

L'opéra furtif, entre chien et loup : entretien avec Georges Aperghis = Die Flüchtigkeit der Oper : Gespräch mit Georges Aperghis

Autor(en): **Corlaix, Omer / Aperghis, Georges**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 86

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927768>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L'OPÉRA FURTIF, ENTRE CHIEN ET LOUP

PAR OMER CORLAIX

Entretien avec Georges Aperghis

Die Flüchtigkeit der Oper – Gespräch mit Georges Aperghis

George Aperghis (*1945) gehört zu den zentralen Figuren im musikalischen Schaffen Europas, im gegenwärtigen Jahr geht sein neuestes Werk, *Dark side*, auf europäische Tournee, ein grosses szenisches Werk namens *Avis de tempête* ist zu sehen, schliesslich sind zwei CDs mit Kammermusikwerken erschienen. Im vorliegenden Gespräch versucht sich der Komponist selbst zu beschreiben, er äussert seinen Wunsch, «mehrere Musiken zu kombinieren» und beim Hörer Aufmerksamkeit zu erregen, indem er sich selbst klein macht, um ihn nicht zu verschrecken. Er spricht von den Komponisten, die ihm wichtig sind und die er schätzt: Schubert für die Hierarchielosigkeit seines Materials; Mahler für seine Fähigkeit, das Intime mit dem Welthaltigen zu verbinden; Rossini für seinen Schwung; Brahms für seine Ehrlichkeit und die Klarheit der Form. Aperghis erzählt auch von seinen Erfahrungen mit *Tristes tropiques* (1996), an deren Ende er den Beschluss fasste, nie mehr einen Orchestergraben zu verwenden, oder von *L'Echarpe rouge*, das er als eine traditionelle chinesische Oper geschrieben hat. Schliesslich spricht er über seine Funde im Bereich der Sprache: Über *Récitations* (1978), worin der Komponist Sprachsituationen ausgehend von der Silbe erforscht, über *Jactations* (2002), das sich mit Sprachwiderständen des Körpers auseinandersetzt, schliesslich über *Conversations* (1987/94), das vermittels Vokalen und Konsonanten als Grundmaterial ein «neues Sprachdispositiv» schaffen will.

Georges Aperghis (1945) est devenu une figure familière de la création musicale européenne. Après les succès de « *Machinations*¹ » aux festivals de Witten (avril 2000) et d'Agora (juin 2000), les nouvelles créations se succèdent sans discontinuer. L'année 2004 a débuté par une tournée européenne avec sa dernière création « *Dark side*² », commande de l'Ensemble Intercontemporain, au Mégaron d'Athènes (15 mars 2004) puis au festival MärzMusik 2004 de Berlin pour s'achever à Paris en avril dernier à la Cité de la Musique. Il sera présent à « *Lille 2004*³ » en novembre prochain avec un grand projet scénique, « *Avis de tempête* ». Le label Accord Una Corda poursuit son travail éditorial avec la sortie d'un coffret de deux disques de musique de chambre par l'Ensemble Accroche note⁴.

Comment pourriez-vous vous définir ?

J'ai la volonté de ne pas subir le monde, j'ai aussi la volonté de combiner plusieurs musiques. Mon drame personnel « s'il a lieu », pour reprendre les mots du Hamlet⁵ de Heine Müller, se perd dans d'infinis micro-canaux. Quand j'observe une de mes partitions qui me semble surchargée de signes, je ressens un malaise et je me dis : tu as un discours de pouvoir, de domination... Je préfère élaguer plutôt que de construire de grandes architectures sonores, je suis du côté de « l'artisanat furieux », pour reprendre les mots de René Char. Je suis du côté des gens qui ont du mal à s'exprimer de façon linéaire, je comprends les difficultés de Franz Kafka. J'essaie toujours de maintenir la fragilité, il faut que cela tienne à un fil... Si une pièce fragile n'est pas bien interprétée, elle tombe à terre. C'est un risque mais c'est mon monde. J'aime pousser la chose au seuil du déséquilibre. Je me sens proche d'un Alberto Giacometti, d'un Martin Walser, ou d'un Adolf Wölfli... J'essaie de créer des vides que l'auditeur peut remplir de son passé, de son savoir, des archétypes musicaux qu'il a dans sa tête.. J'ai envie de captiver mes auditeurs, de jouer avec leur mémoire, mais pour cela il faut que je sois plus petit qu'eux. Je ne veux pas intimider celui qui m'écoute, mon architecture est le contraire du palais. Je suis un nomade, je pose ma tente

