'ailleurs, nous avons débuté le texte de *La Génisse et le Pythagoricien* par la question des maladies à prions qui, au départ, correspondent à la métamorphose d'une protéine, son passage d'une forme normale à une forme pathologique et infectieuse. Un enjeu était donc de voir comment la science réagissait au contact de la poésie. Si elle était poétiquement modifiable, à partir de ce qui est, en elle, poétique. En mettant le discours scientifique à côté du discours poétique dans le cadre d'une œuvre théâtrale, le discours scientifique devient un discours poétique, cesse d'être un discours scientifique. Question d'écoute.

Il est plus facile pour un poète, pour Ovide par exemple, que pour un scientifique d'obtenir certaines métamorphoses. Pensez aux métamorphoses réversibles. Chez Ovide il y en a une avec Io : le passage de la femme à l'animal et de l'animal à la femme. De même, il est possible au poète de prendre des libertés avec le vivant. On peut passer de l'humain à l'animal, mais aussi au végétal et au minéral. Et cela de manière extrêmement rapide, instantanément presque. En revanche, s'il s'agit de métamorphoses, elles ne sont pas complètes. Ce ne sont pas de vraies métamorphoses au sens où il reste de la langue, du langage. On est plutôt face à des personnages qui seraient atteints par le syndrome de Locked-in : on ne peut pas parler mais on peut toujours penser. Ce qui est intéressant dans les métamorphoses ovidiennes, c'est justement ça : des expériences de privation du langage comme outil d'expression. Il ne faut pas oublier qu'Ovide fut exilé chez les « sauvages » (chez les Scythes au bord de la mer Noire) et qu'il fut pour ainsi dire privé de sa langue, ce qui lui manquait c'était sa langue.

Donc d'un point de vue purement biologique, les métamorphoses littéraires ne sont pas de véritables métamorphoses. Cela dit, avec la génétique, on peut très bien faire de la métamorphose animale. On peut créer, sinon d'emblée de nouvelles espèces, du moins de nouvelles formes d'une même espèce. Des formes végétales et animales nouvelles, cela s'appelle tout simplement des organismes génétiquement modifiés.

Ce qui différencie les concepts de mutation et de métamorphose, n'est-ce pas la rapidité du changement ?

La mutation peut être rapide. Tout dépend maintenant de ce qu'on entend par rapide. Ce ne sera jamais aussi rapide que chez Ovide. Mais, si l'on touche les bons gènes, il peut y avoir des mutations très rapides. Penchons-nous, par exemple, sur l'émergence de sapiens. Nous nous sommes séparés des autres primates il y a environ 7 millions d'années, et sapiens est apparu il y a à peu près 200 000 ans. On voit que la « mutation » fut très rapide. Pour qu'une telle transformation s'opère si rapidement, il faut qu'elle touche un nombre réduit de gènes ayant des effets importants, souvent des gènes de développement. L'élément physique est relativement limité, le résultat est quant à lui « énorme ». Un petit nombre d'événements physiques ou chimiques peut produire

des changements radicaux. La probabilité que ça arrive est quasiment nulle mais, quand ça arrive, le changement est radical.

Mais alors, comment distinguer la mutation de la métamorphose ? Comment s'articulent ces deux notions ? Et est-ce que cela a un sens d'en parler conjointement ?

On voit toujours le vivant comme une structure, alors qu'il n'en est pas une. Le vivant, c'est une structure en mouvement. Bergson écrit « la forme est un instantané pris sur une transition ». Vous comme moi, par exemple, nous perdons notre intestin tous les cinq jours, ce qui signifie que nous en refaisons un tous les cinq jours. Nous perdons notre poids en cellule tous les ans. Donc, chaque individu est en métamorphose permanente. Dans ce système en mouvement nous ne sommes jamais le même, tout en l'étant toujours. Le

Il est bon de savoir que nous sommes des animaux, car c'est ce qui nous permet de nous préserver, en partie au moins, contre cette animalité.

génomme aussi est en modification permanente. Ce n'est pas un texte sacré. Il se casse, se répare, se répare mal, etc. Le corps vivant n'est pas une structure morte. C'est une structure vivante. Il se renouvelle constamment. Il faut intégrer le processus métamorphique dans cette réalité des changements continuels, des changements infinitésimaux (le plus souvent), gradués, qu'on ne perçoit pas. Il y a une accumulation de petites différences qui fait que la métamorphose se produit, silencieusement. Aussi, je ne suis pas sûr qu'on puisse superposer le concept de mutation à celui

de métamorphose. La mutation provoque parfois des métamorphoses. Mais la mutation ne subsume pas tout le concept de métamorphose.

Dans les métamorphoses littéraires...

D'un point de vue littéraire, la question de la métamorphose est celle du rapport à la langue. Chez Kafka, par exemple, Samsa peut parler intérieurement, mais ne peut pas communiquer. Pour un biologiste, la métamorphose ne se pose pas en ces termes. Les animaux ne parlent pas du moins au sens d'un langage humain, ils communiquent. Ce n'est pas la même chose.

L'un de vos premiers livres avait comme sous-titre *À quoi pensent les calamars...*

C'est un problème complètement différent. Il ne s'agit pas de culture mais de biologie. Ce que j'ai cherché à faire, c'est donner une définition biologique de la pensée. Qu'est-ce que la pensée pour un biologiste ? C'est au fond un processus adaptatif. On peut définir biologiquement la pensée comme le rapport entre le vivant et son milieu – un rapport adaptatif. Cela a plusieurs conséquences. Un rapport n'est pas une substance, donc n'est pas déposé dans un organe. Par ailleurs, cela implique que tous les animaux pensent, que toutes les plantes pensent, que tous les êtres vivants du plus petit – la bactérie – au plus grand et jusqu'à sapiens, pensent au sens où ils entretiennent un rapport adaptatif à leur milieu. Cette pensée peut être instinctive, purement génétique. Quand le calamar voit un prédateur, il va jeter de l'encre et il va fuir, se cacher. C'est-à-dire que ceux qui ont survécu à la sélection naturelle ont développé ces réflexes. C'est une forme de pensée



DE GAUCHE À DROITE : BB2.06 KHAOS, DFA 19 IO, DFB 45 ARÈS, DFA9 SPHINX, DFA 2 HÉPHAÏSTOS

instinctive, génétique. Le calamar ne raisonne pas. Au fur et à mesure que la charge de l'adaptation s'est portée sur l'individu – c'est l'individu qui s'adapte, autant ou plus que l'espèce –, la pensée s'est éloignée de l'instinct et s'est détachée d'un aspect purement génétique. Le cerveau exaspère ce rapport adaptatif et, chez sapiens, le pousse presque à l'infini. C'est ce qui nous distingue des autres espèces, ce cerveau monstrueux qui permet notre individualité extrême. Mais, même si le calamar a un rapport au monde limité, ce rapport reste tout de même de la pensée, de la pensée biologique. La pensée ne se définit pas uniquement de manière philosophique.

