



**ircam**  
Centre  
Pompidou

# MANI- FESTE

2019

festival 1<sup>er</sup> – 29 juin

L'étincelle #19

journal de la création à l'Ircam

# MANI- FESTE 2019

FESTIVAL  
1<sup>ER</sup> - 29 JUIN  
LES RENDEZ-VOUS

## Lullaby Experience

ENSEMBLE MODERN / DUSAPIN  
1<sup>ER</sup> JUIN / 14H30, 16H, 17H30  
2 JUIN / 15H, 16H30  
LE CENTQUATRE-PARIS

## Ouverture : hors-champ

ENSEMBLE MODERN / STEEN-ANDERSEN\*  
1<sup>ER</sup> JUIN / 21H  
CENTRE POMPIDOU

## Lab.Oratorium\*

GÜRZENICH-ORCHESTER KÖLN /  
MANOURY  
3 JUIN / 20H30  
PHILHARMONIE DE PARIS

## EROR (The Pianist)\*

SINIVIA / SPIROPOULOS  
6 JUIN / 20H  
T2G - THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS

## Alain Badiou : l'hypothèse du contemporain

7, 8 JUIN / 10H-13H / 15H-18H  
IRCAM

## Twist

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE  
DE RADIO FRANCE /  
BEDROSSIAN\*, VARÈSE, XENAKIS  
7 JUIN / 20H30  
CITÉ DE LA MUSIQUE

## Trilogie Ludovic Lagarde / Olivier Cadiot / Laurent Poitrenaux

8, 9 JUIN / 15H30, 18H, 20H30  
MC93 - MAISON DE LA CULTURE  
DE SEINE-SAINT-DENIS

## Spectralismes

COLLOQUE  
12, 13, 14 JUIN  
IRCAM

## Spectral 1

L'ITINÉRAIRE / FALLAHZADEH\*,  
ROMITELLI, SAARIAHO, TENNEY  
12 JUIN / 20H30  
CENTRE POMPIDOU

## Spectral 2

UETTI / SCELSI  
13 JUIN / 20H30  
ÉGLISE SAINT-MERRY

## Création(s) Manifeste(s)

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN /  
BEDROSSIAN\*, LINDBERG\*, RIVAS\*, SITZIA\*  
14 JUIN / 20H30  
CITÉ DE LA MUSIQUE

## Nachtmusik

L'INSTANT DONNÉ /  
BILLONE\*, MAESTRI\*, NUNES  
15 JUIN / 20H30  
CENTRE POMPIDOU

## Dans l'atelier de Pierre Boulez

17 JUIN / 20H  
COLLÈGE DE FRANCE

## Soirée du Cursus\*

18 JUIN / 19H30  
LE CENTQUATRE-PARIS

## Tscherkassky, Man Ray : cinéastes

ENSEMBLE NIKEL / ALSINA TARRÉS\*,  
GIMENO\*, GÓMEZ ALEMANY\*,  
IANNOTTA\*, LØFFLER\*, WUAN-CHIN\*  
19 JUIN / 20H30  
CENTRE POMPIDOU

## Spectral 3

QUATUOR BÉLA / HARVEY, SAARIAHO  
20 JUIN / 20H30  
MUSÉE DE L'ORANGERIE

## Fête du quatuor

| ACADÉMIE  
21 JUIN / 14H, 15H, 16H, 17H  
MUSÉE DE L'ORANGERIE

## L'orchestration et le projet Actor

22 JUIN / 11H-13H / 14H30-17H30  
IRCAM

## Opus\*

FRANCESCHINI /  
1024 ARCHITECTURE  
22 JUIN / 18H30  
23 JUIN / 17H  
LA SCALA PARIS

## ULYSSES et Ensemble intercontemporain

| ACADÉMIE  
CARON DARRAS, GERVASONI,  
LINDBERG, PINTSCHER  
22 JUIN / 20H30  
LE CENTQUATRE-PARIS

## Concert de l'atelier pour orchestre

| ACADÉMIE  
25 JUIN / 20H  
RADIO FRANCE

## Bal passé

ENSEMBLE TM+ / ADÁMEK,  
CASTELLARNAU, TEJERA\*  
26 JUIN / 20H30  
MAISON DE LA MUSIQUE DE NANTERRE

## Concert de l'atelier de musique de chambre

| ACADÉMIE  
28 JUIN / 19H  
LE CENTQUATRE-PARIS

## Concert de l'atelier pour ensemble dirigé

| ACADÉMIE  
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN  
28 JUIN / 21H  
LE CENTQUATRE-PARIS

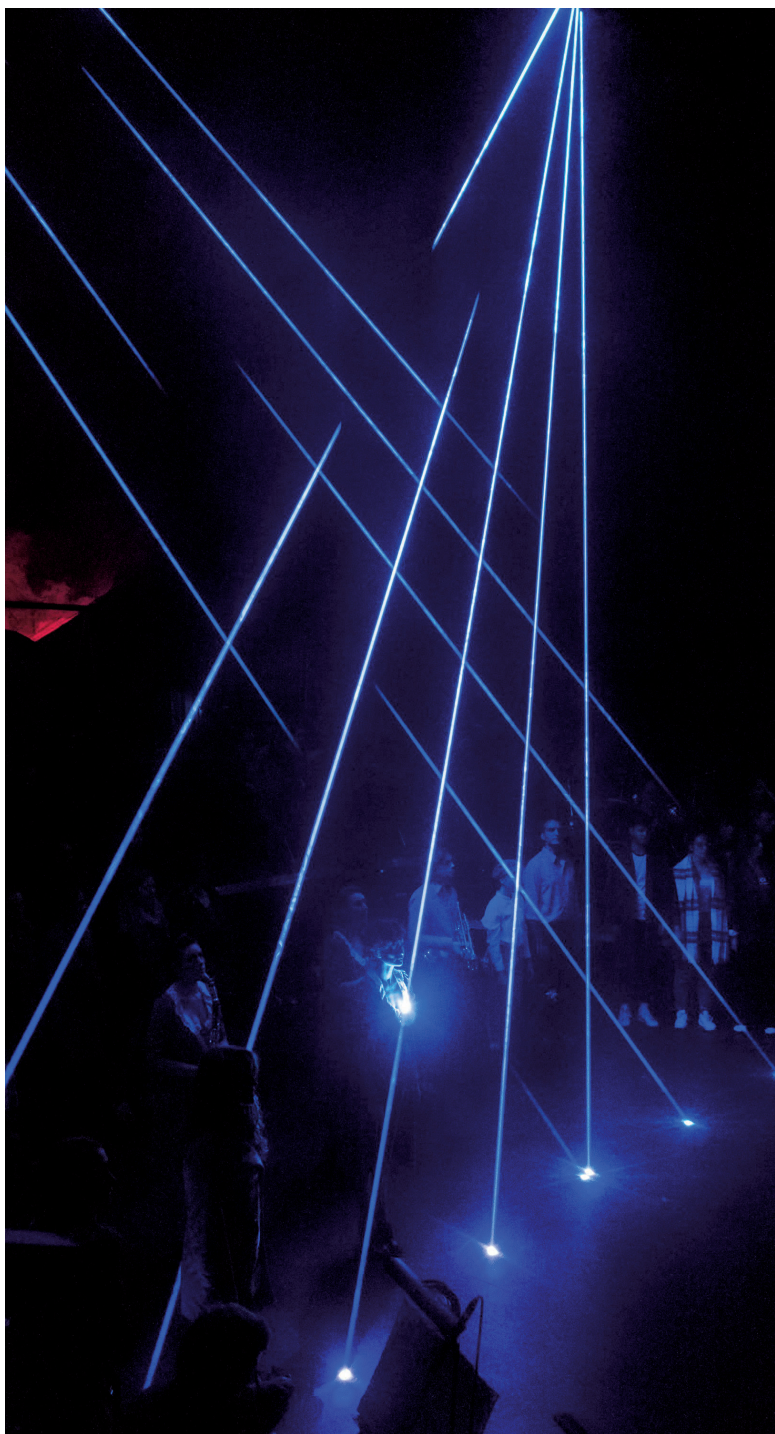
## Concert de l'atelier des musiques électroacoustiques

| ACADÉMIE  
29 JUIN / 15H  
CENTRE POMPIDOU

## Samstag aus Licht

LE BALCON / STOCKHAUSEN  
28, 29 JUIN / 18H30  
CITÉ DE LA MUSIQUE ET ÉGLISE  
SAINT-JACQUES-SAINT-CHRISTOPHE

\* CRÉATION



Karlheinz Stockhausen, *Donnerstag aus Licht*, Opéra-Comique, 2018 © Meng Phu

5

## Édito

PAR FRANK MADLENER

6

## L'enfance et les sortilèges

PAR JÉRÉMIE SZPIRGLAS

7

## Nuages chantants

PAR JÉRÔME NIKA

9

## Au cœur du drame de l'Europe

POÈMES DE HANNAH ARENDT,  
INGEBORG BACHMANN ET GEORG TRAKL

10

## Lab.Oratorium et l'Europe

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE MANOURY  
PAR LUIS VELASCO PUFLEAU

13

## EROR: composer la cité

ENTRETIEN AVEC GEORGIA SPIROPOULOS  
PAR JÉRÉMIE SZPIRGLAS

17

## La sagesse du Fol. Notes sur la foi de Karlheinz Stockhausen

PAR LAURENT FENEYROU

21

## Enluminer Licht

ENTRETIEN AVEC MAXIME PASCAL  
PAR JÉRÉMIE SZPIRGLAS

25

## L'aventure spectrale

PAR JONATHAN CROSS

27

## Le travail du rêve Les films de Peter Tscherkassky

PAR MAUREEN TURIM  
TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR PHILIPPE ABRY

31

## De l'œuvre au dispositif

PAR MARTIN KALTENECKER

34

## Eija-Liisa Ahtila

é L'étincelle journal de la création à l'Ircam #19

ÉDITÉ PAR L'IRCAM-CENTRE POMPIDOU

Ircam, Institut de recherche et coordination acoustique/musique: 1, place Igor-Stravinsky 75004 Paris 01 44 78 48 43 - www.ircam.fr  
Directeur de la publication Frank Madlener, Coordination éditoriale Claire Marquet, Communication & Partenariats Marine Nicodeau.  
Ont participé à ce numéro Philippe Abry, Jonathan Cross, Laurent Feneyrou, Martin Kaltenecker, Philippe Manoury, Jérôme Nika, Maxime Pascal, Luis Velasco Pufleau, Georgia Spiropoulos, Jérémie Szpirglas, Peter Tscherkassky, Maureen Turim.  
En couverture Eija-Liisa Ahtila, *The House*, 2002 © Adagp, Paris, 2019 | Conception graphique Belleville | Imprimerie Lamazière

Centre  
Pompidou



SORBONNE  
UNIVERSITÉ



## Une foule se déclare.

Donner corps, chœur et cris au tumulte du présent: la clameur du monde traverse le festival ManiFeste et le journal *L'étincelle*. Quelle communauté en scène face à l'assemblée des spectateurs? Les créations musicales de 2019 naissent de l'Europe en miettes, de la cité disloquée et de l'individu errant, ainsi celles de Philippe Manoury et Georgia Spiropoulos, de l'intensité du poème et de la frappe du témoignage. Une foule se déclare, elle peut aussi bien être intime et purement vocale, comme dans l'installation *Lullaby Experience* imaginée par Pascal Dusapin. Des berceuses collectées, analysées, agencées par la machine, des individualités préservées dans la narration continue, constituent autant de *Rosebud* voltigeant dans la chambre de l'enfant.

Une foule se déclare et participe du rituel liturgique de *Samedi de lumière*. Dans l'épopée *Licht*, un monde de hantises infantiles où gravitent quelques archétypes, la trajectoire de Stockhausen s'est infléchi de l'original vers l'originel, de l'invention tous azimuts vers l'Unité édifiante, monumentale et religieuse. L'appel crépusculaire des origines, musicalement l'ornementation d'une idée immuable, rencontre ici l'engagement total des musiciens du Balcon. Le désir de fusion, d'immersion et de continuum, caractérise également la conquête spectrale, marquée par l'aventure de Stockhausen. De Scelsi à Harvey, des *Nymphéas* de Claude Monet à ceux de Kaija Saariaho, du cinéma de Man Ray à celui de Peter Tscherkassky, l'Ircam guette les sources et les filiations. Enfance et archéologie d'une idée, *Rosebud* à nouveau.

La foule qui se déclare dans *Black Box Music* vibronne hors champ. Simon Steen-Andersen transforme ainsi le concert en piège visuel et sonore, univers de l'échantillon, du geste amplifié et du déchet récupéré. *Faire œuvre* ou *faire dispositif*, c'est-à-dire pratique et discours, théâtralisation et visualisation, une ligne de front semble se dessiner aujourd'hui entre ces deux approches sensibles. Cette démarcation reconduit la distinction antique entre la fabrique de l'œuvre (*poiesis*) qui échappe à son auteur et la fétichisation absolue du sujet qui performe (*praxis*). À la symbolique hiératique de l'œuvre (Conception, Annonciation-programme, Communauté des fidèles en auditeurs muets), répond l'autorité dissimulée du dispositif contemporain: faire de l'objet quelconque, un médium; faire d'un agencement humain, une esthétique participative; faire du métier suspendu, un préalable et un maniérisme; faire de la performance institutionnalisée – adieu tout caractère transgressif – le révélateur du dispositif.

Un verdict hâtif assimile le concert, pourtant propice aux éblouissements, à un sarcophage pour formes défuntes. Cette injonction au dispositif visuel et spatial tolère les arts sonores mais domiciliés dans une région obscure des arts visuels. Quelle rupture réelle alors avec l'état minoritaire? «Il n'est pas de présent, non un présent n'existe pas. Faute que se déclare une Foule, faute de tout.» Mallarmé, peu suspect de populisme, semble se faire ici l'écho de l'art industriel de son temps et plus encore, anticiper notre propre situation. Un présent artistique n'existe pas, faute de tendre vers un monde extérieur, faute de s'indexer à un nombre, quel qu'il soit – la communauté actuelle et à venir des spectateurs et des interprètes, des scientifiques et des artistes, des citoyens et des humains. Il faut donc, œuvre ou dispositif, *que puisse se déclarer une foule*. Cet enjeu exaltant appartient pleinement à la jeune génération, bien décidée à enterrer le XX<sup>e</sup> siècle qui l'a enfantée.