pour aujourd'hui, et demain sera un autre jour. Je ne fais pas des œuvres «en dur». Pour illustrer mon propos, dernièrement j'étais à Munich pour une répétition, un soir j'ai assisté à la représentation en plein air de la *Seconde symphonie* de Gustav Mahler sous la direction de Zubin Mehta. L'œuvre avait pris pour moi une dimension nouvelle. Cette symphonie ne m'avait jamais paru aussi proche, les barrières sociales s'étaient éclipsées, les gens pouvaient se déplacer. L'œuvre prenait tout son sens.

UNE PETITE HISTOIRE

Gustav Mahler intègre dans ses symphonies des fragments musicaux d'idiomes populaires (sonnerie militaire, valse, comptine...).

Déjà au début du XIX^e siècle, ce processus apparaît dans le scherzo des sonates de Franz Schubert. On a l'impression d'être en présence de carrousels tournoyants. Les *Moments musicaux* me font penser à l'écriture fragmentaire de Kafka avec ses phrases contenant une grande charge d'émotions transcrites dans une langue volontairement appauvrie. Chez Schubert, l'autre élément qui me semble important c'est la non-hiérarchie du matériau. Ces éléments appauvris sont confrontés à des formes musicales plus savantes, ainsi une contredanse à une fugue. Cela donne à sa musique la forme d'une mosaïque. La musique, c'est d'abord une durée lors de laquelle un fluide passe. Les sous-séquences de ce fluide peuvent être des objets musicaux mais l'ensemble n'est pas réductible à un objet. Pour en revenir à votre question, chez Mahler deux grands pôles culturels s'affrontent, sa culture juive, celle que l'on trouve dans la peinture d'un Chagall, et un apport plus récent : le christianisme. Ce drame personnel est submergé par le temps présent de cette Vienne fin de siècle, en mutation, tiraillée par les passions nationalistes et une industrialisation débridée. Il mêle l'intime et le monde, ses *scherzi* m'évoquent une vitrine d'un restaurant où serait exposé en vrac tout ce qui aurait été ingurgité pendant une journée... « Je ne rejette rien » semble-t-il nous dire, « j'ai en

1. Georges Aperghis, *Machinations*, Textes réunis par Peter Szendy, éditions L'Harmattan, 2001, et un disque compact Accord Una Corda (472 916-2).