Chez Kafka, dans *La Métamorphose*, et de manière générale dans de nombreuses formes artistiques et littéraires de la métamorphose, on est face à une situation biologiquement curieuse – sinon impossible – à savoir qu'un cerveau est placé – du jour au lendemain – dans un corps nouveau et souvent animal. Comment le neurobiologiste que vous êtes analyse-t-il ce processus ?

Un cerveau n'est pas un organe qui est séparé du corps. Le cerveau se construit et se modifie, aussi chez l'adulte, en fonction des informations de tout type qu'il reçoit du milieu. Si vous coupez une main très tôt à un organisme, à un sapiens, c'est-à-dire avant que la main ne soit représentée au niveau cortical, ou avant que sa représentation ne se soit stabilisée, il perdra la représentation cérébrale de sa main. Ma main est représentée dans mon cerveau. Il y en a même plusieurs représentations. Si maintenant vous coupez cette main à un individu adulte, la main cérébrale va continuer à exister, même si elle se réduit. C'est ce qui explique la douleur des membres absents. Pareil pour les autres sens. Un aveugle de naissance « ne sait pas » qu'il ne voit pas. Il pourrait même être gêné si on lui rendait – donnait – la vue.

La manipulation qui consiste à retirer un cerveau et à le placer dans un autre corps est une manipulation littéraire, une manipulation par la pensée mais qui, d'un point de vue biologique, n'a pas vraiment de sens. C'est pour ça que le kafkaïen parle toujours, parce que son cerveau est toujours le cerveau d'un humain.

À l'inverse, on peut aussi augmenter son corps par la technique. Quand on augmente son corps, on augmente aussi le cerveau. L'ordinateur augmente mon cerveau. Grâce à la technique, mon corps voit plus loin. Hier la lunette de Galilée, aujourd'hui Internet. J'augmente mon environnement. Toutes les innovations techniques et technologiques, du vélo à l'ordinateur, sont des interfaces cerveau-machine.

Cela donne au cerveau des possibilités qu'il n'avait pas avant. Il y a des modifications cérébrales réelles. Nous sommes des animaux profondément techniques, des animaux « augmentés ».

Ce sont des métamorphoses cérébrales ?

Non, ce sont des métamorphoses culturelles qui ont des effets sur le cerveau. Mais il existe des métamorphoses cérébrales, les principales constituent les périodes critiques. La plupart des gens s'imaginent qu'on devient intelligent – c'est une façon de parler, vous allez comprendre ce que je veux dire – jusqu'à un certain âge, puis que l'intelligence décline. Cela ne se passe pas de cette manière. Vous êtes en fait non-intelligent jusqu'à un certain âge, vous devenez intelligent durant une petite période, avant que cette intelligence ne décline à nouveau. La période très brève durant laquelle nous sommes intelligents s'appelle la période critique. C'est la période durant laquelle (ça continue après bien entendu et ça commence aussi avant) le cerveau est le plus sensible aux modifications de l'environnement. Vous n'apprenez pas l'anglais à vingt-cinq ans comme vous l'apprenez à quatre ans. Si on vous ferme un œil et qu'on ne vous le rouvre qu'à l'âge de cinq ans vous serez amblyope.

Ça correspond à quoi ? Au fait que notre cerveau passe par des périodes au cours desquelles il se métamorphose en fonction de ce qui vient de l'extérieur (de l'intérieur aussi, nous avons parlé des hormones et de la puberté). Quelqu'un qui a été aveugle depuis la naissance n'a pas le même cortex visuel que les autres. Même si au départ il a un cortex visuel, s'il perd l'usage de ses yeux avant la fin de la période critique, ce cortex ne se développera pas normalement. Les yeux ne seront pas « présents » dans le cerveau. Le cerveau est donc aussi sécrété par l'environnement. À l'inverse, quand j'augmente mon environnement, de façon artificielle, je modifie mon cerveau. Il n'y a pas un dehors et un dedans. C'est une coévolution, un codéveloppement. Ça se construit en même temps dans un rapport adaptatif.

C'est le processus d'apprentissage...

Le processus d'apprentissage et d'oubli. Une expérience a été faite consistant à placer des chatons dans un milieu où il ne voit que des lignes verticales, un monde à la Buren. Retirés de ce monde après la période critique, les chatons ne voient que des lignes verticales, leur univers est entièrement vertical. Leur système nerveux a été « verticalisé ». Le cerveau n'est pas une structure purement génétique. Il y a du génétique au départ, mais il y a toute la construction qui suit.

Photo : Christophe Abramowitz/RF

ARNAUD MERLIN

Musiques d'aujourd'hui et de demain

Les Lundis de la contemporaine - Tous les lundis à 20h

france musique

Et après il faut reconstruire tout le temps. C'est le principe de la plasticité du cerveau que d'être en construction et métamorphose permanentes...
Oui, il faut reconstruire tout le temps, même si la plasticité n'est pas non plus partout la même, ni toujours maximale. Par exemple, pour les odeurs, il y a beaucoup de plasticité ; pour une structure qu'on appelle l'hippocampe, impliquée dans la mémorisation (je ne développe pas) il y a aussi beaucoup de plasticité. D'autres régions cérébrales sont en revanche bien moins plastiques. En revanche, on peut rouvrir la plasticité.

C'est-à-dire ?