**FRANK MADLENER**  
DIRECTEUR DE L'IRCAM



*Lullaby Experience* © Quentin Chevrier

# *Lullaby Experience*

L'enfance occupe une place à part dans l'univers du compositeur Pascal Dusapin. Et c'est une enfance multiforme et internationale qu'il met en musique dans *Lullaby Experience*. Composée en étroite collaboration avec l'Ircam et l'Ensemble Modern, cette « expérience » à nulle autre pareille puise son matériau dans des centaines de berceuses et autres comptines glanées ici et là grâce à une application mobile.

## L'enfance et les sortilèges

PAR **JÉRÉMIE SZPIRGLAS**, JOURNALISTE ET ÉCRIVAIN

Cueillis par une épaisse brume, on découvre ce qui ressemble à une chambre immense. Au centre trône, de guingois, un lit monumental – on croirait être un lilliputien pénétrant dans la chambre de Gulliver, comme si l'on avait voulu nous redonner le point de vue d'un tout jeune enfant. La salle tout entière est couverte de plumes de duvet, qui forment une couche douce et ouatée voletant gracieusement sous chaque pas. L'espace acoustique est comme molletonné d'un tapis délicat, tissé d'un enchevêtrement de comptines et berceuses, entonnées et jamais achevées. Goûtant ces sensations étrangement confortables, on poursuit sans bruit le tour de la chambre, découvrant là une balançoire, là un

clown triste. Entre les draps, ce qui semble une toute jeune fille dans ce lit démesuré dort d'un sommeil agité, une peluche entre les bras.

*Lullaby Experience* : le titre de la dernière œuvre de Pascal Dusapin, mise en scène par Claus Guth, doit se comprendre au sens premier du terme. Ni concert, ni installation, ni spectacle, c'est véritablement une expérience : une expérience de berceuses, dont le geste premier est de remettre le spectateur auditeur dans la situation de l'enfant, le soir, entre chien et loup, entre les derniers jeux, la dernière lecture avec les parents, et la plongée dans la longue nuit et ses multiples merveilles et menaces oniriques. Porté par

une musique à la fois familière et trompeuse, élaborée à partir de centaines de berceuses collectées via une application mobile, cette expérience immersive à nulle autre pareille explore l'imaginaire fantasmé et fantastique de cette petite fille, qui tient à la fois d'Alice, de l'Enfant aux sortilèges et du symbole psychanalytique. Une fois le dispositif en place, on est soi-même invité à s'allonger sur le lit, pour mieux s'abandonner à la rêverie en contemplant le ballet étrange et hypnotisant qui envahit tout l'espace, mettant aux prises figures d'autorité, jouets mécaniques (une ballerine, des musiciens), et autres chimères et peurs enfantines... ■

# Nuages chantants

PAR **JÉRÔME NIKA**, CHERCHEUR ET RÉALISATEUR EN INFORMATIQUE MUSICALE

*Lullaby Experience* est une expérience immersive à la croisée des mondes du concert, de l'installation, du théâtre et de l'opéra. Surplombés et entourés par des essaims de voix chantantes ou chuchotantes, les spectateurs évoluent au sein d'une scénographie onirique pour y rencontrer une clarinettiste, un violoniste, ou encore un clown, une ballerine... ainsi que les autres musiciens de l'Ensemble Modern ou personnages imaginés par le metteur en scène Claus Guth. L'envie de Pascal Dusapin à l'origine de ce projet datait d'il y a plus de dix ans. Il rêvait de pouvoir tisser des « nuages chantants », des masses musicales entrelaçant un grand nombre de voix qui, à l'opposé, seraient intrinsèquement intimes et minimalistes : des berceuses et des comptines chantées a capella. L'objectif de cette collaboration était donc de créer des processus génératifs pouvant naviguer dans un vivier de chants individuels de langues, caractéristiques et qualités différentes, pour créer ces « nuages chantants » qui prendraient ensuite vie au travers d'un dispositif de diffusion spatialisée réalisé et contrôlé par Thierry Coduys. Les agents génératifs au cœur de *Lullaby Experience*, issus des recherches menées au sein du projet ANR DYCI2 et développés avec la collaboration de Jean Bresson (équipe Représentations musicales Ircam-STMS), ont donc été conçus pour offrir la possibilité de composer à un haut niveau d'abstraction l'évolution temporelle de chœurs polyphoniques tantôt denses tantôt fragiles, tantôt statiques tantôt évolutifs, ainsi que de contrôler l'équilibre ou le déséquilibre entre l'hétérogénéité induite par la variété des matériaux et plusieurs paradigmes d'homogénéité pouvant structurer ces nuages dans le temps.

Afin de procéder à la collecte de « morceaux de nuages », Thierry Coduys et Buzzy Light ont développé une application smartphone permettant à chaque personne souhaitant contribuer au projet d'enregistrer et transmettre ses comptines, et celles-ci sont arrivées de France, d'Allemagne, d'Espagne, d'Irak... Au fur et à mesure de l'avancée de la collecte, les comptines étaient analysées par Axel Roebel et Nicolas Obin (équipe Analyse et synthèse des sons Ircam-STMS) selon plusieurs critères audio-musicaux, offrant ainsi à nos agents génératifs plusieurs « poignées » pour extraire des événements et les assembler de manière à leur faire raconter de « nouvelles histoires ». Pour Pascal Dusapin, le premier impératif était en effet d'entendre le matériau et ne lui faire subir aucune transformation pour préserver le caractère organique de la voix en conservant la variété des timbres et des énergies,



© Quentin Chevrier

en intégrant ses respirations, ses souffles, et, parfois, sa justesse approximative. Il n'était donc pas question d'utiliser seulement ces *lullabies* comme un terrain d'observation sur lequel faire apprendre des modèles, mais de les envisager également comme les briques élémentaires qui constitueraient ces nuages structurés. Nourris par ces analyses, nos agents étaient ainsi pourvus de mémoires musicales sur lesquelles étaient appris des modèles temporels créant une cartographie des similarités naturelles et contextuelles des éléments constituant les comptines. Ainsi, en allant piocher dans leurs mémoires, ils pouvaient instancier sous la forme de « nuages chantants » concrets des scénarios compositionnels d'une plus haute abstraction portant tantôt sur des critères mélodiques, harmoniques, rythmiques, ou encore timbraux. Ils permettaient au compositeur de composer en définissant des évolutions temporelles de haut niveau, ou pourrait-on dire, de composer à l'échelle de la narration. ■

AGENDA

## LULLABY EXPERIENCE

SAMEDI 1<sup>ER</sup> JUIN, DIMANCHE 2 JUIN  
LE CENTQUATRE-PARIS, ATELIER 4





# Au cœur du drame de l'Europe

## Ingeborg Bachmann, *Die große Fracht* (1953)

la grande cargaison de l'été est embarquée.  
les bateaux du soleil sont prêts à appareiller dans le port,  
quand derrière toi les mouettes s'abattent et crient fort.  
la grande cargaison de l'été est embarquée.

les bateaux du soleil sont prêts à appareiller dans le port.  
et sur les lèvres des galions la figure  
vient nu le sourire des lémures.

les bateaux du soleil sont prêts à appareiller dans le port.

quand derrière toi les mouettes s'abattent et crient fort.  
du couchant vient l'ordre de sombrer;  
alors yeux ouverts dans la lumière tu seras noyé  
quand derrière toi les mouettes s'abattent et crient fort.

*Die große Fracht des Sommers ist verladen,  
das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,  
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.  
Die große Fracht des Sommers ist verladen.*

*Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,  
und auf die Lippen der Galionsfiguren  
tritt unverhüllt das Lächeln der Lemuren.  
Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit.*

*Wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit,  
kommt aus dem Westen der Befehl zu sinken;  
doch offenen Augs wirst du im Licht ertrinken,  
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.*

**Ingeborg Bachmann, *Toute personne qui tombe a des ailes* (Poèmes 1942-1967), édition, introduction et traduction de l'allemand (Autriche) par Françoise Rétif, édition bilingue, collection Poésie/Gallimard (n° 499), Gallimard, 2015.**

## Georg Trakl, *Grodek* (1914)

Le soir résonnent les fêtes automnales  
D'armes et de mort, les plaines dorées,  
Les lacs bleus, plus sinistre le soleil  
Roule au-dessus d'eaux ; la nuit entoure  
Des guerriers mourants, la plainte sauvage  
De leurs bouches cassées.  
Cependant se rassemble sans bruit dans les pâtures du vallon  
De la nuée rouge où habite un Dieu furieux,  
Le sang versé, du froid lunaire ;  
Toutes les routes débouchent sur la pourriture noire.  
Sous les ramures dorées de la nuit et des étoiles  
L'ombre de la sœur chancelle à travers le bois silencieux,

Pour saluer les esprits des héros, les têtes ensanglantées ;  
Et doucement résonnent dans les roseaux les sombres flûtes de l'automne.  
O deuil plus fier, vous autels d'airain !  
Une douleur puissante nourrit aujourd'hui la chaude flamme de l'esprit,  
Les descendants qui ne sont pas nés.

*Am Abend tönen die herbstlichen Wälder  
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen  
Und blauen Seen, darüber die Sonne  
Düster hinrollt; umfängt die Nacht  
Sterbende Krieger, die wilde Klage  
Ihrer zerbrochenen Mäuler.  
Doch stille sammelt im Weidengrund  
Rotes Gewölz, darin ein zürnender Gott wohnt  
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;  
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.  
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen  
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,  
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;  
Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des Herbstes.  
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre,  
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,  
Die ungeborenen Enkel.*

**Georg Trakl, *Poèmes - 1*, traduction et présentation par Jacques Legrand, édition bilingue, Flammarion, 2001.**

## Hannah Arendt, *Heureux celui qui n'a pas de patrie*

La tristesse est comme une lumière dans le coeur allumée,  
L'obscurité est comme une lueur qui sonde notre nuit.  
Nous n'avons qu'à allumer la petite lumière du deuil  
Pour, traversant la longue et vaste nuit, comme des ombres nous  
retrouver chez nous.  
La forêt est éclairée, la ville, la route et l'arbre.  
Heureux celui qui n'a pas de patrie; il la voit encore dans ses rêves.

*Die Traurigkeit ist wie ein Licht im Herzen angezündet,  
Die Dunkelheit ist wie ein Schein, der unsere Nacht ergündet.  
Wir brauchen nur das kleine Licht der Trauer zu entzünden,  
Um durch die lange weite Nacht wie Schatten heimzufinden.  
Beleuchtet ist der Wald, die Stadt, die Straße und der Baum.  
Wohl dem, der keine Heimat hat; er sieht sie noch im Traum.*

**Hannah Arendt, *Heureux celui qui n'a pas de patrie. Poèmes de pensée*, traduction de l'allemand par François Mathieu, Payot, 2015.**



© Laurenz Kleinheider / Unsplash

# Lab.Oratorium et l'Europe

ENTRETIEN AVEC **PHILIPPE MANOURY**

*Lab.Oratorium* est le dernier volet de la *Trilogie Köln*. Après *In situ* (2013) et *Ring* (2016), Philippe Manoury prolonge dans cette œuvre son exploration de la voix parlée comme élément musical, des nouvelles possibilités de l'orchestre, des moyens de spatialisation sonore et de l'électronique en temps réel. *Lab.Oratorium* est aussi une œuvre profondément ancrée dans l'époque présente.

## DESTINS TRAGIQUES EN MÉDITERRANÉE

### Quel est le sujet que vous explorez dans *Lab.Oratorium* ?

Le sujet principal de *Lab.Oratorium* se rapporte à l'actuelle situation tragique des migrants en Méditerranée. Mon but est de sensibiliser le maximum de personnes à la condition de ces êtres humains qui ne sont pas traités comme tels. Je ne prends pas appui sur les enjeux stratégiques et internationaux de la question – ça n'a pas lieu d'être dans une œuvre artistique – mais concrètement sur le fait qu'on laisse périr nos semblables alors qu'il existe des possibilités de l'éviter.

**Votre œuvre s'inspire et rend hommage au travail réalisé par l'équipage de l'Aquarius, le bateau de Médecins sans frontières et SOS Méditerranée qui, après avoir porté secours à plus de trente mille personnes entre 2016 et 2018, a été contraint d'arrêter ses opérations de sauvetage en décembre 2018.**

Oui, dans un premier temps on voulait faire participer au *Lab.Oratorium* des gens de l'Aquarius. On avait imaginé faire témoigner des sauveteurs – comme une sorte de reportage au milieu de l'œuvre. Finalement, on a abandonné cette idée, cela pour deux raisons. La première est que si on fait venir des marins, pourquoi alors ne ferait-on pas venir aussi des migrants, et de quel droit va-t-on parler à leur place ? Il ne faut pas chercher à se

donner une bonne conscience : on fait une œuvre d'art sur la misère et les gens nous applaudissent ! Il faut faire attention aux images qu'on peut véhiculer de manière à ce qu'elles ne soient pas de la récupération. La deuxième raison pour laquelle on a abandonné l'idée est que dans l'économie de cette pièce, qui fait environ 90 minutes, on aurait pu intégrer les sauveteurs de l'Aquarius pendant environ dix minutes, et cela aurait été vraiment trop court pour rendre compte de l'ampleur de la tâche qui a été la leur. En revanche, on va faire venir des gens de l'Aquarius pour organiser une rencontre publique après le spectacle. Ceci va permettre aux spectateurs qui le souhaiteront d'échanger avec les personnes qui auront participé à la

création de *Lab.Oratorium*: Nicolas Stemann, François-Xavier Roth, les acteurs, les chanteuses et les gens de l'Aquarius.

**L'Union européenne a adopté des politiques migratoires et de droit d'asile qui sont fortement critiquées par un grand nombre de citoyens et d'organisations non gouvernementales, par exemple les accords signés avec la Turquie en mars 2016: gérer la question des réfugiés hors des frontières de l'Europe en contrepartie du versement de sommes d'argent considérables.**

Il faudrait que l'Europe prenne une attitude responsable vis-à-vis de ces populations car elle porte une évidente responsabilité dans cette situation scandaleuse. On peut remonter jusqu'aux colonies que les pays européens possédaient tout au long du XIX<sup>e</sup> et encore pendant une bonne partie du XX<sup>e</sup> siècle. Le chaos dans lequel ces populations se trouvent est pour une bonne part l'héritage des politiques coloniales de l'Europe. Tout en me sentant très européen et très europhile, je suis conscient que l'Europe, au lieu d'exercer son devoir d'hospitalité, essaye de se dédouaner, de se protéger et de fuir ses responsabilités. Je le déplore en tant qu'Européen et en tant qu'être humain. C'est une situation inacceptable.