La fin des périodes critiques ferme ou plutôt diminue la plasticité, mais on peut les rouvrir. Cela de manière chimique. Ça ne se fait pas encore mais ça devrait se faire. Ce peut être, par exemple, une manière de traiter certaines maladies et pathologies. Je crois (je ne suis pas le seul) que c'est là une piste importante pour la compréhension de plusieurs maladies, psychiatriques notamment. Le problème étant de rouvrir au bon endroit et au bon moment. Disons qu'on peut ou qu'on pourra jouer avec la plasticité cérébrale. De nombreuses formes littéraires de la métamorphose sont des manières d'aborder le rapport homme/animal, et plus encore de saisir la partie animale et bestiale qu'il y a en l'homme. Comme s'il fallait passer par cette figure de la métamorphose pour se réaliser en partie.

Le pire ce serait de nier son animalité. Nous sommes mortels, l'espèce humaine est mortelle, la vie sur terre est mortelle, et le système solaire lui-même est mortel. Or, nous sommes la seule espèce à savoir cela. C'est ce qui donne sa dimension tragique à l'aventure humaine. Mais cette conscience, cette connaissance, n'élimine jamais l'animalité qu'il y a en nous. Et qui est très agréable dans certaines circonstances. Cette animalité, il faut en avoir conscience. Il est bon de savoir que nous sommes des animaux, car c'est cette conscience de notre animalité qui nous permet de nous préserver, en partie au moins, de cette animalité. Il ne faut jamais oublier que l'environnement animal est particulièrement violent. On ne se fait pas de quartiers dans les terriers. Les animaux n'ont pas de droits et ils ne s'imposent aucun devoir. Mais nous, nous pouvons leur en accorder – des droits – parce que, précisément, nous ne sommes pas des animaux comme les autres. On ne vit pas en démocratie avec les singes. Mais nous sommes aussi des singes. Sans cette conscience de notre animalité, et sans celle aussi de notre différence, nous nous retrouverions dans le château de Silling de Sade, dans un univers sans autres lois que la loi du plus fort. Nous sommes donc tout à la fois des animaux, et des animaux qui n'en sont pas. ■

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Alain Prochiantz

Chercheur en neurobiologie et professeur au Collège de France.

Métamorphose

Directeur artistique du Centre national des écritures du spectacle et futur directeur du centre d'art La Panacée à Montpellier, Franck Bauchard esquisse dans ce texte une analyse des mutations de l'environnement culturel et artistique contemporain. Il montre combien les concepts de métamorphose, de recombinaison et de transmutation sont opératoires pour appréhender les nouvelles formes et les nouveaux modes de créations. Un univers culturel tout à la fois virtuel, technologique et liquide... Par Franck Bauchard.

À observer et discerner l'impact du numérique sur l'art et la culture, on se trouve rapidement confronté à l'évidence de mutations rapides, incessantes, imprévisibles : nous sommes dans un temps d'incubation, de genèse où tous les cadres semblent éclater à la fois et se redistribuer dans des perspectives inédites. Mais ces mutations ressenties s'accompagnent d'une réelle difficulté à saisir des paradigmes opérants ou même de simples fils conducteurs à travers un paysage incertain et instable, perpétuellement déconcertant.

Bref on a le sentiment qu'il y a de la métamorphose dans l'air, une figure à la fois classique et méconnue – c'est quoi au fait une métamorphose ? – mais passablement éventée : « rire du temps où on y croyait – Ovide en est l'inventeur », Flaubert nous aura prévenu. Et si contrairement aux idées reçues, notre environnement restituait une actualité aussi soudaine qu'imprévue à la métamorphose, en la réinterrogeant dans de nouveaux contextes ?

Ce retour de la métamorphose s'inscrit dans un contexte où coexiste un certain nombre de discours sur les mutations artistiques et culturelles de notre temps, et c'est peut-être en confrontant la métamorphose à ces discours que l'on peut prendre la mesure de la spécificité de son approche.

La recombinaison et la transmutation constituent des figures récurrentes des discours sur la recomposition dont l'art et la culture feraient l'objet.

RECOMBINAISON

Emprunté à la biologie moléculaire et au génie génétique, le modèle recombinaison est un modèle opératoire qui désigne l'art des constructions génétiques. Reposant sur la mise en évidence de l'unité de composition, de structure et de fonctionnement de l'ensemble des êtres vivants, l'ingénierie génétique met en œuvre un ensemble de techniques utilisant la recombinaison de fragments d'ADN, opérant des liaisons et des hybridations entre des fragments d'origine différente.

Ce modèle trouve un théâtre d'opérations privilégié dans le numérique qui permet de mettre sous le même code des matériaux hétérogènes : images, sons, mouvements... L'interconnection et l'interaction de l'ensemble de ces

données autorisent toutes les recombinaisons entre elles et entre elles et le réel.

Les processus combinatoires dans les arts tiennent évidemment plus de l'idée de bricolage et de mixage que d'une pratique scientifique ou de la recherche de la perfection qui était l'ambition des arts combinatoires traditionnels.

Si des projets artistiques peuvent mobiliser des compétences scientifiques et techniques, ces démarchent procèdent d'abord de la réutilisation et du détournement de dispositifs matériels et logiciels préexistants, dans des visées expérimentales, singulières et inédites.

C'est dans cet esprit que le Critical art ensemble¹ évoque l'idée d'une scène recombinaison ou W.J. Mitchell² celle d'une architecture recombinaison.

TRANSMUTATION

« La recombinaison conduit à la mutation mère des monstres et des anges », note Marcos Novak³, le théoricien de la trans-architecture. Après la métaphore biologique, voici donc la métaphore alchimique.

À la transmutation, on peut associer l'idée de « transférer, changer de place, transporter ailleurs » et dans l'alchimie, de « changement d'une substance en une autre ». La transmutation évoque donc le saut qualitatif, un changement de nature.

Le modèle transmutationnel de Marcos Novak se revendique comme un cadre d'interprétation poétique des mutations généralisées de l'art et de la culture. Dans la perspective qu'il trace, l'ensemble des disciplines artistiques sont soumises à des recompositions radicales impulsées par le numérique. Le mouvement dominant dans cette configuration est celui du changement d'état, le numérique faisant en quelque sorte office de pierre philosophale. De solide, l'architecture devient, avec la conception assistée par ordinateur, liquide. Dans la même optique, le cinéma devient interactif, la danse désincarnée, et la musique, art éphémère par excellence, le plus durable de tous les arts. La transmutation remet ainsi en cause tout principe d'identification, de classification et de perception des arts.

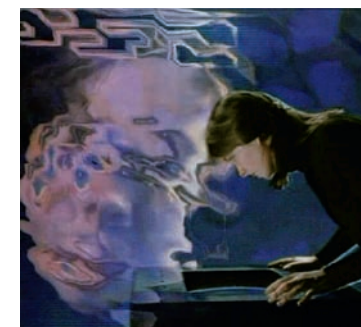
MÉTAMORPHOSE

Écrivain, Sven Birkets évoque au début de ses méditations sur les révolutions de l'écriture et de la lecture rassemblées dans ses *Gutenberg Elegies* l'impression de vivre « une métamorphose totale ».

Partir de la figure de la métamorphose, c'est accepter certes que tout, par confrontation avec un chaos permanent, peut assumer des formes nouvelles. « Alors que le monde de Lucrèce se compose d'atomes inaltérables, celui d'Ovide se compose de qualités, d'attributs, de formes définissant la diversité des objets comme des plantes, des animaux, comme des humains ; simples et minces enveloppes d'une substance commune qui peut connaître – si une profonde passion l'agite – les transformations les plus diverses. » La métamorphose comme le suggère Calvino est indissociable d'une vision cosmologique. Mais elle désigne avant tout les mutations des formes de notre corps et de notre identité. En cela, elle questionne les frontières de l'humain d'avec l'animal, les dieux ou aujourd'hui les machines.

Écrivant son aide-mémoire pour le prochain millénaire, Italo Calvino se tourne vers Ovide, qui ouvre et clôt ses *Leçons américaines* : il y trouve à la fois une vision du cosmos où « la connaissance du monde est dissolution de sa compacité » et une vision du moi comme combinaison d'expériences, d'informations... Elles s'achèvent par le rêve quasi-cybernétique d'« une œuvre qui nous permette d'échapper à la perspective limitée d'un moi individuel, non seulement pour accéder à d'autres moi semblables au nôtre, mais pour donner la parole à ce qui ne parle pas, l'oiseau poussé sur la gouttière, l'arbre au printemps et l'arbre à l'automne, la pierre, le béton, le plastique... ».

En introduisant la machine dans cette vision du monde, on peut trouver dans la métamorphose un puissant ressort de description des formes de relation et d'hybridation entre l'homme et la machine, l'animal et la machine, la machine et la machine. La métamorphose devient d'emblée un fil conducteur d'un avenir où l'organique et la machine dans ses composantes techniques, culturelles, sociales, économiques, politiques... sont appelés à s'interpénétrer de manière sans cesse plus fluide et insensible. Elle retrouve une pertinence inattendue dans la manière de rendre compte des mutations liées au corps. Elle préside au cœur des articulations qui agencent notre corps physique et phénoménologique d'être au monde, notre corps socialement et culturellement construit, et notre corps technologique qui est une extension des deux précédents. Elle peut rendre compte aussi bien de transformations corporelles réelles que des transformations des images du corps dans le virtuel par le biais d'avatars, de doubles électroniques... La figure de Narcisse est au cœur de notre relation à la technologie comme l'a montré si bien l'installation *Liquid views* de Monika Fleischmann et Wolfgang Strauss où le visage du



MONIKA FLEISCHMANN & WOLFGANG STRAUSS
LIQUID VIEWS, 1992, 1993
THE INTERACTIVE MIRROR OF NARCISSUS AS
INTERACTIVE REALTIME MORPHING INSTALLATION
© MONIKA FLEISCHMANN & WOLFGANG STRAUSS

spectateur était capté pour être immergé dans l'écoulement d'une eau virtuelle.

On l'aura deviné, la métamorphose, plutôt qu'un thème, relève d'un mode d'approche qui permet de voir le monde avec une autre optique, une autre logique.

Cette vision du monde appelle une technique d'écriture : la métaphore, le symbole, la description, l'image, sont ses terrains de prédilection. Pour l'écrivain Elias Canetti, la saisie de la métamorphose passe par la nomination, la description, la restitution des choses à elle-même. Elle n'induit pas une démarche conceptuelle ou systématique, mais elle pousse à retrouver un contact concret avec les choses, dans leur multiplicité, leur fluidité et leur transformation. Elle se réactualise aujourd'hui dans un environnement numérique qui réinterroge nos mythes ou en crée de nouveaux, tout en transformant nos modes d'écriture, comme la relation entre oralité et écriture.

Vision du monde à la fois fluide et concrète, la métamorphose replacée dans un contexte et des enjeux contemporains, nous conduit vers une dislocation de la figure de l'humain. Non pas que nous assistions à un effacement de la figure de l'humain, c'est plutôt qu'elle se brouille par la multiplication hétérogène de ces figures, de ces modalités d'incorporation, de ces processus de subjectivation, par la renégociation perpétuelle de ses frontières avec l'animal ou la machine... Elle pourrait s'offrir comme un paradigme de notre condition à l'ère du virtuel. ■

1. Fondé en 1987 à Chicago, le Critical group ensemble rassemble des informaticiens, philosophes et plasticiens, travaillant sur l'espace urbain et l'espace du réseau.