**Cette attitude irresponsable de l'Europe n'est pas un phénomène isolé.**

En effet, le deuxième message que je voudrais faire passer concerne le danger du repli nationaliste, qui me paraît mortifère. Le drame humanitaire actuel exacerbe les réflexes nationalistes que l'on observe non seulement dans les pays européens, mais aussi aux États-Unis et en Amérique du Sud. Ce phénomène va à l'encontre de ce qui fonde les civilisations, c'est-à-dire la libre circulation des populations et le partage des cultures et des savoirs qu'elles apportent.

**Considérez-vous *Lab.Oratorium* comme une œuvre politique?**

Si elle est politique, ce n'est certainement pas dans le sens où l'on s'engage dans un parti ou dans un activisme idéologique; ce serait plutôt dans un sens philosophique. Elle parle d'une mauvaise gestion des affaires humaines. J'aimerais bien qu'elle fasse bouger les consciences. En revanche, je ne me vois absolument pas comme un compositeur « engagé », comme on le disait dans les années 1960, à l'instar d'un Luigi Nono par exemple. Il me semble important que des artistes réagissent au monde dans lequel nous vivons, mais il ne faut pas non plus en faire une obligation. Une tendance qui se fait de plus en plus insistante – ça en devient presque un diktat – voudrait que les œuvres d'art soient absolument des marqueurs sociaux. Pour moi, il s'agit de mettre en évidence que ce qui se passe en ce moment est un frein à la civilisation, à l'art, bref à tout ce qui fait de nous des êtres humains.

#### POÉSIE ET FORMES DE NARRATION NON CONVENTIONNELLES

**Cette mise en évidence passe par une structure narrative?**

*Lab.Oratorium* traite moins d'une histoire que d'une situation. Je suis très attaché à des formes de narration non conventionnelles, comme celles qu'on trouve par exemple dans le cinéma de Fellini ou de Bergman, ou dans le théâtre de Beckett. Pour moi, l'émotion est plus forte dans ce genre de situation que dans une histoire avec des personnages très classiquement construits. Il s'y ouvre plus d'espaces dans lesquels le public peut entrer, la communication me semble plus directe. Dans *Lab.Oratorium*, une forme rigoureuse en dix sections s'est imposée à moi pour des raisons pratiques. J'avais décidé d'utiliser deux chœurs, dont un grand chœur amateur. Il a donc fallu que je termine de composer d'abord les parties où les chœurs interviennent pour donner du temps au chœur amateur de se familiariser avec les partitions. Bref, j'ai composé le tout comme un puzzle constitué de différentes parties, mais organisées en fonction d'une dramaturgie globale très précise.

**Quels sont les textes que vous utilisez ?**

Le fil conducteur de mon œuvre est constitué par des poèmes d'Ingeborg Bachmann (1926-1973). J'en ai choisi plusieurs sur l'idée de voyage et de déracinement. C'est une poétesse de la génération de l'après Seconde Guerre mondiale qui a écrit une œuvre extraordinairement forte. Ensuite, il y a le dernier poème de Georg Trakl (1887-1914), *Grodeck*, écrit au début de la Première Guerre mondiale. J'avais déjà mis en musique ce poème qui exprime l'horreur de la guerre. Le lien avec le sujet de *Lab.Oratorium* est justement le fait que la guerre est la raison pour laquelle ces gens fuient; il n'y a pas que les raisons économiques, c'est surtout la guerre. Il y a aussi des fragments de l'auteure autrichienne Elfriede Jelinek (née en 1946) issus de sa pièce de théâtre *Die Schutzbefohlenen* [Les protégés]. Ces textes seront investis aussi par les acteurs. J'ai moi-même écrit le texte du rêve et Nicolas Stemann, bien sûr, participe aussi à l'écriture de ce livret. Enfin, la toute fin de la pièce est constituée d'une mélodie pour les deux voix et orchestre sur un poème que Hannah Arendt a écrit dans son exil aux États-Unis et qui se termine par le vers suivant: « Heureux celui qui n'a pas de patrie; il la voit encore dans ses rêves. » ■

**Propos recueillis par Luis Velasco-Pufleau, musicologue et artiste sonore, chercheur postdoctorant à l'université de Fribourg (Suisse). Rédacteur du carnet de recherche *Music, sound and conflict*.**

AGENDA

**LAB.ORATORIUM**

LUNDI 3 JUIN

PHILHARMONIE DE PARIS,

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ



# EROR : composer la cité

ENTRETIEN AVEC **GEORGIA SPIROPOULOS**

Au cours de la crise financière qui frappe la Grèce, un tag apparaît sur les murs d'Athènes : « λάθος », littéralement « erreur » en grec. Pour sa nouvelle œuvre présentée en création française dans le cadre de ManiFeste, Georgia Spiropoulos se saisit de cette interjection lancinante pour embrasser avec l'expérience athénienne d'autres traumatismes urbains, tels les attentats parisiens du Bataclan.

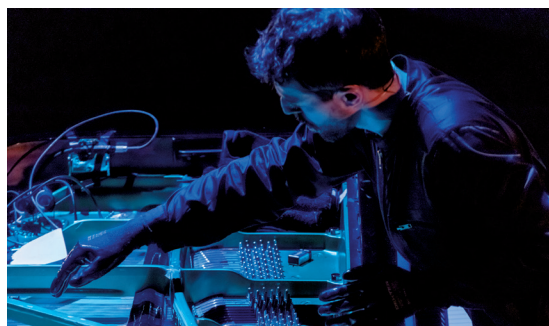
**Votre œuvre témoigne d'une multitude de centres d'intérêt : musique électronique, goût pour l'improvisation et l'expérimentation instrumentale, musiques de tradition orale... Au reste, vous menez une double activité : compositrice et chercheuse, en particulier sur la culture de votre pays, la Grèce, et son histoire faite de mythes, de langage, de théâtre et d'oralité...**

Je me souviens avoir été très impressionnée par ces musiques traditionnelles grecques essentiellement orales, celles de la région d'Épire, par exemple, ou d'autres régions où on trouvait cette combinaison fascinante du zourna, petit hautbois au son perçant, et des daouli, grosses caisses profondes et puissantes. Et puis les musiques d'Asie Mineure. À Athènes, j'écoutais beaucoup de rebétiko : c'est la musique des ports, des prisons, de la marijuana, d'une certaine société marginale. En même temps j'avais découvert la récitation épique japonaise comme le satsuma biwa mais aussi la musique du nô et le gagaku.

Ma démarche était avant tout « orale », justement, c'est-à-dire passant par l'apprentissage à l'oreille, par l'imitation, la répétition et le jeu avec les autres. Cela ne m'empêchait pas de noter une grande quantité de matériau. J'en faisais également des orchestrations – non pas des orchestrations « à l'occidentale » (rien de moins musical à mon sens que d'harmoniser des chants traditionnels), mais en préservant le caractère de la musique elle-même et en respectant son caractère modal, son tempérament, ses modes de jeu, qui sont au cœur de son identité.

**Plus tard, vous vous êtes lancée dans des recherches à l'EHESS : était-ce un prolongement de cet intérêt pour l'oralité ?**

Absolument. Mon objectif, dans ce cadre-là, était l'établissement d'une taxinomie des techniques vocales. Par « taxinomie », j'entends « taxinomie universelle », c'est-à-dire concernant la voix de l'humanité dans son entier, et



non pas la voix dans un domaine particulier de la musique ou héritée d'une tradition ou d'une autre. Nulle classification générale des techniques vocales indépendante du genre musical n'existait alors, qui pourrait faire pendant aux divers systèmes de classification des instruments et des techniques instrumentales. Cela est dû, entre autres, à la diversité de l'expression vocale humaine. Cette taxinomie était mon rêve – un rêve qui s'est avéré utopique, d'ailleurs, puisque je ne suis pas parvenue à la réaliser, mais peut-être quelqu'un y parviendra-t-il un jour ?

**Ces recherches restent-elles aujourd'hui perceptibles dans votre musique ?**

Sans doute. De manière variable selon les œuvres. Ce qui est certain, c'est que j'ai, grâce à ce travail, approfondi mes connaissances sur la production vocale et le fonctionnement des mécanismes de la voix. J'ai pu aussi approcher la voix autrement : non plus seulement ses aspects « musicaux » ou « linguistiques » mais aussi « mécaniques » ou « acoustiques ».

**Votre pièce au festival ManiFeste cette année s'intitule EROR. Ce titre est emprunté à un graffiti qui a fleuri sur les murs d'Athènes pendant la crise : comment est-elle née ?**

J'ai conçu EROR en novembre 2015 à Paris ; ce projet est né d'une double expérience de la ville, en l'occurrence deux villes qui ont subi chacune un traumatisme extrême que j'ai vécu de très près. Athènes, d'une part, cité « sans regard » durant la crise financière : le silence qui régnait dans la

AGENDA

**EROR (THE PIANIST)**

JEUDI 6 JUIN

T2G - THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS, PLATEAU 1

EROR © Yiannis Soulis pour Onassis STEGI (ci-contre et pages suivantes)

ville symbolise pour moi l'absence de voix dans le discours public. J'entends ici la «voix» comme outil d'expression politique et de contestation, comme présence citoyenne, mais aussi comme outil de communication humaine. Je constate que ce même silence envahit nos sociétés, plongées dans un état léthargique où l'individualisme et la peur sont en train de se substituer à l'action et la prise de risque – Athènes n'étant que la micrographie de cette situation globalisée. Et puis Paris, d'autre part, cité «sans territoire», après les attaques terroristes du Bataclan, dont il fallut retrouver le sol instable et absent en marchant dans ses rues, dès le lendemain du 13 novembre.

En somme, *EROR* est une pièce en réaction directe à la crise de nos sociétés, et l'environnement ultime où cette crise se manifeste de manière condensée est la très grande ville, la métropole et la mégapole.

**C'est donc une œuvre résolument inscrite dans la ville : quelle est selon vous la place de l'artiste dans la cité (au sens politique du terme) ?**

Cette question ne doit pas être abordée selon un angle unique, et on doit se garder d'y apporter une réponse définitive et absolue, car le sujet est tout à la fois profondément intéressant et excessivement complexe. La question se pose selon moi dans les termes suivants : que dire au travers d'une nouvelle œuvre ? Que peut-on composer aujourd'hui et dans quelle mesure une nouvelle œuvre peut-elle communiquer une idée susceptible d'être parta-

gée par une communauté plus vaste que celle d'un «milieu» musical, quand bien même serait-ce au sens large ? Cela peut-il être une idée musicale véritablement autonome et dissociée d'une posture responsable au sein de la société ? À mon sens, non. Même dans une musique que l'on qualifie de «pure», le point de vue de l'artiste face à la société se manifeste.

Il me semble fondamental que l'artiste se penche et réfléchisse autant sur les questions de la cité que sur les diverses questions concernant notre action sur la planète, la surproduction, la surconsommation et nos déchets, l'écologie, le profit collectif provenant de la guerre, la religion, la violence, la discrimination.

**Comment l'envisagez-vous dans votre quotidien de compositrice, par exemple ?**

Mon langage (et mon travail) est «inclusif», il embrasse l'ensemble du monde sonore en articulant des techniques instrumentales et vocales non conventionnelles (et conventionnelles), du son électronique, du son enregistré et des musiques trouvées. Parfois je travaille avec des sons considérés inutiles, des sons de périphérie, voire anecdotiques, des «junk sounds», déchets ou restes sonores : impuretés, bribes indésirables, erreurs sonores analogiques ou numériques, accidents instrumentaux et vocaux, dégradations inventées ou trouvées, liées au dysfonctionnement d'un système ou d'un instrument. Je peux également intégrer dans le matériau musical des sons propres,



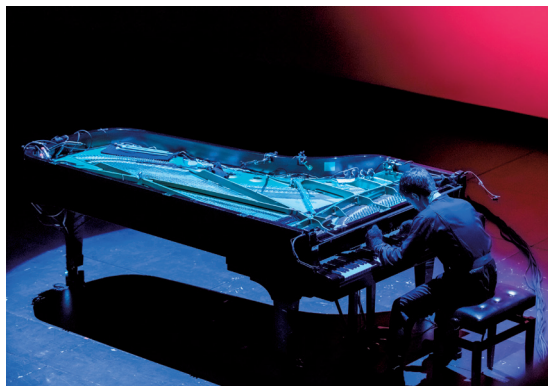
parfaitement acceptables, qui vont perturber l'évidence du désordre.

Mon travail passe d'abord par une bonne période d'« effacement », de réflexion critique, et de « deep cleaning » : effacement des tics compositionnels, impulsions, stéréotypes et autres « facilités ». Parfois ce travail est très long.

**Avez-vous le sentiment d'être une artiste « engagée » ? Comment vous situez-vous par rapport à l'engagement d'un Nono, par exemple – non pas en termes d'idéologie, mais en termes d'articulation entre engagement et préoccupations esthétiques ?**

Le terme d'« engagement » fait référence à deux notions différentes. L'action politique, qui fait ses preuves dans les communautés, et celle, artistique, qui s'empare de problématiques de société. Dans ce dernier cas, on peut trouver des artistes sincères qui iront jusqu'à la limite de ce qu'une société (ou la réalité) peut supporter réellement. Ce fut effectivement le cas de Luigi Nono, compositeur profondément marxiste, d'un marxisme quasi « religieux », qui organisait des concerts de musique d'avant-garde dans des usines, et qui est allé jusqu'à remettre en question le matériau musical, au point de ne laisser que les traces d'un devenir sur la partition. Ce fut aussi le cas d'un Xenakis qui avouait sa désolation de devoir abandonner le combat afin de pouvoir composer, ou d'un Messiaen avec son *Quatuor pour la fin du temps*, composé dans un camp de prisonnier de guerre.

Pour répondre franchement à votre question, je ne fais pas partie des artistes « engagés » au sens de la première catégorie que j'ai décrite à l'instant. Mais je me vois volontiers appartenir à la deuxième catégorie. Au sens où, en tant qu'être humain, compositeur, artiste et femme (dans cet ordre), je dois rester sensible et à l'écoute du monde et de l'autre. Je ne crois pas non plus que tout art soit nécessairement politique, comme on le dit parfois : ce serait d'ailleurs là une posture bien démagogique. Que serait alors un véritable engagement ? Selon moi l'engagement d'un compositeur devrait avant tout s'éprouver au sein de la communauté musicale – et l'on constate combien la hiérarchie y est établie et très rarement bouleversée. Que faire alors ? On peut travailler de manière organisée et soutenue dans les cités, auprès de communautés affaiblies ou fragiles ; ouvrir les portes des institutions et salles de concerts à un public non initié ainsi qu'à des collaborations avec d'autres disciplines ; ne pas collaborer avec des institutions qui ont élevé l'œuvre artistique au niveau du produit culturel ; créer des laboratoires qui mettraient en relation musiciens, réalisateurs en informatique musicale, chercheurs, musicologues, philosophes, acteurs, danseurs, vidéastes, créer un vrai dialogue sur le rôle de l'art dans la société et le rôle de l'artiste ; mettre parfois le produit artistique (à ne pas confondre avec le produit culturel) de côté pour réfléchir de manière collective sur des thématiques qui concernent non seulement l'œuvre à produire et le monde musical, mais également nos sociétés. Par exemple :



pourquoi et comment utiliser l'informatique musicale aujourd'hui ? Quelle y est la part de l'invention ? En sommes-nous de simples utilisateurs ? Quel profit pouvons-nous en tirer ? Sont-ils vraiment nécessaires pour tous ? Devraient-ils changer d'architecture afin d'être exploités par plusieurs personnes ou pour plusieurs œuvres ? Devons-nous continuer à utiliser nos ordinateurs Apple non recyclables à obsolescence programmée, et des logiciels rapidement incompatibles avec nos machines ?

**Quelle est part du politique dans la composition d'EROR ?**

Elle est diverse. L'utilisation du piano par exemple : je pourrais caractériser la pièce comme un concerto « extrême », en même temps qu'une performance, et un théâtre d'ombres animées intégrant travail électroacoustique (dans le rôle d'un orchestre imaginaire qui entre en dialogue avec le soliste) ainsi que des technologies du temps réel. En tant que concerto « extrême », la pièce « épuise » les possibilités techniques et sonores du piano – un instrument lourd d'histoire, avec une littérature extrêmement riche et étudiée.

En tant que performance et théâtre, *Eror* est un spectacle, une anti-phantasmagorie : une « fiction » invisible où le spectateur, connaissant le contexte par avance, ferait ses propres choix. Soit vivre l'expérience musicale en tant que telle, soit développer ses propres associations à propos de la ville : les figures et personnages qui apparaissent dans la vidéo sont-ils les spectateurs eux-mêmes ? Sont-ils les membres d'un chœur, habitants de la cité, comme dans la tragédie grecque ? Sont-ils les habitants de la fameuse caverne qui contemplant et interprètent les simulacres qui s'y projettent ?

En visionnant des actualités de la Deuxième Guerre mondiale, Adorno a écrit : « Les hommes sont réduits à un rôle de figurant dans un monstrueux documentaire sans spectateur, puisque chacun d'eux apparaît au moins un instant à l'écran. » Je ne pense pas qu'il aurait quoi que ce soit à redire sur cette sentence aujourd'hui. ■

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas





# La sagesse du Fol

## Notes sur la foi de Karlheinz Stockhausen

PAR **LAURENT FENEYROU**, MUSICOLOGUE (CNRS)

La radicalité positive de l'œuvre théorique et musicale de Karlheinz Stockhausen a longtemps prévalu, auprès de la critique, sur des enjeux spirituels pourtant manifestes dès les premières œuvres. Avec *Licht*, vaste cycle de sept opéras auquel il consacra vingt-cinq années de sa vie créatrice, cette spiritualité s'abîme dans une pensée de l'origine, empreinte de sources religieuses, ésotériques et hermétiques, que cet article commente.

«Parfois, la musique vibre au-dessus des nuages et nous ne parvenons plus à entendre son écho. Rarement, elle est vraiment infinie; elle nous fait alors oublier la Terre.» Dans une nouvelle écrite en 1948, *C'était comme un appel...*, Karlheinz Stockhausen confiait à un organiste imaginaire de la cathédrale d'Altenberg, où il avait lui-même étudié, ces mots destinés à un jeune homme, Micha, dont le prénom annonce celui de Michael dans *Licht (Lumière)*. C'était presque deux ans avant les *Chöre für Doris (Chœurs pour Doris)*, les *Drei Lieder (Trois Lieder)* et *Chorale (Choral)* qui, en amont de l'opus 1, *Kontra-Punkte (Contre-Points)*, chantaient déjà l'*Agnus Dei*, donateur de paix, le legs divin de la semence, du fruit et de l'amour, ou encore l'extase offerte à la gloire de Dieu. Stockhausen lisait alors Hermann Hesse, *Le Jeu des perles de verre*, dont le personnage central, Josef Knecht, partageait avec lui l'idée d'une humanité soucieuse de façonner le monde selon les ordres de la musique, et réciproquement.

Le titre de la nouvelle introduisait aussi un mot, «l'appel», que Stockhausen emploiera volontiers. Nous écoutons parce que nous appartenons à cet appel lancé, qu'il soit musical, spirituel, cosmique, comme relation à l'Autre, quand bien même indicible. Ce n'est pas parce que nous sommes à l'écoute que nous sommes appelés, mais l'inverse exactement, parce que nous sommes appelés que nous écoutons. Cette écoute, qui suppose de faire silence pour appréhender ce qui nous est adressé, est l'objet d'un art,

un art de l'écoute. «Ich bin der Hörer», «Je suis celui qui écoute», s'exclamait Stockhausen. La radicalité de son art se mesure à cette aune. Or, la première vocation est vocation d'être. Dieu appelle en tant qu'il crée. Ou, selon saint Paul, Il appelle ce qui n'est pas encore à l'existence et dont Il veut que cela soit. «Vocare est creare», en déduisait, au Moyen Âge tardif, Nicolas de Cuse, dont l'un des maîtres en philosophie de Stockhausen, Karl-Heinz Volkmann-Schluck, fut un exégète érudit.

Stockhausen le savait aussi, qui aimait à citer le verset I, 3 de la Genèse: «Dieu dit: «Que la lumière soit et la lumière fut»», au point de l'établir expressément comme source de son cycle *Licht* et du cycle suivant, ultime, *Klang (Son)*, alternance des heures de la nuit et du jour. Y domine l'idée johannique d'une lumière métaphore de Dieu, de son logos, de son verbe, lequel illumine tout homme, ou de la lumière du Christ comme manifestation de celle de Dieu, qui se révèle dans la Transfiguration. Un tel thème, métaphysique, n'est cependant pas une acquisition des années 1970 ou d'après. Relisons à cet égard la préface de *Kontra-Punkte*: «Non pas des figures semblables sous différents éclairages. Mais plutôt: des figures différentes sous une même lumière qui pénètre le Tout.» Cette lumière est-elle déjà signe de la présence divine? Citons encore la préface de Stockhausen: «Les *Kontra-Punkte* pour dix instruments sont nés de l'idée que dans un monde sonore multiple, avec des sons et des relations de durée individuels, les opposés soient dissous de façon à obtenir un état où seul est audible l'Un immuable.» La dissolution des contraires tient-elle de leur union, de leur coïncidence? N'est-ce pas la trace d'un enseignement de la mystique médiévale, qui pose les opposés pour les concilier, les dépasser et les dominer dans le principe de la coïncidence. Une telle *coincidentia oppositorum* est au centre de la philosophie de Nicolas de Cuse, où elle dénote ce à quoi l'intelligence doit remonter pour saisir en une vision simple le secret de l'amour de Dieu.

En ces années de *Kontra-Punkte*, Stockhausen écrit encore: «L'ordre sonore signifie une *subordination des divers sons à un principe unitaire* représenté et une absence de contradiction entre l'ordre au niveau particulier et celui au niveau

AGENDA

### SAMSTAG AUS LICHT

VENDREDI 28, SAMEDI 29 JUIN

CITÉ DE LA MUSIQUE, SALLE DES CONCERTS

ÉGLISE SAINT-JACQUES-SAINT-CHRISTOPHE

Karlheinz Stockhausen © Ralph Fassey

général.» Dans la coïncidence, qui tient, chez Le Cusain, d'une révélation, d'une vision soudaine, d'une évidence fulgurante, ce que l'intellect humain avait disjoint se trouve dans une opposition sans opposition et s'accomplit dans l'infini. C'est donc moins un principe d'intelligibilité du monde que d'union de l'homme à Dieu. Stockhausen, soulignant les limites de la raison par rapport à notre soif d'absolu, l'exprime autrement: sur notre intelligence, «notre âme est toujours en avance». Dès lors, la lumière de *Kontra-Punkte* serait-elle ce qui, pénétrant le Tout, unifie les contraires, les fait coïncider?

Cette lumière, ce soleil, dirait l'Un, en effet. Tout, dans la trajectoire de Stockhausen, dès la «pensée extrêmement moniste» de ses premières œuvres, en témoigne: une combinatoire envisagée comme agencement d'unités sur le même mode localement et dans l'œuvre entière; une composition dérivant de *principes* d'ordre où chacune des dimensions (hauteur, durée, intensité, timbre) «est mise en rapport avec les trois autres selon un principe supérieur valable pour l'ensemble des quatre»; une composition par groupes ou par blocs, libres ou focalisés sur des sons-noyaux, autour desquels gravitent divers sons secondaires, de densités variables; une «unité du temps musical», née des traitements électroniques au Studio de Cologne, de l'expérience d'un temps continu, unique et unifiant les hauteurs, les durées et la forme; une *Momentform*, comme unité momentanée, sinon comme instant, où chaque partie, à la typologie propre que ne dénaturent pas ses critères d'évolution internes, se réfère à la totalité; une formule, dès *Mantra*, où la mélodie devient à nouveau la dimension originelle et organique qui serait aux sons qui la constituent ce que la lumière est aux objets qu'elle illumine; une spirale enfin, symbole sonore de *Licht*, quand est impliquée l'idée de connaissance ultime; ou encore, à l'échelle de la terre, une communauté où chaque être humain porte en soi l'humanité entière.

Si *Kontra-Punkte* dit l'Un, le Tout, voire l'Immuable, n'est-ce donc pas Dieu que Stockhausen nomme ainsi? «Ce que j'accomplis ne vient pas de moi», écrivait-il souvent dans ses textes, lettres ou entretiens, établissant ainsi l'équivalence entre l'acte de composer et une transcendance que la musicologie, longtemps attentive seulement à la virtuose élaboration de notions théoriques et à l'extraordinaire inventivité musicale de compositeur, a atténuée, avant qu'elle ne l'autorise à discréditer les derniers cycles, où cette transcendance se fait plus explicite et primaire. Car l'origine divine de ce qui est accompli ne fait aucun doute, Stockhausen citant l'Évangile selon saint Matthieu (X, 20) dans une lettre contemporaine de *Kontra-Punkte*: «Ce n'est pas vous qui parlerez, mais l'Esprit de votre Père qui parlera en vous.» Une foi religieuse irrigue son œuvre: contrairement à Olivier Messiaen qui distingue l'Église de la scène musicale – y compris dans *Saint François d'Assise*, selon Stockhausen –, notions, concepts et partitions sont ici, d'emblée, indissociables de son catholicisme, choisis «presque comme contre-pied aux attitudes nihilistes,

sartriennes, de l'après-guerre». Ce catholicisme n'est ni scolastique ni dogmatique, mais expérience mystique, union à l'Absolu, dépassement du sensible et de la raison, résolution de la dualité de l'action et de la contemplation, *Gelaztheit*, déprise de soi pour atteindre la connaissance de Dieu. Aucun thomisme, aucune encyclique, mais des citations bibliques ou poétiques qui, au cours de ces années 1960, et plus encore dans la décennie suivante, s'enrichissent d'emprunts à d'autres religions (judaïsme, islam, hindouisme, bouddhisme, zen...), ainsi qu'à des sources ésotériques, gnostiques et hermétiques, voire sectaires, à mesure que l'invention musicale se schématise, s'épure et se réduit à de lisibles polyphonies que n'aurait sans doute pas reniées Hindemith revisitant le classicisme mozartien.

Ainsi, parmi quantité d'exemples: les versets III, 57-73 du Livre de Daniel dans le motet pour bande magnétique *Gesang der Jünglinge* (*Chant des adolescents*), *jubilus* de louange et d'allégresse, à la révélation du divin; de larges emprunts au *Cantique des Cantiques* traduit par Martin Luther dans *Momente* (*Moments*), musique de l'amour «plus fort que la mort», où le corps adamique se fait corps mystique, Stockhausen y célébrant la beauté de l'âme épouse qui vibre de l'univers entier et en appelle à Dieu, de sorte que les noces, spirituelles, énoncent ceci: c'est sous la raison du beau, en tant qu'Il est la beauté même, que Dieu appelle toute chose à Lui (la mystique chrétienne en langue grecque le savait qui déduisait le beau, *kallos*, du verbe *kaleô*, «j'appelle»); le logion 86 de l'Évangile selon Thomas récite dans *Atmen gibt das Leben* (*Le souffle donne la vie*), dont le titre dénote une mystique du souffle, *ruach*, que le grec traduit par *pneuma* et le latin par *spiritus*; le Testament de Moïse, l'Apocalypse syriaque de Baruch le Testament de Lévi dans *Donnerstag aus Licht* (*Jeudi de lumière*), où sont décrits les cataclysmes du Jugement dernier, avant la joie, ou des épigrammes du *Voyageur chérubinique* d'Angelus Silesius dans les esquisses de *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* (*Chant de Kathinka comme Requiem de Lucifer*), scène 2 de *Samstag aus Licht* (*Samedi de lumière*):

**Je ne meurs ni ne vis: en moi c'est Dieu qui meurt  
Et qui vit à jamais ce qu'Il me donne à vivre (I, 32).**

Cycle des sept jours de la semaine, *Licht* est un théâtre liturgique en sept opéras, un rituel total, une somme symbolique, méta-religieuse, une cérémonie ingénue, naïve, rigoureusement ordonnée, de sons, de mots, de gestes, de couleurs, de senteurs, de planètes, de thèmes et, comme son titre l'indique, de lumière. Trois principes, immortels, trois incarnations spirituelles l'organisent, trois forces cosmiques. Stockhausen les confie respectivement à la trompette, à la clarinette (ou au cor de basset) et au trombone, mais aussi au ténor, à la soprano et à la basse, voire à des danseurs – à l'occasion sur échasses. Solistes ou ensembles, instrumentaux, vocaux ou chorégraphiques, tout en est une émanation. Michael, l'«esprit protecteur des Hébreux»,

mélange d'Hermès Trismégiste et de Jésus-Christ, l'archange guerrier terrassant le dragon, dont l'Indo-Iranien Mithra, l'Égyptien Thot, le Grec Hermès, les Scandinaves Thor ou Donar, mais aussi saint Georges ou Siegfried sont des déclinaisons, règne sur une galaxie autour d'un feu central. Médiatrice, Ève oscille entre l'Esprit-Mère cosmique et la séductrice, entre Inanna, la Sumérienne, ou Marie, mère du Christ, et Aphrodite, Vénus ou Lilith. Idéaliste, précis, fier, insensible aux promesses de réincarnation, Lucifer, « souverain déchu et déposé de Satania », se chargeait autrefois de la création de l'univers. La décision de l'administration centrale de choisir son monde comme siège d'une expérience – la création d'esprits à partir de la matière – provoque sa rébellion. Il est alors celui qui refuse le face-à-face avec Dieu, celui qui tient l'homme, voulu par Michael, pour un avorton, celui qui ignore l'amour – celui aussi dont Stockhausen déclara que son esprit destructeur avait œuvré à New York, le 11 septembre 2001. Il est la force des opposés qui ne coïncident pas, partant, de l'indépendance des éléments. Et il se montre hostile à l'illusion humaine du temps, qu'il entend abolir, car l'immortalité serait inhérente à chacun de nous, la résurrection, naturelle et automatique, et les êtres, empêchés de vivre éternellement par des actes arbitraires et injustes. Aussi les incessantes concentrations et dilatations des formules dissolvent-elles chez Stockhausen le continuum, pour une durée infinie. Dès lors, la semaine de *Licht* se découpe ainsi: lundi est le jour d'Ève; mardi, celui du conflit entre Michael et Lucifer; mercredi, celui de l'harmonie; jeudi, celui de Michael; vendredi, celui de la tentation d'Ève par Lucifer; samedi, auquel on assistera à l'occasion de ce ManiFeste, celui de Lucifer, jour de Saturne, de la tombe et des danses de mort, avant la transformation de la matière en lumière, quand dimanche scelle finalement l'union mystique d'Ève et de Michael.