2. Professeur d'architecture et de Media Art au MIT.

3. Artiste et théoricien de la transarchitecture liée du cyberspace.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Franck Bauchard

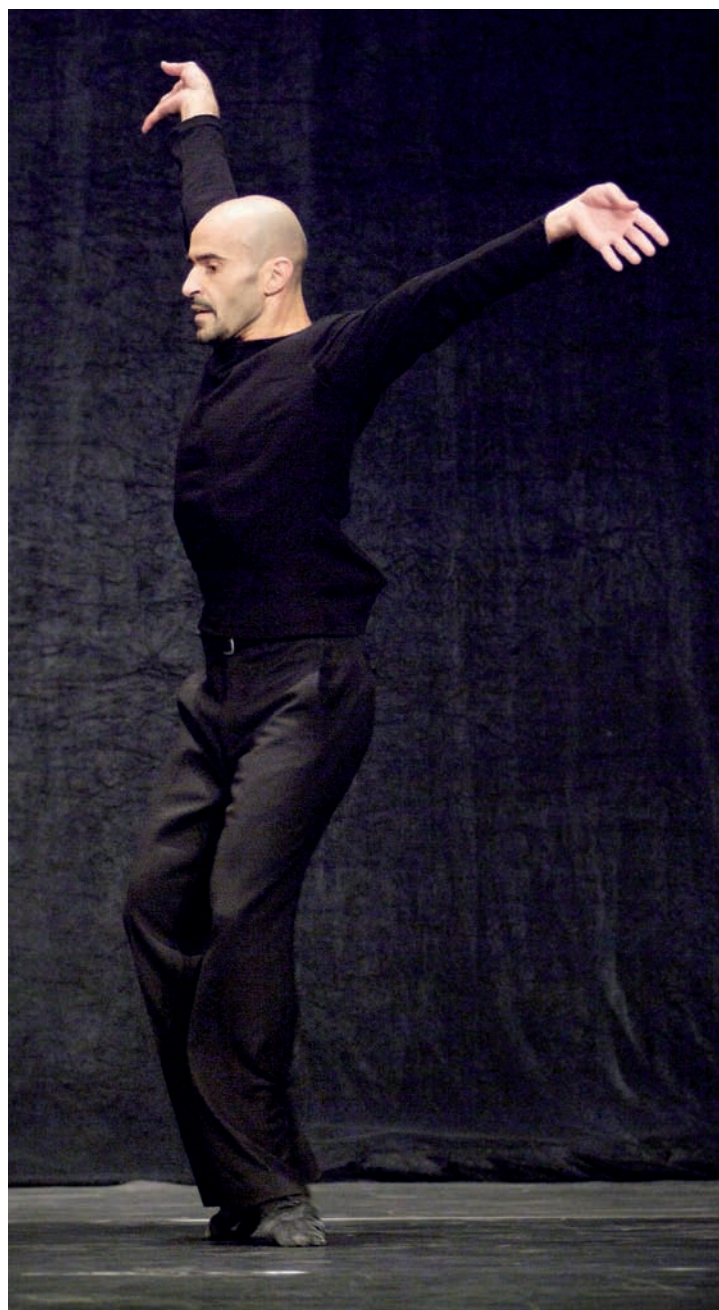
Directeur artistique du Centre national des écritures du spectacle de la Chartreuse-lez-Avignon et futur directeur de La Panacée, centre d'art contemporain situé à Montpellier, et dont l'inauguration est prévue en 2012.

Double Points: OYTIS mutations d'un mythe

L'Odyssée – mère de toutes les épopées. Près de quatre cents ans après Monteverdi et son *Retour d'Ulysse*, le danseur Emio Greco, la librettiste Sabine Marienberg et le compositeur Hanspeter Kyburz revisitent avec *Double Points: OYTIS* le mythe des retrouvailles d'Ulysse et de sa Pénélope... Par Jérémie Szpirglas

Le cheminement fut long pour en arriver là – presque aussi long que le périple d'Ulysse. L'œuvre a connu de longues années de gestation. Au commencement, on n'a qu'un petit objet : un objet technologique, nouvellement conçu par les chercheurs de l'Ircam. Ce petit objet apparemment anodin est un capteur de mouvement. Le terme est en réalité quelque peu abusif : muni d'accéléromètres et de gyroscopes, cet appareil, que l'on peut fixer un peu partout sur le corps, collecte une série de données ayant trait à son « accélération » dans les trois dimensions de l'espace – l'accélération étant la dimension physique qui mesure les variations de la vitesse en fonction du temps. Ce n'est donc pas exactement le geste dans sa globalité que l'on capte – et moins encore que l'on « reconnaît ». Mais, d'une part, on peut l'extrapoler (à deux constantes près, diraient les mathématiciens, deux constantes qui concernent l'une, la position initiale, et l'autre, la vitesse initiale) et, d'autre part, à force d'expériences et de tests, on peut déterminer le résultat produit par un geste en particulier sur l'ensemble des données communiquées – et ainsi associer à un type de geste un processus informatique. Dans le cas d'une œuvre musicale, ce pourra être, par exemple, le déclenchement de la lecture d'un échantillon sonore, ou la modulation en temps réel (modulation elle-même variable en fonction des dimensions renvoyées par les capteurs) d'un son acoustique et/ou de synthèse. C'est exactement de cette manière, par de multiples expériences empiriques, que cette œuvre, alors intitulée *Double Points*, a connu sa première naissance, autour d'un embryon de trois personnes : le danseur Emio Greco, le compositeur Hanspeter Kyburz et le réalisateur en informatique musicale Wolfgang Heiniger. « Nous avons improvisé pendant des heures et dans tous les sens, testé tous les mouvements, raconte Kyburz. Le langage d'Emio est fascinant, construit sur des éléments discrets, que l'on peut distinguer précisément et qu'il combine pour construire des séquences entières – comme on combine des mots pour former des phrases. Ce qui est passionnant dans ce langage proliférant, ce ne sont donc pas seulement les gestes dans leur abstraction, mais l'immense variété des possibles à partir d'un même ensemble d'éléments de base. »

De cette session de travail intensif naît une première partition, d'une vingtaine de minutes, qui sera créée à



Dortmund en 2004. Le dispositif de base (le triangle danseur/compositeur/informatique) y est enrichi d'un ensemble instrumental, qui partage la scène avec le danseur. Et si la partition de l'ensemble est fixée, les gestes d'Emio Greco restent alors très ouverts, de même que les différents traitements informatiques qu'il peut déclencher et qui restent sous le double contrôle des capteurs et du compositeur. « J'ai réalisé qu'il me fallait attendre la fin du processus pour coucher la partition. Quand la musique est écrite, le processus risque de devenir très conventionnel. Le danseur a alors une musique sur laquelle il danse, comme d'habitude il commence à régler sa chorégraphie, et l'aspect interactif passe au second plan. Je suis donc toujours à la console, aux côtés du réalisateur en informatique musicale, et c'est comme un duo d'improvisateurs qui s'engage entre Emio et moi. On a donc continué à expérimenter – en y ajoutant vidéo et lumières – ce qui a donné naissance à une seconde version, de 40 minutes cette fois, créée à Paris en 2005 : *Double Points: +*. »

À ce stade, l'œuvre peut sembler aboutie à un œil extérieur, mais Hanspeter Kyburz reste encore dubitatif. Il lui manque quelque chose, comme une clef de voûte à la logique artistique. « Utiliser un logiciel, un outil informatique, ne peut pas se substituer à l'idée musicale. Il faut suivre son cheminement propre, explorer le matériau de telle façon qu'on puisse en même temps se référer à l'histoire et engager une réflexion sur le processus créatif lui-même – en restant toujours conscient de l'abyme qui nous sépare de l'histoire. Il faut se concentrer sur la musique – puis adapter les moyens techniques. »

« Comme fascinés par les effets que nous pouvions tirer de ces capteurs, nous avons développé un "lexique" d'une grande richesse, tant et si bien que nous nous trouvions face au problème crucial de l'intégration. C'est là que m'est venue l'idée d'ajouter au mélange une soprano. Au départ, il n'y avait aucun présupposé narratif : juste ce jeu de contradiction scénico-musicale entre une chanteuse qui ne peut pas (trop) bouger et le danseur qui ne peut pas (vraiment) chanter. »

La première idée est d'intégrer ce nouvel « acteur » en procédant exactement de la même manière qu'à la genèse de l'œuvre : par l'improvisation et la fixation subséquente de la forme. C'est un échec. C'est alors qu'une quatrième entité artistique se mêle du projet : la poétesse Sabine Marienberg. C'est elle qui propose d'apporter à l'œuvre une charpente dramaturgique et suggère d'emblée un dialogue entre Pénélope et Ulysse – et *Double Points: +* devient alors *Double Points: OYTIS* (Oūtis, que l'on traduit en français « Ulysse » et qui signifie « personne » en grec). Il ne s'agit dès lors plus de récrire la partition, mais d'en faire émerger la narration en y ajoutant deux airs de soprano – ainsi qu'une dernière section où soprano et danseur partageront la scène pour figurer les retrouvailles. Mais le dispositif de *Double Points* permet en même temps qu'il exige une véritable « relecture » du mythe.

« Avant Platon, la philosophie dominante dans le monde grec était celle d'un équilibre entre le savoir et l'action, dit Hanspeter Kyburz. On ne peut comprendre sans agir, et on ne peut pas envisager l'action si l'on n'a pas conscience du contexte de l'action elle-même. C'est donc sur cette complémentarité de ces deux faces d'une même médaille – pragmatique et sémiotique – que je joue pour aborder le mythe. Pénélope symbolise le sémiotique : elle connaît et les règles de la pensée et la maîtrise des concepts propres à la cité, elle sait parfaitement analyser les situations politiques et les stratégies. Ulysse, quant à lui, figure le pragmatique, la compétence de l'action. Il ne se concentre pas sur le "principe". L'important pour lui est d'agir pour se sortir de tous les mauvais pas que la fortune met en travers de sa route. »

Ainsi Pénélope a-t-elle une voix – une voix pour articuler et organiser le monde – au demeurant la voix superbe que lui prête Yeree Suh dont le timbre cristallin et souple s'avère d'une expressivité profondément lumineuse et émouvante. À l'autre bout, dans sa solitude, Ulysse agit sur son univers par ses gestes. Il se bat contre son environnement sonore, auquel il semble porter des coups. Il laisse derrière lui des traces parfois violentes dans la trame musicale, comme un sillage sur son passage, une marque éphémère de sa présence. L'épopée au travers de cette mer intérieure musicale est encore accentuée par ses jeux – jeu face au chef d'orchestre qu'il semble défier, jeu sublime face au piccolo avec lequel il voudrait chanter (et l'esprit du spectateur, qui connaît la légende, ne peut s'empêcher de penser au chant des sirènes), jeu brutal face aux percussions qui l'emportent dans leurs tourmentes. Autant de jeux d'aventures distancées, pleines d'humour et hypnotisantes.

Au cours de la pièce, Pénélope réalisera peu à peu, non sans douleur, la vanité de la réflexion – elle appelle à gorge déployée, désespère du retour de son époux, doute de la force de sa pensée, et comprend que l'analyse ne saurait se suffire à elle-même. Ulysse, de son côté, souffre en silence de chacun de ses gestes. L'univers lui résiste, et il n'est plus à la fin le héros auréolé de gloire – gloire qu'il tire de ses faits d'arme, de sa ruse et de son courage. « La conclusion de la pièce, qui n'a rien d'un *happy end*, figure l'échec même de ce type d'héroïsme, dit Hanspeter Kyburz. Il a certes réussi à rentrer chez lui, à se rapprocher de Pénélope, mais il a tout perdu ou presque tout perdu entretemps. À la toute fin, les deux s'alignent l'un sur l'autre. » L'un, fatigué, las de tant de brutalité, l'autre, esquissant quelques pas, quelques gestes pour aller vers lui, les deux réapprennent à se connaître et à se toucher au-delà du temps, au-delà du sang. ■

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Jérémie Szpirglas

Écrivain et journaliste. À retrouver sur « son site de création littéraire plus ou moins expérimentale » : <http://inacheve.net/>

ALEX OLLÉ/LA FURA DELS BAUS
SCÉNOGRAPHIE POUR QUARTETT AU THÉÂTRE
DE LA SCALLA © ALEX OLLÉ/LA FURA DELS BAUS

Notes sur Quartett

Luca Francesconi Le compositeur Luca Francesconi investit la Scala en avril avec *Quartett*, un opéra d'après Heiner Müller, dans une mise en scène d'Alex Ollé (Fura dels Baus). En avant-première, nous avons choisi de suivre cet événement. Le compositeur revient sur les enjeux de *Quartett* et interroge l'impact des technologies numériques sur sa création.

Dans *Quartett*, Heiner Müller a transposé *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos.