Or, les trois principes de *Licht* reposent sur *Le Livre d'Urantia*, auquel le cycle emprunte noms, couleurs, symboles et récits. Divisé en quatre sections, « L'univers central et les superunivers », « Notre univers local », « L'histoire d'Urantia », « La vie et les enseignements de Jésus », ce livre pour le moins controversé regroupe 196 fascicules, où l'on trouve notamment : une angéologie, avec son cortège de séraphins, chérubins, sanobins et autres archanges, parmi lesquels Micaël de Nébadon – « Notre Fils Créateur » –, dont la septième et dernière « effusion » (fasc. 119) le voit naître Christ; l'« Esprit-Mère » (fasc. 34), ou « divine ministre », mais aussi la tentation d'Ève (fasc. 75); la rébellion de Lucifer (fasc. 53-54), affirmant le soi et la liberté, ainsi que les faits de Satan, son « premier assistant », et la trahison de Caligastia lors d'une rébellion planétaire (fasc. 66-67) – Stockhausen citant, dans un autoportrait de 1980, Satan et Caligastia comme les figures qu'il méprise le plus. *Licht* se révèle urantien dans ses trois principes, une trinité dont le fascicule 104 distingue diverses appellations : « unité trinitaire », « triunité », « triodité », après avoir posé l'« unité universelle ».

Dans *Luzifers Abschied (Adieu de Lucifer)*, quatrième et dernière scène de *Samstag aus Licht*, donnée dans une église, un chœur d'hommes entonne, en italien, entre dit, cri, chant, jodle, sinon grognement ou fredonnement, les *Salutations des vertus* de saint François d'Assise : sagesse et simplicité, pauvreté et humilité, charité et obéissance. C'est un appel, encore, comme le dit Stockhausen, qui l'incita à composer sur ce poème, dont les vers, outre l'entrée et la sortie, articulent les treize sections de l'œuvre – les sept dernières elles-mêmes subdivisées, globalement, en treize périodes (1, 2, 3, 4, 3). « Salut à toi, dame Sagesse, le Seigneur te salue, ainsi que ta sœur, la sainte et pure Simplicité. » Cette « dame Sagesse », vénérée au Moyen Âge où elle avait pris dans les Bibles illustrées les traits de la *philosophia* de Boèce, ne tient pas ici du thème de la docte ignorance. Stockhausen, qui s'est longuement exprimé sur ce commencement du poème, retourne à l'étymologie de *sapienza*, *sapere*, qu'il traduit du latin par *schmecken*, sentir par le sens du goût, d'où, dans un second temps, avoir de l'intelligence, du jugement, connaître, savoir. La vérité de Dieu en effet est si douce, dit-il, qu'elle ne peut être dite, seulement goûtée. Quant au dernier vers, sur l'obéissance de l'homme, soumis aux autres hommes, aux bêtes et aux fauves qui en disposent selon la volonté de Dieu, il soulève une autre symbolique. Sur scène, un animal cher à saint François qui lui prêchait, un oiseau noir, en cage dans un premier temps, est libéré à l'issue de ce dernier vers. Stockhausen voyait en saint François un « idiot du village »; ailleurs, il écrit des franciscains qu'ils sont des *outcasts*, dialoguant avec les paysages et comprenant le langage des arbres et le chant des animaux sauvages. Où l'on retrouve une dimension cosmologique caractéristique de Stockhausen, celle de l'homme indistinct de l'univers entier qui l'entoure. Un dernier point : au centre des *Salutations des vertus*, dans la septième section, le vers : « Sainte Sagesse, tu fais honte à Satan et à toutes ses ruses », justifie que ce poème se trouve dans *Samstag aus Licht*, l'opéra de Lucifer : la lutte contre le principe destructeur est au cœur de toutes les vertus. ■



Karlheinz Stockhausen, *Samstag aus Licht*, Scala de Milan, 1984.  
Lelli e Masotti © Teatro alla Scala



# Enluminer *Licht*

ENTRETIEN AVEC **MAXIME PASCAL**

L'Ensemble Le Balcon s'est lancé dans une aventure proprement inédite : monter le monumental cycle opératique *Licht* (1979-2003) de Karlheinz Stockhausen dans son intégralité. Après *Donnerstag* en octobre 2018 à l'Opéra-Comique, il en présentera un second volet les 28 et 29 juin prochain, dans le cadre de ManiFeste : *Samstag*. Le chef Maxime Pascal expose pour nous leur démarche et ce qu'elle suppose.

**Monter *Licht* dans son intégralité n'a jamais été fait dans le cadre d'une même production, pas même par Stockhausen lui-même, puisque *Mittwoch* et *Sonntag* ont été créés de manière posthume, sous la houlette de sa Fondation. Les différentes parties de ces deux derniers ouvrages ont certes été créées indépendamment du vivant du compositeur, mais jamais ensemble, en tant qu'opéras – chaque scène de chaque acte de *Licht* ayant été conçue pour pouvoir aussi être jouée seule. D'où vous est venue l'idée ?**

J'ai découvert cette musique il y a une petite dizaine d'années, alors que nous venions de fonder Le Balcon. Je connaissais bien les œuvres antérieures de Stockhausen : *Gruppen*, *Zeitmass*, etc. – des pièces qui sont, malgré tout, plus faciles à monter qu'un opéra – mais pas *Licht*. Et pour cause : le Conservatoire de Paris, où j'étais étudiant, n'en avait ni partition ni enregistrement. Puis j'ai pu assister aux créations scéniques de *Sonntag* (*Dimanche*) à Cologne en 2011 et de *Mittwoch* (*Mercredi*) à Birmingham en 2012, et j'ai d'emblée été fasciné, par l'aspect pluridisciplinaire notamment. La première partition que j'ai vue, c'est celle d'*Examen*, que nous avons jouée à l'église Saint-Merry voilà huit ans : c'est la dernière scène du premier acte de *Donnerstag* (*Jeudi*), qui voit Michael, le personnage principal du cycle, passer son examen d'entrée au conservatoire. La première chose qui saute aux yeux, c'est l'effectif, pour le moins atypique : piano, trompette, ténor, cor de basset... ainsi qu'un danseur et un mime ! À cela s'ajoute la mise en scène, consignée dans la partition : les gestes des mimes et la chorégraphie sont notés avec autant de précision que les parties instrumentales, de même que les costumes. Je n'avais jamais vu ça !

C'est ainsi que nous avons commencé avec Le Balcon à jouer quelques scènes, principalement extraites de *Donnerstag* et de *Samstag* (*Samedi*). Au bout de quelques années, à force de jouer chaque scène séparément, nous avons eu envie de monter les ouvrages dans leur intégralité. *Donnerstag* étant celui dont nous avons joué le plus de parties, c'est naturellement celui-ci que nous avons choisi pour débiter, à l'Opéra-Comique – une création française au passage. De fil en aiguille, salles et festivals ont manifesté leur intérêt et nous nous sommes fixé l'objectif de monter tout le cycle, au rythme d'un par an pendant sept ans.

AGENDA

## **SAMSTAG AUS LICHT**

VENDREDI 28, SAMEDI 29 JUIN

CITÉ DE LA MUSIQUE, SALLE DES CONCERTS

ÉGLISE SAINT-JACQUES-SAINT-CHRISTOPHE

Karlheinz Stockhausen, *Donnerstag aus Licht*,

Opéra-Comique, 2018 © Meng Phu

**Un par an... Mais pas dans l'ordre puisque vous avez entamé le cycle par le Jeudi et non par le Lundi. Le cycle étant généré et régi par une super-formule, ce choix semble un contresens – comme si on intervertissait les notes d'une série.**

C'est juste. Mais il y a plusieurs manières de l'appréhender. Si nous donnons un jour le cycle d'une seule traite, en sept jours, cette approche « théorique », du lundi au dimanche, s'imposera – c'est ainsi que le cycle est conçu musicalement. Mais d'autres ordres peuvent aussi être pertinents, même si l'œuvre n'est pas à proprement parler ouverte.

Pour l'heure, nous avons pris le parti de suivre l'ordre chronologique de composition. Et ce n'est pas par hasard si Stockhausen a écrit d'abord *Donnerstag*, *Samstag* et *Montag*: chacune de ces journées est consacrée exclusivement à chacun des protagonistes du cycle (respectivement Michael, le personnage principal, Lucifer et Ève). Du point de vue dramaturgique, cet ordre paraît donc plus logique: on « présente » chacun des personnages avant de les faire interagir. Ce qu'ils feront dans *Dienstag*, *Freitag* et *Sonntag* (qui mettent aux prises chacun des duos formés par les trois protagonistes) puis dans *Mittwoch* (qui les réunit tous les trois). De surcroît, *Donnerstag* « raconte » la genèse de l'œuvre. Il demeure néanmoins une grande question: doit-on terminer par *Sonntag* qui, non seulement, clôt le cycle du point de vue de la superstructure conçue par Stockhausen, mais est aussi le dernier opéra achevé? Ou par *Mittwoch*, qui n'est certes que le pénultième achevé, mais qui met en scène la réconciliation des trois personnages – terminant donc le cycle sur une note de paix?

**Quelle distance peut-on, doit-on, et est-on en droit (vis-à-vis de la famille) de prendre par rapport, justement, à la pensée qu'exprime Stockhausen dans *Licht*, pensée que l'on a pu percevoir comme sectaire?**

Concernant cette pensée, il convient de replacer la trajectoire de Stockhausen et la réception de son œuvre par ses contemporains dans leur contexte. Le très fort mysticisme de *Licht* est en totale contradiction avec l'époque dans laquelle il a été créé, d'où le rejet dont il a fait l'objet, et les multiples clichés qui en sont nés. Mais notre société évolue et je suis convaincu que cette musique doit être considérée comme « ouvrant » le

XXI<sup>e</sup> siècle. Le fait que le cycle ait été achevé en 2003 n'est pas anodin à cet égard.

Ainsi, l'image d'un Stockhausen « gourou », mystique naïf qui délire avec ses planètes et ses étoiles, est selon moi un poncif qui appartient au microcosme de la musique contemporaine des années 1980, sans véritables liens avec ce qu'il était réellement. Lorsqu'il compare la composition à la création d'un univers, j'y vois davantage la vision d'un enfant jouant avec ses jouets et imaginant seul dans sa chambre son monde, peuplé de petites créatures qu'il agence à sa guise. C'est exactement ce qu'il fait dans *Licht*: lui-même l'a écrit, affirmant que ce qu'il y cherche, c'est justement ce désir enfantin de se prendre pour Dieu.

Selon moi, ses élucubrations cosmiques et mystiques n'ont rien d'un délire mégalomane, ce sont bien plus une réponse à la violence du (des) trauma(s) qu'il a subi(s) enfant (la mort du père, de la mère, les horreurs de la guerre). La question de l'enfance est primordiale pour comprendre la musique de Stockhausen: sa naïveté doit être interprétée comme positive. C'est celle de l'enfance qu'il a décidé de préserver, sans toutefois s'y enfermer.

**La dimension autobiographique est l'autre aspect délicat de *Licht*: comment l'approchez-vous?**

Le travail que nous avons fait avec Benjamin Lazar sur *Donnerstag* était passionnant à cet égard, pas tant pour ses aspects autobiographiques à proprement parler, que par la manière dont l'acte créateur est mis en scène. À cet égard, *Licht* est une œuvre du vingtième siècle: c'est l'histoire d'un compositeur, d'un créateur, et les éléments autobiographiques y sont évidents, même s'ils ne s'expriment pas ouvertement: Stockhausen ne s'incarne pas uniquement en Michael, il est tous les personnages.

**Dans un geste psychanalytique?**

En partie. Même si, contrairement à ce qu'on a pu dire, l'œuvre n'est nullement refermée sur son seul compositeur. Bien au contraire, c'est une œuvre ouverte sur le monde. Je comprends que ses affirmations aient pu choquer, notamment lorsqu'il dit qu'il veut « rassembler » et « écrire » les arts du monde. Mais, pour comprendre la musique de Stockhausen, comme celles de Beethoven ou

de Debussy, la notion de « point de vue » est pour moi primordiale. De même que *la Symphonie Pastorale* est selon Beethoven « plutôt expression de la sensation que peinture », *Licht* donne le point de vue d'un homme allemand, du XX<sup>e</sup> siècle, au contact des différentes formes d'art qui viennent d'un peu partout (Inde, Japon, Europe, Amériques, etc.). Là encore, la question de l'enfance est essentielle: Stockhausen se met dans la posture d'un enfant, appréhendant le monde qui l'entoure. La notion du point de vue est très forte pour l'enfant, qui a tendance à tout ramener à lui: l'enfant ne comprend pas tout de suite, par exemple, que le soleil a une existence propre... *Licht* est moins l'œuvre d'un mégalomane égotiste que celle d'un homme de son temps et de son lieu, qui met sa vie et sa perception des arts au service de sa vision artistique. À mes yeux, la force mystique de l'œuvre est une force humaniste ouverte sur l'humain et sur l'art humain: c'est d'une beauté et d'une générosité incroyables.

**Abordons à présent des aspects un peu plus pratiques de *Licht*, à commencer par cette triple incarnation des personnages, par un chanteur, un danseur et un instrumentiste.**

Cette triple incarnation génère immédiatement une logique chambriste, unique dans un contexte opératique. Le trio danseur/voix/instrument devient un groupe de musique de chambre, avec tous les mécanismes internes que cette logique suppose. Les trois artistes doivent travailler ensemble pour élaborer le personnage. Quand ils y sont prêts, ils réagissent comme un et je les dirige comme un également.

***Samstag* fait exception dans *Licht*, car la représentation se déroule en deux lieux distincts: l'introduction et les trois premières scènes dans la salle de spectacle et la dernière dans une église.**

Je suis d'ailleurs très heureux que nous puissions le faire, car ce sera la première fois que *Samstag* sera monté ainsi, en « version originale ». Même lors de son unique production scénique, par Stockhausen à la Scala de Milan en 1984, tout s'était déroulé dans le théâtre. *Luzifers Abschied* qui clôt l'opéra est une cérémonie d'adieu à Lucifer, composée sur *Salutatio Virtutum* de saint François d'Assise. Destinée lors de sa création aux célébrations

des 800 ans de Saint-François dans un monastère d'Assise, la pièce a été imaginée pour un chœur constitué de moines franciscains. L'effectif est très particulier, avec trente-neuf chanteurs dont treize basses, sept trombones, un orgue – et même un oiseau « noir et sauvage » qui doit être libéré à la toute fin. Le cadre d'une église, équipée d'un dispositif de diffusion idoine, est donc bien plus adapté pour accueillir cette cérémonie franciscaine, forcément très dépouillée, chantant l'humilité dans le dénuement. Le public devra donc quitter la Cité de la musique, traverser le parc de la Villette pour gagner à pied l'église Saint-Jacques-Saint-Christophe. L'effectif n'étant pas le même entre le début et la fin de l'opéra, les musiciens seront déjà là et tout s'enchaînera avec fluidité.

**Vous mentionnez à l'instant un dispositif de diffusion : *Samstag* est l'un des rares opéras de *Licht* sans réelle électronique, sans transformation, clavier ou synthétiseur...**

Oui. Mais la particularité de *Licht* est que tout est sonorisé : la projection sonore (des voix comme des instruments) est essentielle et très développée (abordant des notions alors nouvelles de morphing sonore ou d'espace acoustique) : tout est noté sur la partition ! Ce qui correspond au passage à l'ADN du Balcon puisque tous nos concerts font l'objet d'une sonorisation afin de tirer le meilleur profit de l'acoustique d'un lieu eu égard au répertoire qu'on y aborde.

Dans *Samstag*, s'il n'y a pas d'informatique musicale à proprement parler, la diffusion sonore nécessite un véritable travail, de même que la mise en réseau du son, de la lumière et de la vidéo – à des fins de synchronisation notamment. À mi-chemin entre la réalisation informatique et la régie vidéo, ce travail doit être fait par des personnes qui sont autant techniciennes que musiciennes, et qui connaissent très bien cette musique. Dans *La Danse de Lucifer* par exemple, troisième scène de *Samstag*, Lucifer revient à la

vie sous la forme d'un visage géant, et ce visage est « incarné » par l'orchestre, à la verticale : chaque pupitre de l'orchestre en figure une partie. Stockhausen avait imaginé une synchronisation entre les groupes instrumentaux et les effets lumières, qu'il avait réalisée avec les moyens du bord. Aujourd'hui, grâce à notre collaboration avec l'Ircam, nous avons pu mettre au point des outils adaptés. Et nous pouvons concrétiser ce dont il rêvait. ■

**Propos recueillis par Jérémie Szpirglas**



Maxime Pascal © Meng Phu





# L'aventure spectrale

PAR **JONATHAN CROSS**, PROFESSEUR DE MUSICOLOGIE À L'UNIVERSITÉ D'OXFORD ET CHERCHEUR ASSOCIÉ À L'ÉQUIPE «ANALYSE DES PRATIQUES MUSICALES» À L'IRCAM. SPÉCIALISTE DE STRAVINSKY ET DU RÉPERTOIRE CONTEMPORAIN, IL TRAVAILLE PLUS GÉNÉRALEMENT SUR LES ENJEUX DU MODERNISME DANS LA MUSIQUE DES XX<sup>E</sup> ET XXI<sup>E</sup> SIÈCLES.

Lors de la conférence qu'il a donnée à Oxford en 2017, en ouverture du premier colloque d'une série consacrée aux «spectralismes» musicaux, le compositeur Tristan Murail a posé une question à la fois passionnante et turlupinante : «Qui a inventé la musique spectrale?» Comme on peut s'en douter, sa réponse n'eut rien d'univoque. Murail évoqua, par exemple, la musique traditionnelle mongole et ses chants de gorge diphoniques (*le khöömii*) utilisant jusqu'à 25 partiels sur un son fondamental. Donc, avança-t-il, la musique spectrale est un phénomène qui existe depuis toujours. Mais il rappela aussitôt que le syntagme «musique spectrale» est d'usage plus récent. On crédite généralement son contemporain Hugues Dufourt de l'invention du terme, lors d'une émission sur Radio France en 1979. Murail, cependant, affirma que l'expression avait déjà cours avant cette date, qu'elle n'était pas née d'un seul individu et qu'elle avait été employée notamment à l'Internationale Ferienkurse für neue Musik de Darmstadt en 1978 où il se trouvait avec Gérard Grisey. En tout état de cause, Grisey lui-même ne parlait pas volontiers de musique «spectrale» mais plutôt d'une musique «liminale», ou encore «différentielle», «transitoire». En fait, toute cette terminologie a été disputée dès son apparition. Dans une lettre de 1980,

Dufourt écrivait à Grisey : «Prends l'adjectif liminal si tu veux, mais je ne suis pas très chaud, car il est trop restrictif, trop «minorant». J'ai renoncé depuis belle lurette à «spectrale», beaucoup trop étroit également.» Par la suite, Grisey s'est accommodé du terme mais, dans son tout dernier article intitulé «Vous avez dit «spectral»?» (1998), il décrit ce qu'il appelle «l'aventure spectrale» non pas comme une technique, mais comme une «attitude». Cette position est aussi celle de la génération suivante, notamment Marc-André Dalbavie et Philippe Hurel. Dans les œuvres d'autres compositeurs tels Georg Friedrich Haas, Fausto Romitelli ou Kaija Saariaho, on pourrait dire qu'il y a une pensée spectrale, ou l'empreinte d'une pensée spectrale, mais appliquées à un matériau musical qui n'est pas vraiment – voire pas du tout – spectral. On ne saurait donc déterminer avec assurance qui a inventé la notion de musique spectrale, ni si une telle musique existe en un sens distinctif. Il n'en reste pas moins que parler de «musique spectrale» aujourd'hui, c'est renvoyer inévitablement à un moment historique bien précis : celui de la fondation de l'ensemble L'Itinéraire à Paris en 1973 et des œuvres de ses principaux compositeurs dans les années 1970 (Grisey, Murail, Dufourt, Michaël Levinas, Roger Tessier). L'Itinéraire était avant tout un collectif de musiciens curieux du son et déterminés à explorer de nouveaux modes d'expression et à transformer les relations entre compositeurs, instrumentistes et technologies. A vrai dire, ce n'était pas le seul collectif musical à se donner pareils objectifs : MATH 72 («Murail, Abbott, Tessier, Holstein, 1972») avait été fondé l'année précédente et 2E2M («Études et expressions des modes musicaux») en 1971. Le manifeste du CRISS («Collectif de recherche instrumentale et de synthèse sonore»), fondé par Dufourt en 1977, revendique un lien fort entre musique et transformation sociale : «les techniques de traitement électrique du son deviennent l'agent d'une révolution stylistique profonde et leur intégration dans notre civilisation constitue sans doute un trait saillant de cette époque.» Pour tous ces ensembles, la technologie électronique a provoqué de nouvelles attitudes non seulement au plan de la composition mais aussi pour l'écoute – ce qui recoupe la révolution sociale dans le sillage des événements de mai 1968. «L'Itinéraire, écrit Thierry Alla dans *Tristan Murail : la couleur sonore* (2008), outre outil de diffusion, était un moyen de lutter contre l'establishment.

## AGENDA

### SPECTRALISMES

#### COLLOQUE

DU MERCREDI 12 AU VENDREDI 14 JUIN  
IRCAM, SALLE STRAVINSKY ET STUDIO 5

#### SPECTRAL 1

MERCREDI 12 JUIN  
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE ET FORUM

#### SPECTRAL 2

JEUDI 13 JUIN  
ÉGLISE SAINT-MERRY

#### SPECTRAL 3

JEUDI 20 JUIN  
MUSÉE DE L'ORANGERIE, SALLE DES NYMPHÉAS

Une lutte à la fois esthétique et politique. » *L'establishment* que venait contrer l'avant-gardisme de L'itinéraire, c'était la génération sérielle de la génération précédente – en particulier Pierre Boulez désormais à la tête de l'Ircam (ouvert en 1976), institut de l'État. Situé, selon Grisey, en opposition au structuralisme et à « l'égalitarisme » de la musique sérielle aussi bien qu'au « néocolonialisme » de la musique dite postmoderne, le spectralisme pouvait s'associer aux nouveaux enjeux sociaux des années 1970. Dufourt écrivait, par exemple, que la musique spectrale « obtient ses tensions (...) par différenciation » et « propose des processus de transformation continus et déterminés dans l'espace et le temps ». Chez Grisey, le référent est davantage temporel que spatial; il parle d'une démarche « écologique » à l'égard des timbres, des bruits et des intervalles.

Ces préoccupations transpirent des œuvres phares de cette époque créées par L'itinéraire. Le célèbre début de *Partiels* (1975) de Grisey présente la synthèse instrumentale du spectre d'un *mi* grave de trombone, mais petit à petit ce « corps sonore » (pour utiliser le terme de Rameau) se dégrade, allant d'un spectre harmonique naturel jusqu'à un spectre inharmonique de bruits. Il s'agit d'une musique fragile. La certitude de la musique sérielle est devenue quelque chose de plus incertaine, un art qui exprime la perte de confiance dans la modernité. D'une manière parallèle, *Mémoire/Erosion* (1976) de Murail commence par un seul *do* pour cor, dont le spectre résonne à travers l'ensemble mais qui se dégrade petit à petit jusqu'au chaos. *Saturne* (1978-1979) de Dufourt est une étude mélancolique de timbres et de temps, une séquence d'accords (spectraux et non-spectraux) qui respire. À propos de *Surgir pour orchestre* (1984) Dufourt parle en termes de « temps d'imminence, d'angoisse et de fragmentation ». Une telle angoisse est toujours évidente dans *Winter Fragments* (2000) de Murail, dédié à la mémoire de Grisey, qui est construit à partir d'un petit fragment mélodique prélevé chez Grisey et qui se confronte – selon la préface de Murail – à « l'hiver comme métaphore: l'absence, le vide, le départ ». L'œuvre commence avec le son d'un spectre distordu qui résonne à travers un paysage hivernal.

Bien que la musique spectrale se soit opposée au modernisme de la musique sérielle de l'après-guerre, elle participe néanmoins à un modernisme plus large (remontant au début du XX<sup>e</sup> siècle) qui se manifeste souvent par la fragmentation, l'aliénation et la mélancolie. Certes, les micro-analyses des spectres et la composition assistée par ordinateur, au cœur de l'esthétique spectraliste, sont issues d'une modernité scientifique et technique, mais il est frappant que les produits d'un tel engagement semblent parler de l'échec de la modernité. *Winter Fragments* nous montre un paysage de ruines. Quand Levinas choisit de refaire pour le XXI<sup>e</sup> siècle *La Métamorphose* de Kafka du début du XX<sup>e</sup> siècle dans son opéra éponyme (2010), il place son œuvre dans le contexte de la longue histoire du

modernisme. La voix de Gregor Samsa, le personnage principal de l'œuvre « métamorphosé en un monstrueux cancrelat », est transformée par l'ordinateur selon des principes quasi-spectraux – métaphore de son état d'aliénation, colorée par des « sanglots long » mélancoliques. L'opéra, selon le compositeur, porte les traces du déroulement de l'histoire terrible du XX<sup>e</sup> siècle: il parle, par exemple, de la déportation et de la Shoah. Gregor est donc, lui aussi, un produit de l'échec de la modernité.

Qui a inventé la musique spectrale? Si ce terme ne se rapporte qu'au spectre sonore, on pourrait répondre: Rameau! S'il se rapporte aux moyens de créer une nouvelle sensibilité temporelle, on pourrait proposer Debussy et ses accords autonomes colorés. Si, enfin, le terme se rapporte au contexte musical et aux influences métabolisés par L'itinéraire pendant les années 1970, il faudrait regarder du côté de Scelsi, Xenakis, Ligeti et Stockhausen, ou encore de La Monte Young. Chez nombre de compositeurs d'aujourd'hui, la pensée spectrale permet d'articuler une réponse à un monde fragmenté, fragile, fugace – ainsi chez Anderson, Andre, Bedrossian, Chin, Filidei, Hurel, Haas, Harvey, Leroux, Lindberg, Mâche, Nørgård, Rădulescu, Romitelli, Saariaho, Sciarrino, Tenney, Tulse, Vivier, etc.

Le spectralisme, loin de se résumer à un moment saillant des années 1970 où les oreilles d'un groupe de compositeurs ont été sensibilisées aux structures internes du son en vue d'explorer de nouveaux modes d'expression et d'écoute, apparaît comme un fil rouge courant tout au long des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Lorsqu'on parle aujourd'hui du spectralisme, c'est avec la conscience des nombreuses conséquences de cette « aventure » pour la musique la plus actuelle. L'héritage spectral serait alors une attitude moderniste pour le XXI<sup>e</sup> siècle – non seulement envers le son mais aussi envers l'espace et le temps. Une musique capable de résonner avec un monde en transition, d'explorer des espaces liminaux entre la nature et la technologie, entre le corps et l'esprit, entre la véracité et l'incertitude. Une musique des seuils et des reconfigurations, c'est-à-dire une aventure de la sensibilité tout aussi profondément sociale qu'esthétique. ■

# Le travail du rêve

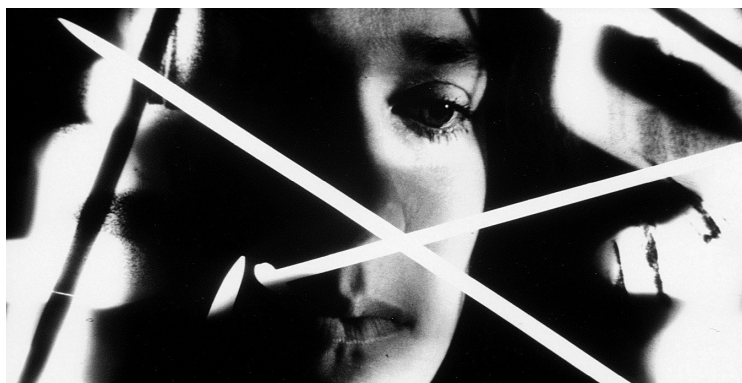
## Les films de Peter Tscherkassky

PAR MAUREEN TURIM, IN FILM UNFRAMED. A HISTORY OF AUSTRIAN AVANT-GARDE CINEMA.