La guerre de manipulation qui fait rage dans la société envahit la sphère des sentiments les plus intimes : l'amour, la confiance, la compréhension. Les schémas rationnels qui régissent les rapports de pouvoir dans la communauté humaine occidentale visent un contrôle absolu jusque dans ces domaines hautement privés. Par un pacte extrême, les deux protagonistes abolissent donc l'amour – « Comment me croyez-vous capable d'un sentiment aussi bas, Valmont », s'offusque Merteuil dans la deuxième scène – pour atteindre une totale maîtrise d'eux-mêmes et des autres.

La joute amoureuse devient, à partir de là, tentative d'abolir la jalousie, un jeu virtuose de faux-semblants toujours plus complexes et acrobatiques qui transforment le corps en objet et ravalent la personne au rang de pion. L'identité disparaît dans une multiplication infinie de miroirs où plus rien n'a de valeur, dans un délire nihiliste et tragique. Un destin qui, aujourd'hui, paraît peser aussi sur le rôle de l'art.

Quartett est l'abîme qui s'ouvre entre les quatre murs dont nous croyons qu'ils peuvent sauver le monde. Nous-mêmes, spectateurs, croyons observer cette sorte de « vivarium » de l'extérieur et en toute sécurité, comme nous le ferions pour un *peep-show*. Mais peut-être quelqu'un nous observe-t-il. Ce qui est mis en question est la normalité du rapport à deux, un élément d'une grande mosaïque dont on a perdu le dessin d'ensemble. Là où l'intimité devrait enfin permettre de baisser la garde et d'être accueillie par l'autre avec complicité sinon avec sérénité, tout n'est que tactique et stratégies de défense ou d'attaque. Mais, comme toujours dans l'œuvre du dramaturge allemand, il y a davantage et mieux : cette cellule étouffante devient une métaphore de la société occidentale dans son ensemble. Dans le jeu de masques vertigineux et extraordinairement habile qu'il nous est donné de vivre, la frontière entre réalité et « jeu » disparaît très vite, si tant est qu'elle ait jamais existé. Telle est, pour Heiner Müller, peut-être depuis toujours, la vertu du théâtre : permettre d'affirmer une idée et son contraire, mettre en scène une vision du monde et la rattacher frontalement à une vision opposée. D'où la force de ses textes, qui atteignent des sommets shakespeariens en mettant en mouvement la grande machine

de l'ambiguïté humaine. Denses, polyphoniques comme ses personnages, violents et poétiques, ils ne craignent pas d'aborder les grandes passions et les contradictions.

Lui-même a vécu toutes les tragédies et tous les séismes qui ont déchiré le *xx^e* siècle. Il est donc toujours direct, dur, déconcertant, et ne tolère aucune consolation. Mais croire que cette attitude est sous-tendue par une pensée négative serait une erreur. C'est une pensée critique, une pensée sur le qui-vive. Et chacun de ses mots possède une vitalité ahurissante parce que l'être humain, dans toute sa complexité, en est le centre, comme lorsqu'il écrit : « L'espace mystérieux entre l'animal et la machine est l'espace de l'homme. »

Dans sa solitude et sa fragilité pitoyable, l'individu ne résistera à la manipulation et aux idéologies qu'en jetant sur la scène son corps et son cœur vivant : il n'a pas d'autre arme.

L'espace mystérieux entre l'animal et la machine est l'espace de l'homme

Ce que ne font pas les deux protagonistes de *Quartett*, qui refusent la faiblesse humaine, veulent échapper au sort du commun qui s'en laisse conter ; eux aspirent au pouvoir, peut-être à l'immortalité. Mais Valmont et Merteuil, tels deux fauves privés de la sagesse de l'instinct et trop intelligents « sans être pour autant Dieu », finissent battus. Ils ont coupé le lien avec la Nature et, horrifiés par la déchéance physique, ils se sont débarrassés du corps comme on le fait d'un objet. En d'autres termes, ils ont refusé la finitude humaine. Y a-t-il une issue ? La femme, finalement, reste seule, et dans un élan de vitalité sauvage, elle brise les barreaux de sa prison.

L'apport d'Alex Ollé et la Fura dels Baus est, à mon sens, très important parce qu'il offre un « antidote » à une lecture banalement post-expressionniste ou idéologique de la pièce de Heiner Müller. Ils permettent de le projeter, au contraire, dans une dimension historique liée au destin de la société occidentale et sur un plan plus universel.

C'est ce parcours qu'entend suivre la musique. L'opéra est une grande machine, un laboratoire alchimique où cette Babel de pulsions et de langues entre en fusion. Et ce, grâce à l'effet d'« altération » fiévreuse, de haute température perceptive que seule la musique est capable d'induire. L'élaboration électronique des sons et des espaces est l'autre agent chimique qui inscrit l'expérience dans un nouveau type d'écoute : moderne, rapide, attentive, multi-dimensionnelle.





Mais n'est-ce pas au fond ce que l'opéra a toujours rêvé de faire ?

Le rapport avec le lieu mythique qu'est la Scala n'est ni conflictuel ni complaisant. Si l'on ne peut ignorer la force historique et la puissance d'évocation de ce lieu, il est peut-être possible, voire nécessaire, de le métaboliser et de l'intégrer dans le monde. Un monde qui déborde ses murs, voire le contient comme la mer un magnifique corail.

La dramaturgie est étroitement liée à la musique et celle-ci à un texte qui demeure parfaitement compréhensible dans le chant. Mais cette dernière génère une « parole-image » multiple, faite de son, de valeur sémantique, d'espace et de vision. La dimension musicale électronique est partie intégrante de mon travail depuis plus de trente ans. Les nouvelles perspectives ouvertes par la technologie, analogique d'abord, digitale à partir de 1981, ont été et demeurent la base fondamentale de ma conception non seulement du son mais aussi de la musique : l'évolution de la matière et des énergies, l'idée même de forme qui en dérive. La seule chose dont je ne puisse me passer est la relation avec le crayon et le papier : un besoin physique. L'ordinateur a révélé fondamentalement deux dimensions

— l'une microscopique, l'autre macroscopique — auxquelles l'homme n'avait auparavant accès que d'une manière intuitive. Dans la première, l'unité ultime considérée jusque-là comme inviolable (l'atome) a été rompue : le son en soi, l'objet sonore perçu comme unité, la note musicale. À l'intérieur, nous découvrons un univers inconnu fait de forces dynamiques, rythmiques, formantiques. Ce nouvel univers

L'opéra est une grande machine, un laboratoire alchimique où cette Babel de pulsions et de langues entre en fusion.

ouvre un champ immense de relations acoustiques, sémantiques, émotionnelles potentielles.