ÉDITÉ PAR PETER TSCHERKASSKY. FILMMUSEUMSYNEMAPUBLIKATIONEN, SIXPACKFILM.

Freud est son compatriote, Man Ray, son grand prédécesseur : Peter Tscherkassky est l'auteur d'un cinéma expérimental où l'image, hantée par son négatif, est une matière condensée, déplacée, superposée et rêvée. Lors de ManiFeste, sa trilogie *CinémaScope* rencontre la création musicale et électronique.

*Dream Work* est un titre qui pourrait s'appliquer à n'importe lequel des films si densément évocateurs de Peter Tscherkassky, mais il a heureusement choisi pour chacun d'eux des titres mystérieux dont les jeux de mots multilingues suggèrent quantité d'implications au spectateur. Dans la foulée de ce propos liminaire, je commencerai mon examen des films de Peter Tscherkassky par *Dream Work* (2001), le troisième volet de sa trilogie *CinémaScope*. Je parcourrai ensuite à rebours la trilogie. Il est révélateur que le cinéaste ait nommé son film *Dream Work* et non pas *Traumarbeit*. Bien qu'originaire de Vienne comme Sigmund Freud, il cite son compatriote à travers une langue étrangère. *Traumarbeit* (le travail du rêve) est pourtant un terme connu des intellectuels du monde entier : la question qui se pose dès lors est pourquoi ce choix ? L'anglais divise ce mot composé en deux et met *Traumarbeit* à distance du public germanophone. *Dream Work* établit également un lien avec les productions des studios américains, ces « usines à rêves ». De même, work peut être traduit par *Werk* (l'œuvre) et *Arbeit* (le travail), ce qui permet de faire un jeu de mots sur « l'œuvre d'art », dont l'équivalent allemand n'est autre que *Kunstwerk*. « Une femme se couche, s'endort et se met à rêver. Ce rêve l'entraîne dans un paysage d'ombre et de lumière, évoqué sous une forme que seule la cinématographie clas-



© Peter Tscherkassky, *Dream Work*, courtesy sixpackfilm

sique rend possible»<sup>1</sup>, nous dit Peter Tscherkassky, expliquant qu'il entend faire une analogie avec les concepts freudiens de déplacement (*Verschiebung*) et de condensation (*Verdichtung*), les deux principaux mécanismes du travail du rêve présentés dans *L'Interprétation des rêves*. En ce sens, le film *L'Emprise* de Sidney J. Furie (1982) dont est dérivé *Dream Work* peut être vu comme un parallèle à la réalité éveillée de Freud où de la matière est sélectionnée et « déplacée » dans le « rêve », ou dans le cas présent, dans le film de Peter Tscherkassky. La condensation est rendue grâce à un procédé d'impression par contact de jusqu'à sept couches de pellicule du film d'origine, ce qui permet d'isoler et de recombinaison avec précision les éléments des différentes images à l'aide d'un pointeur laser, de sorte que

chaque image du nouveau film est une coalescence absolue unique. Si Peter Tscherkassky utilise l'impression par contact comme outil créatif dans de nombreux films, il dédie plus spécifiquement *Dream Work* à Man Ray, « qui, en 1923, avec ses célèbres rayographes du *Retour à la raison*, a été le premier artiste à utiliser cette technique pour réaliser des films, créant l'image en éclairant des objets physiques placés sur la pellicule<sup>2</sup> ». Lorsque Peter Tscherkassky imprime par contact des images positives et négatives à partir de la même pellicule d'images récupérées (*found footage*), il s'oppose plus spécifiquement toute opposition nette entre ce qui est matériel et dématérialisé et transforme cette opposition en un continuum. Il crée des ombres de couches de films. Ses images sont hantées comme si elles

AGENDA

**TSCHERKASSKY,  
MAN RAY :  
CINÉASTES**  
MERCREDI 19 JUIN  
CENTRE POMPIDOU,  
GRANDE SALLE

<sup>1</sup> Voir les notes de Peter Tscherkassky sur *Dream Work* consultables sur : <http://tscherkassky.at/content/films/theFilms/DreamWorkEN.html>

<sup>2</sup> *Ibid.*



© Peter Tscherkassky, *L'Arrivée*, courtesy sixpackfilm

étaient étrangères à elles-mêmes, telles des traces qui ne sont pas entièrement dématérialisées (elles restent les mêmes en substance, des images cinématographiques), même si elles sont clairement altérées. Ces images montrent les traces de leur transformation. Le principe photographique négatif/positif au cœur de l'impression par contact de Peter Tscherkassky sous-tend l'alternance de ces deux versions de l'image cinématographique où les valeurs de l'une et de l'autre s'inversent. En juxtaposant, recomposant, superposant et en alternant les positifs et les négatifs, Peter Tscherkassky joue avec l'espace de développement et le temps de fixation de l'image; si le négatif est le fantôme du positif dans notre perception, le positif est tout autant le fantôme du négatif quand on produit des images cinématographiques. Peter Tscherkassky semble aimer ces paradoxes, ces fantômes qui s'envolent alors qu'il crée du cinéma image par image. Cette substance de la matière filmique contraste fortement avec la production vidéo ou numérique où les images négatives sont rendues en postproduction, sans trace directe de leur création. Le cinéaste insiste sur la matérialité de l'image filmique, sa double existence négative et positive. Il se délecte de la dimension matérielle de la production d'images propre à son processus de création cinématographique et exploite pleinement ses qualités élémentaires.

*Dream Work* s'ouvre sur une cordelette de store terminée par une poignée qui se balance à une fenêtre, topos bien connu du film noir, sorte de nœud coulant miniature. Des rideaux transparents s'agitent dans la brise. La corde-

lette et les rideaux dansent, rappelant d'autres œuvres avant-gardistes, comme les films de Barry Gerson et leurs cadrages insistants des espaces intérieurs. En fait, les rideaux font écho à ceux qui flottent à la fenêtre de la chambre à coucher au deuxième étage du bungalow dans *Meshes of the Afternoon* (1943) de Maya Deren. Mais *Dream Work* ne ressemble pas à du matériau récupéré qui aurait été glané dans un film d'horreur hollywoodien en couleurs. Même si, à l'origine, *L'Emprise* cadrerait la fenêtre, il ne donnait pas à sa cordelette l'ostinato arrogant qu'elle gagne dans cette réinscription. La répétition et la variation établissent de nouveaux rythmes au fur et à mesure que la fenêtre encadre les flux d'images à venir. Lorsqu'une femme marche sur le tapis et retire ses chaussures à talons hauts, nous commençons peut-être à comprendre qu'il s'agit d'éléments récupérés, mais nous découvrons aussi une autre stratégie de l'artiste. Il puise dans des images commerciales désuètes de femmes pour dégeler ce moment où leur sexualité était vendue, pour le réanimer, pour qu'il se répète, ironiquement. Son film s'attarde sur ce plan en contre-plongée et sur le suivant où la protagoniste enlève ses bas pour les jeter dans un panier à linge. Ce striptease, fortuit mais rendu plausible dans *L'Emprise*, a bien sûr toujours été placé stratégiquement. Chez Sidney J. Furie, la sexualité féminine vulnérable sert de prélude aux attaques extraterrestres: on est dans le registre de l'horror erotica. L'appropriation par Peter Tscherkassky met l'accent sur cette entrée en scène sexuelle qui se transforme en prélude à un rêve. Plus tard,

elle résonnera dans le rêve, en clignotement négatif et positif, pour devenir un poème sur l'abandon des talons hauts et l'instant où la protagoniste dégrafe son soutien-gorge. Le striptease sera répété comme des fragments de rêve. Cette poétique de l'appropriation soulève la question de savoir qui peut bien être celui ou celle qui rêve: la rêveuse que nous regardons ou le rêveur dont le rêve était de la recréer.

Bientôt, la protagoniste s'endort, les ombres dansent sur son visage, accompagnées de bruits d'horloges, tic-tac et sonneries, entrecoupés d'images abstraites. L'image et le son<sup>3</sup> s'engrènent dans ce qui s'apparente à une machine sculpturale, mais qui pourrait tout aussi bien être des images retravaillées d'ombres sur des stores vénitiens. «Voulez-vous me montrer où ces attaques ont eu lieu?» c'est la première réplique intelligible du dialogue qu'on entend dans *Dream Work*, prononcée par le psychiatre de *L'Emprise* alors qu'il accompagne la protagoniste dans sa maison, ayant glissé du rôle de médecin à celui de détective privé. Replacé dans le contexte d'un rêve de mauvais augure en cours, ce mélange inconscient de psychiatre, d'enquêteur et de cinéaste réitère sa question adressée à l'image d'une femme dont le cinéaste va justement inventer le rêve. Et on pourrait ajouter Alfred Hitchcock et Salvador Dalí au mix renvoyant à Maya Deren, car Peter Tscherkassky combine délibérément l'esthétique *camp* et l'avant-garde historique, soulignant implicitement l'historicité de cette interpénétration des modes de réalisation, fertilisation croisée qui se manifeste non seulement

<sup>3</sup> La bande sonore a été créée par le compositeur iranien Kiawasch Saheb-Nassagh, en partie à partir de segments de la piste optique sonore originale qui ont été imprimés par contact par le cinéaste en chambre noire.

dans des films recourant exclusivement au found footage comme *Rose Hobart* de Joseph Cornell (1936) ou *Flaming Creatures* de Jack Smith (1963) et *Damned if you Don't* de Su Friedrich (1987), pour ne citer qu'eux.

Le soutien-gorge dégrafé provoque une pluie de clous – première référence directe aux rayographes – superposée sur une autre image que nous reconnaissons comme une allusion à Man Ray et à la poitrine nue de Kiki telle qu'elle apparaît dans *Le Retour à la raison*. Des gémissements douloureux, des explosions, un vague bruit qui rappelle des engrenages étouffés et poursuit son glapisement convoquent une pluie de clous et d'expressions abstraites de la lumière. Les perforations se tordent à travers l'image. Surimpressions, doublons, ombres, échos: les images se produisent sous forme de réitérations. Les mouvements de la protagoniste dans l'espace sont flous et se chevauchent, les traces de chaque signifiant visuel se font écho dans une multiplicité, comme si la page du calepin magique de Freud était soulevée pour exposer des empreintes de cire alors qu'elle plane de côté.

Vient ensuite une série de magnifiques images de l'artiste dans sa « chambre noire »: une table lumineuse brille sous les pellicules de film que nous venons de voir et que nous voyons encore en surimpression, car ces bandes sont manipulées par les mains du cinéaste. Dziga Vertov semble avoir été invitée à cet hommage à Man Ray lorsque des ciseaux viennent couper la pellicule, déclenchant simultanément la sonnerie d'un réveil. La protagoniste se réveille sur le champ, et, alors qu'elle lève les yeux en souriant, on dirait qu'elle s'adresse au cinéaste hors écran. Elle ouvre la persienne avec une lenteur chance-lante. Il s'ensuit une coda d'expositions multiples, comme si après tout, le film était encore dans le rêve.

Enfin, des grains de sel cristallins recouvrent progressivement l'image, un

retour à Man Ray ainsi qu'une allusion au sommeil délivré par le marchand de sable, produisant un effet de fondu au noir manuel qui obscurcit de plus en plus la fenêtre qui a ouvert *Dream Work*. Condensation et déplacement, pas seulement de la pellicule, mais gestes antérieurs de l'avant-garde: l'hommage stimule et renouvelle le désir de forger des images inventives à partir de l'ancien. Et il va de soi que l'articulation visuelle/verbale entre strip (la pellicule) et strip-tease est un autre jeu de mots poétique autour de la pellicule.

Les stratégies de remodelage à l'œuvre dans *Dream Work* fournissent un lien avec *Outer Space* (1999), son prédécesseur dans la trilogie *CinemaScope* lui aussi dérivé de *L'Emprise*. Le film débute à l'extérieur d'une maison et suit la protagoniste alors qu'elle entre dans son « espace intime » où l'intériorité de la subjectivité cède la place à une fragmentation cubiste de son corps attaqué et contraint, fragmentation à nouveau obtenue par le procédé d'impression par contact cher à Peter Tscherkassky. Une tempête s'engouffre dans la maison et brise les vitres. L'« espace intérieur » d'une histoire traditionnellement « circonscrite » par les paramètres de l'image cinématographique est dérangé par l'« espace extérieur » des interventions filmiques de Peter Tscherkassky. L'image individuelle est conçue pour contenir une fugue d'éléments narratifs tandis que la pellicule se tord et tourne, tremble et se secoue, des perforations et des fragments déchiquetés de la piste optique sonore déferlent dans l'espace de la protagoniste, attaquée par le médium film lui-même. En plus du titre, certains aspects de la superposition d'images de Peter Tscherkassky font écho à *Outer and Inner Space* (1965) d'Andy Warhol où Edie Sedgwick est filmée simultanément avec des projections de vidéos d'elle-même pour mélanger les instants et les facettes de sa personne. À la fin du film, la vision

de l'espace extérieur déployée par Peter Tscherkassky semble coïncider avec la totalité de l'espace qui s'étend au-delà du regard, les visages éclairés, puis uniquement les yeux, suggérant une entité corporelle qui définit l'extérieur. En écrivant sur Maya Deren<sup>4</sup>, j'ai regardé comment l'espace lui-même est rendu comme intériorité dans ses films. En ce sens, *Outer Space* évoque Maya Deren, tout comme *Dream Work* le faisait.

Quant au film d'ouverture de la trilogie, *L'Arrivée* (1997/1998), il annonce l'arrivée du cinéma: les images d'un train entrant en gare font écho à *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) des frères Lumière, tourné et montré à l'aube du médium, quand, comme le veut la légende, celui-ci poussait le public à plonger sous les chaises pour éviter un choc frontal. Peter Tscherkassky imprime la pellicule de l'arrivée d'un train si bien que celui-ci glisse lentement sur l'écran comme venu de nulle part, transmettant sur le plan visuel et auditif la dimension physique d'un médium à l'impact certes différent mais qui n'en rappelle pas moins son ancêtre. Alors que l'image du film des frères Lumière mis en abyme dans *L'Arrivée* de Peter Tscherkassky se rejoint et recule, que le train s'approche et qu'on commence à discerner la gare, on distingue d'abord une allusion furtive à une femme regardant par la fenêtre du compartiment. À la descente du train, elle est prise entre les perforations de la pellicule: dans ma lecture inversée de la trilogie, je la vois comme l'annonce de la femme d'*Outer Space* et de celle de *Dream Work*. Ce n'est qu'en parcourant à rebours la trilogie que nous reconnaissons sa première apparition, avant qu'elle n'entre dans la maison, avant qu'elle n'entre dans le rêve. ■

Traduit de l'anglais par Philippe Abry

<sup>4</sup> Maureen Turim, « The Interiority of Space: Desire and Maya Deren, » in *Avant-Garde Film*, eds. Alexander Graf et Dietrich Scheunemann (Amsterdam et New York, Editions Rodopi, 2007).



# De l'œuvre au dispositif

PAR **MARTIN KALTENECKER**, MUSICOLOGUE

Faut-il reconsidérer, redéfinir peut-être, ce qu'est l'œuvre musicale? Le festival ManiFeste donne l'occasion de réfléchir au face-à-face actuel entre l'œuvre, écoutée frontalement, et le dispositif musical qui, grâce à l'échantillon, à la présentation des gestes des musiciens, à la vidéo, à l'immersion de l'auditeur, produit un univers à la fois théâtralisé et ouvert sur le monde.

Simplifications. Depuis le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, l'univers de la musique savante s'est cristallisé autour d'un certain nombre de thèmes qui sont autant de « termes » d'un discours dominant centré sur le *son* et qui ont entraîné le développement de techniques de jeu, d'écritures et de lieux d'écoute spécifiques. Parmi ces thèmes figure un désir de continuité et de fusion (pensons au spectralisme, à l'utilisation de l'électronique *live* comme miroir instrumental, à la phase tardive de la musique répétitive); un désir de corporéité (centré sur le geste instrumental ou sur la présence/absence du musicien interprète); une technophilie (signe de l'impact croissant de la numérisation); une alliance de plus en plus étroite avec l'image; une attention à l'espace conçu comme lieu, c'est-à-dire comme traversé d'échos; une orientation vers l'écoute comme « complémentation » de l'œuvre.

On pourrait dire, allégoriquement, qu'au *sujet en rupture* qu'impliquait la musique moderniste succède un *sujet-corps* traversant un paysage ou un lieu, à l'affût de traces sonores. Pour Nicolas Bourriaud, le voyage constitue d'un les thèmes d'élection de l'art contemporain<sup>1</sup>. De même, la composition pour orchestre récente (pour autant qu'elle ne recycle pas les gestes expressifs du postromantisme, des atmosphères postimpressionnistes, un complexisme mort-né) montre une sorte de « radiophonisation » du parcours, conçu comme traversée de lieux, évocation d'une suite de stations ou situations d'écoute<sup>2</sup>.

Mais une nouvelle constellation s'est formée récemment. L'importance croissante, envahissante, des images dans l'espace privé, la banalisation du PC et de logiciels de son et une tentative de redéfinir ce que pourrait être une action artistique d'ordre politique ont produit un nouveau courant. Comme auparavant, et suivant l'esthétique de chaque compositeur, certains aspects de cette configuration peuvent être mis en avant, d'autres ne pas être actualisés. Le désir de continuité se lit dorénavant dans la diffusion des modes de jeu naguère inventés par le « dernier sériel »

AGENDA

## OUVERTURE: HORS-CHAMP

SAMEDI 1<sup>ER</sup> JUIN

CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

## EROR (THE PIANIST)

JEUDI 6 JUIN

T2G - THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS,

PLATEAU 1

## OPUS

SAMEDI 22, DIMANCHE 23 JUIN

LA SCALA PARIS

## BAL PASSÉ

MERCREDI 26 JUIN

MAISON DE LA MUSIQUE DE NANTERRE

*Simon Steen-Andersen, Concerto pour piano (extrait)*

© Clars Svankjaer

<sup>1</sup> Nicolas Bourriaud, *The Radicant* (Berlin/New York: Sternberg/Merve Verlag, 2009).

<sup>2</sup> Ainsi, par exemple, dans *Prometeo* de Luigi Nono, *Nun* de Helmut Lachenmann, *Audiodrome. Dead City Radio* de Fausto Romitelli, *auf...* de Mark Andre, *chroma IX* de Rebecca Saunders, *Voyage par-delà les fleuves et les monts* de Hugues Dufourt, *Inferno* de Yann Robin, ou encore *Le Encantadas o le meraviglie nel mare delle meraviglie* d'Olga Neuwirth.

qu'est Helmut Lachenmann; la visée critique cède à l'élaboration de similitudes frappantes entre sons instrumentaux, électroniques et concrets. Les instruments sont prolongés par des greffes et des préparations néo-cagiennes, des extensions techniques, des micros contact. Des broches à dents se fixent sur des cordes de violoncelle (Michel Maierhof), le violon et la cymbale s'acoquent avec des coquilles d'œufs et des balles de ping-pong (Juliana Hodkinson), un saxophone, un vibraphone et un violoncelle assistent le devenir-instrument de trois mégaphones (Simon Steen-Andersen). D'autres assemblent leurs instruments en écumant les marchés aux puces ou les magasins de bricolage. L'instrument redevient ce qu'il était pour l'anthropologue André Schaeffner, «l'objet quelconque». Il est donné en même temps comme l'ensemble que forment l'objet solide et le corps qui le manipule. Si Steen-Andersen s'intéresse au glissando, c'est qu'il est un geste à regarder autant que la cause d'un résultat acoustique. Dans sa série *Next To Beside Besides*, la pièce de départ fait l'objet d'une transcription «chorégraphique» – le compositeur transcrit des mouvements et des gestes, et non des sons qu'il confierait, comme jadis, à d'autres instruments ou timbres. On peut alors se retrouver dans une situation «où le véritable unisson est au fond d'ordre visuel, les interprètes exécutant tous les mêmes gestes. D'où la motivation d'inclure la vidéo pour dédoubler plus facilement ou renforcer l'aspect visuel ou chorégraphique<sup>3</sup>». Très souvent en effet – évolution parallèle à la culture du selfie que reflète aussi l'emploi croissant de la vidéo dans les mises en scène de théâtre – le geste de l'interprète est doublé par l'image, soit pour expliciter l'action, soit pour la déporter grâce à des décalages ou inversions ludiques.

L'appareillage technique est omniprésent. On construira un pianiste-cyborg aux capacités démultipliées par l'ordinateur jouant avec lui en direct (Steven Kazuo Takasugi). Alexander Schubert décompose le geste du musicien grâce au stroboscope en réactualisant le mythe de l'homme-machine ou les ballets mécaniques des années 1920. Rarement l'on verra un soliste sans le miroitement argenté d'un MacBook qui transformera ses actions ou diffusera dans ses oreilles des musiques ou des vers inaudibles pour l'auditeur. La monarchie absolue du numérique produit en retour ses néo-territorialisations, par injection nostalgique de bon vieux bruits analogiques (*points and views* de Peter Ablinger), transposition instrumentale de la saturation, recomposition numérique de synthétiseurs (*Rundfunk* d'Enno Poppe) ou mise en crise des appareils, inspirées par la noise.

Quant à l'espace, ce n'est plus guère celui (imaginaire) de la *Dixième Symphonie* remixée par Pierre Henry où fusionnaient, à l'aube, le début de la *Neuvième* de Beethoven mis en boucle et les bruits de la campagne. Plus rares aussi sont les immersions sublimes dans des bâtiments industriels

désaffectés que la musique elle-même semble déchiffrer — c'est plutôt l'espace d'un «ici et maintenant» qui prévaut, rendu de façon directe et réaliste, ou d'un «ici et ailleurs» qui peut symboliser, comme dans *Les Anneaux de Saturne* de W. A. Sebald, la perpétuelle perturbation de l'idylle par le crime, de l'histoire locale par l'histoire globale. On rappelle constamment l'existence d'autres espaces. La série des *splittings* de Michael Maierhof confronte la musique instrumentale à des éclats audio ou vidéo prélevés dans la réalité quotidienne. Dans *Die anderen – Jetzt neu!* de Hannes Seidl, l'exécution d'une œuvre pour piano est narguée par des bribes de musique pop provenant d'un lieu voisin, progressivement assimilées par la musique. Dans *The Art of Entertainment* le bruit fait par le public avant le début du concert est réinjecté dans la pièce.

La technique du sampling résume cette ouverture. L'échantillon opère un effet pavlovien : l'on sourit si l'on tient une référence tangible (Mozart), on est gêné lorsque l'éclat d'un bruit de lave-vaisselle s'introduit comme par une échappée dans la forteresse de l'écoute sereine. L'échantillon n'est plus guère le moyen de détourner une citation délicate; s'il y a connivence, c'est qu'il rappelle à l'auditeur le geste de télécharger un fichier; mais les compositeurs le décrivent le plus souvent comme résultant d'un collage, d'une recherche dans les archives du Net, voire comme un déchet, un objet quelconque, signant un «nouveau réalisme» musical.

Comment interpréter cette configuration récente? L'on pourra dire qu'il y a là beaucoup de déjà entendu. Les propositions artistiques tiennent de «l'œuvre ouverte» jadis théorisée par Umberto Eco, elles rappellent l'esprit du théâtre musical d'un Mauricio Kagel. Beaucoup d'artistes pratiquent en même temps l'écriture et la performance, genre repéré dans les arts plastiques. Steen-Andersen, parcourant une maison en enregistrant les bruits de tous les objets et matériaux qu'il heurte propose ainsi un hommage à la musique concrète sous forme de performance filmée.

On pourra critiquer une certaine étroitesse des conceptions formelles déployés par ce type d'œuvres, condamnées à la répétition, à la boucle, à la juxtaposition, rappelant l'art du cirque – c'est le régime du *what next?*, de l'attente du prochain tour de force. Mais il s'agit assurément d'une constellation nouvelle et clairement lisible qui régénère les aspects du paradigme du son et stimule la jeune génération. Si l'on suit le philosophe Harry Lehmann, la musique contemporaine ne se serait dégagée que tout récemment du «modernisme», par quoi il entend un art expérimental concentré sur le progrès d'un «matériau» et des techniques d'écriture poussant toujours plus loin les modes de jeu. C'est la «révolution digitale» qui aurait permis d'ouvrir cet univers en renforçant des stratégies de visualisation, de théâtralisation et de sémantisation : le monde quotidien

<sup>3</sup> Simon Steen-Andersen. *Musique transitive*, collection À la ligne, 2e2m, 2014, p. 34-35.

<sup>4</sup> *La Révolution digitale en musique*, Paris, Allia, 2017.



réapparaît à travers des bribes et des gestes qui le rappellent à notre esprit au lieu de nous en isoler<sup>4</sup>. Tout cela forme le moyen de rattraper les arts plastiques, de procéder à un *aggiornamento* qui rendrait la musique réellement «contemporaine».

Alors, simplifions encore. Disons que l'œuvre musicale tend vers le *dispositif musical*. La proposition musicale actuelle se situera à la frontière entre une œuvre, fixée par une partition et où prédominent les instruments acoustiques joués par des musiciens, et un dispositif, fixé par des règles d'actions et qui incluent les gestes corporels, actions et déplacements de performeurs, entrant en interaction avec des appareillages électroniques. La salle de concert n'est plus le lieu d'élection de l'écoute, elle est concurrencée par des galeries d'art, des lieux en plein air, d'autres aménagés n'importe où dans l'espace urbain. Et l'œuvre n'est plus le seul cadre d'une expérience esthétique, celle-ci étant reconnectée par le dispositif au monde réel et, en particulier, à des sonorités qui changent; selon une formule du compositeur Johannes Kreidler, «aussi triste que cela soit, un hautbois ne joue aucun rôle dans

notre vie quotidienne<sup>5</sup> ». D'où les notions ou slogans tels que « musique relationnelle », « nouvel immanentisme », « nouveau réalisme », *social composing* ou « composition inclusive » qui ont été avancés en Allemagne pour marquer l'incidence politique de tels dispositifs.

Reste que le dispositif tout comme l'œuvre proposent à l'écoute une *sélection* de sonorités, agencée, filtrée par une subjectivité, et où le monde réel, de manière plus ou moins directe, est reconfiguré, commenté, rendu dans sa richesse ou son absurdité. Plutôt que d'affirmer un remplacement de l'œuvre par le dispositif, posons que l'époque tend à tirer l'œuvre – fût-elle classiquement écrite sur des portées – vers un dispositif qui se défait des modèles de la perception «esthétique», liée à la salle de concert, et de l'écoute immersive qui aura marqué le tournant du millénaire. En visualisant la « mise en scène secrète<sup>6</sup> » immanente à l'exécution musicale et en perturbant la distribution sociale des espaces, il s'agit de faire participer plus activement l'auditeur à la performance d'un corps à l'œuvre, en un lieu ouvert sur le monde. ■



Simon Steen-Andersen, *Plakat* © Christian Vium

<sup>/5</sup> Johannes Kreidler, *Musik mit Musik*, Hofheim, Wolke, 2012, p. 92.

<sup>/6</sup> Malte Giesen, « Video killed the String Quartet », *Positionen* 113 (2017), p. 23.



*Eija-Liisa Ahtila,*  
*The House, 2002*  
 © Adagp, Paris, 2019

## EIJA-LIISA AHTILA

Eija Liisa Ahtila, née en 1959, est l'une des figures majeures de l'art vidéo contemporain.

Cette artiste finlandaise place la narration au centre de ses œuvres qui utilisent la vidéo, les installations multimédia ou la photographie. Dans ses films, qu'elle qualifie de drames humains, elle explore les émotions et leur instabilité, les troubles mentaux, la mort mais aussi la perception des sens, de l'espace et du temps.

L'installation *The House* montre une femme dans sa maison, dans un état de plus en plus psychotique. À travers une triple projection, sa folie devient de plus en plus perceptible et nous amène à nous interroger sur la réalité. Dans ses œuvres plus récentes, Eija Liisa Ahtila oriente sa réflexion vers la technologie, l'écologie et des questions artistiques profondes.

# JEUNES ARTISTES, JEUNES INTERPRÈTES...

DÉCOUVREZ TOUTES LES OPPORTUNITÉS  
DE LA PLATEFORME ULYSSES!

[ulysses-network.eu](http://ulysses-network.eu)



photographie © Quentin Chevré

Avec le soutien du réseau ULYSSES,  
subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne.

**ULYSSES**  
network

Cofinancé par le  
programme Europe créative  
de l'Union européenne



è

le journal de la création à l'Ircam

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