Dans la dimension macroscopique, comme si on balayait l'espace terrestre avec une caméra depuis un satellite, on parvient à rendre compte de mouvements et de comportements de masse qui, autrement, nous seraient restés inconnus parce que nous baignons dans ces masses. En abordant la relation au texte ou à d'autres univers sémantiques, y compris le théâtre musical qui les englobe un peu tous, la dimension électronique permet d'en analyser les différents éléments et d'en faire la synthèse. Ce regard autorise aussi un développement de la dramaturgie, essence même du théâtre.

Là encore, on part d'une dimension microscopique, à savoir l'intimité des fragments les plus cachés d'une voix, et d'une macro-organisation d'une « dramaturgie des

espaces », qui sont parties intégrantes de la forme, de la partition, du livret lui-même, en tant qu'ADN dramatique de l'opéra.

Car si la dimension réduite que nous épions, comme un *peep-show* audio et vidéo, est effectivement celle d'un théâtre de chambre, cette cellule suspendue dans l'air est contenue, à la manière des « poupées russes », dans un théâtre plus vaste, lui-même contenu dans un autre plus vaste encore, et le tout dans le théâtre le plus vaste de tous : le monde, une respiration immobile qui ignore le temps et ne peut être réduite à la dimension humaine.

Dans l'espace dramatique le plus intime, se produit une transformation non linéaire qui brise le cours du récit et touche aussi les personnages vocaux, chez qui des éléments incohérents et sauvages font brusquement irruption, comme autant de brèches dans leur rationalité de façade ou de surface, les amenant à changer de rôle, y compris au plan sexuel. Les composantes de bruit, d'instabilité, de chaos prélogique sont explorées et stimulées par l'ordinateur jusqu'à l'explosion.

À l'opposé, on parvient à générer d'immenses espaces de couleur immobile ou de pulsations cycliques.

Des éléments d'identité sonore sont séparés à l'intérieur d'un personnage et, selon un parcours dramatique, appliqués à un autre : caractères sexuels mais aussi éléments primitifs de l'organisation phonétique du langage, liés à des émotions et à des pulsions de base que l'enveloppe sociale et relationnelle ne parvient plus à contenir.

Avec un à-propos particulier, dans *Quartett*, l'électronique opère sur le niveau d'ambiguïté entre artifice et naturel, faux et vrai. Autrement dit, elle pointe l'impossibilité de repérer ce qui est authentique : où finit le vrai visage, où commence le masque ? ■

Traduit de l'italien par Anne Guglielmetti.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Luca Francesconi

Compositeur. Il est l'actuel directeur du festival international de musique de la Biennale de Venise et directeur du département de composition au Musikhögskolan de Malmö en Suède.



Matthew Barney

Artiste américain né en 1967 à San Francisco.

Plasticien contemporain majeur, Matthew Barney a d'abord été, lors de ses études, un joueur de football américain confirmé avant d'entreprendre des études de médecine. Deux activités qui auront de l'importance dans sa carrière artistique, puisque son travail, notamment *The Cremaster Cycle*, qui croise subtilement la performance, la vidéo, la photographie, le dessin et l'installation, est à la fois marqué par une implication physique athlétique et par une réflexion sur les mutations physiques et physiologiques de corps modifiés plastiquement. À travers une galerie de portraits singuliers d'individus, de personnages hybrides, de choses organiques ou minérales, d'architectures, il déploie un univers d'une inquiétante étrangeté, en constante métamorphose, visuellement hyper-structuré, pour une expérience déstructurante aux confins du rêve et de la folie.

Après *The Cremaster Cycle* (1994-2002), Matthew Barney a réalisé une autre série, *Drawing restraint*, achevée en 2006.

MATTHEW BARNEY CREMASTER 5, 1997
PRODUCTION STILL © 1997 MATTHEW BARNEY
PHOTO : MICHAEL JAMES O'BRIEN
COURTESY GLADSTONE GALLERY, NEW YORK



10 Jahre Festival für aktuelle Musik Berlin

18.-27.3.2011

MaerzMusik

SON IMAGE MOUVEMENT IMAGE SON MOUVEMENT SON IMAGE MOUVEMENT IMAGE SON MOUVEMENT SON I

DE LA MUSIQUE AVEC DU FILM, DE LA VIDÉO, DES VISUELS, DE LA LUMIÈRE
MUSIQUE DE CHAMBRE • RÉCITALS SOLOS • SONIC ARTS LOUNGE

NOUVELLES ŒUVRES DE ALVA NOTO • AURELIANO CATTANEO • AMELIA CUNI & WERNER DURAND
CHRISTOPH GALLIO & BEAT STREULI • PERTTU HAAPANEN • RYOJI IKEDA • SHINTARO IMAI • JUSTE JANULYTE
BERNHARD LANG & ALTER EGO & PHILIP JECK • GARY LUCAS & REZA NAMAVAR • YUTAKA MAKINO
MARTIN MATALON • MISATO MOCHIZUKI • PHILL NIBLOCK • MICHAEL NYMAN EGILL SÆBJÖRNSSON &
MARCIA MORAES • PEI-YU SHI • LOTTA WENNÄKOSKI • MICHAEL WERTMÜLLER & LILLEVAN

Billets + Infos +49 30 254 89 100 | www.maerzmusik.de

Berliner Festspiele

2011 - ÇA SE FÊTE.

Photo: iStockphoto.com/Andreas Jurgens
Conception: doraplanet

Télérama

partenaire de votre événement
partenaire de votre émotion



www.telerama.fr



AGORA

FESTIVAL 8-18 JUIN 2011

www.ircam.fr

IRCAM, L'ART DE L'INNOVATION

 **ircam**
Centre
Pompidou