2. La partie soliste, le chant de Clytemnestre était interprété par Marianne Pousseur.

3. 17 au 20 novembre 2004, puis à l'Opéra du Rhin à Nancy du 28 au 29 mai 2005

4. Simulacres, 2CD 476 163, Universal music

5. *Die Hamletmaschine*

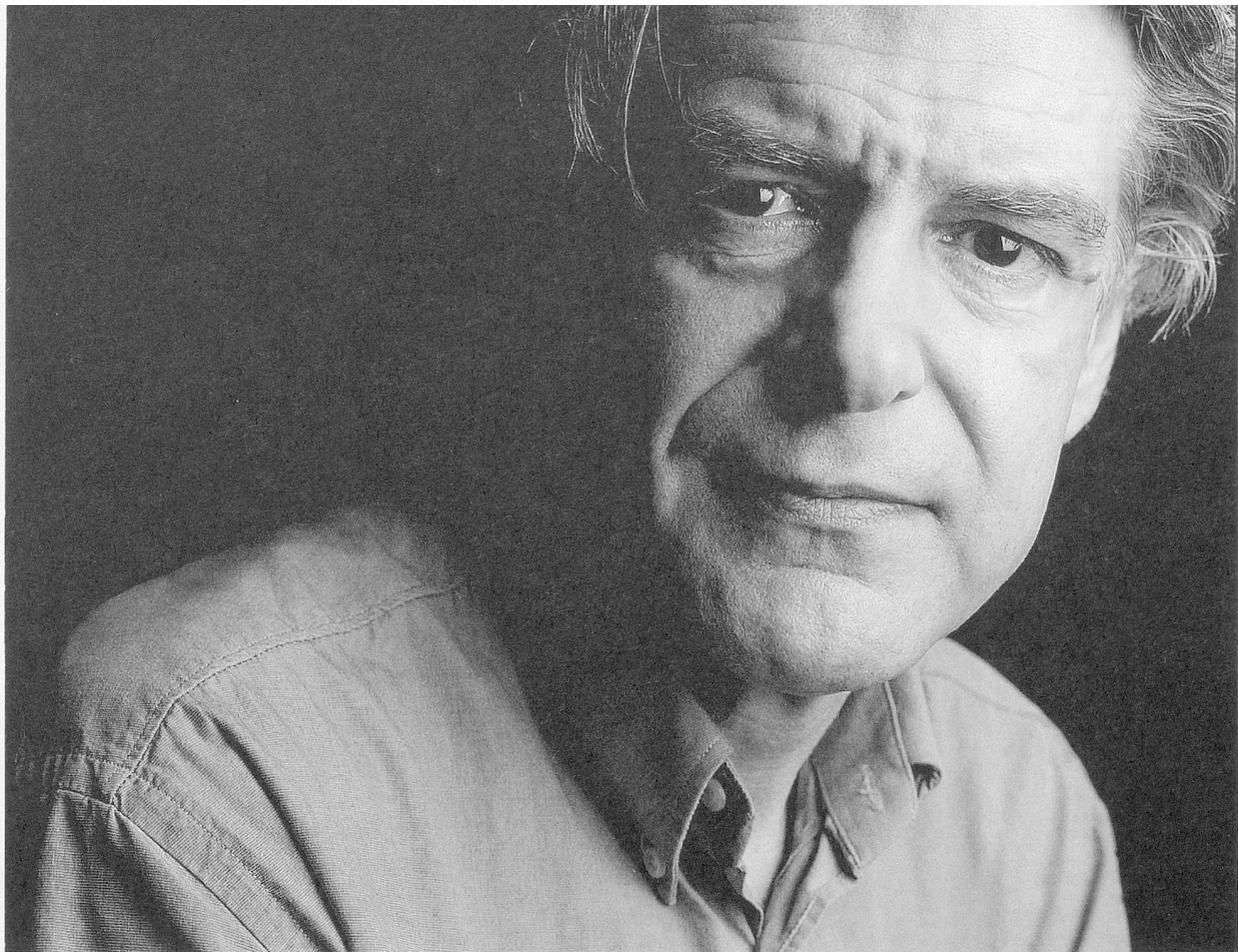


Photo
Philippe
Gontier

moi tout cela : les marches militaires, les danses, la clownerie, la tendresse, la violence... ». Il y a chez Mahler une attitude qui préfigure le cinématographe par des changements brusques de plans sonores ou par des fondus-enchaînés osés. Luciano Berio est dans la continuité de ce geste.

On trouve une attitude similaire dans la musique de Jacques Offenbach en France ?

Offenbach est un compositeur qui parle de son époque de manière diabolique en passant par un comique l'ayant poussé à inventer de nouvelles idées musicales, comme ses « fugues de mots » fondées sur la répétition de syllabes et de mots.

Il est l'héritier du « drama giocoso » rossinien.

J'ai eu ma période rossinienne. Je suis fasciné par cet entrain, cette gaieté, cette folie furieuse qui dominent tout le temps des œuvres comme le *Barbier de Séville* ou *l'Italienne à Alger*. Cette folie parvient à embarquer les mots, les personnages, les situations dans un tourbillon. Une impression de flottement emporte l'univers rossinien. C'est du Mozart en accéléré. Ainsi dans *Don Pasquale*, la situation sociale est emportée par une mécanique qui préfigure le théâtre de Feydeau ou de Labiche. C'est la forme qui domine l'œuvre. Elle est à la source de situations inédites, comme dans le *Barbier de Séville* où elle sont poussées à leur extrême musicalité. Il se coule dans le moule de cette nouvelle société bourgeoise pour mieux nous donner à entendre et à voir les imprévus de la machine sociale.

Entre Rossini et Offenbach, il y a le grand opéra historique où domine la figure de Giacomo Meyerbeer, nous sommes sous le règne de Louis-Philippe.

Cette forme d'opéra ne m'intéresse pas, sauf Berlioz, mais il ne parvient pas à trouver sa voie. Certes, il y a cette *Chasse Royale des Troyens* où il mêle ensemble différents tempi. Il est débordé par les textes qu'il met en musique. J'aime le ridicule de cette grandiloquence comme cette interjection « Italie ! Italie ! ». La personnalité de Johannes Brahms m'intéresse beaucoup par son sens de la clarté de la forme, le dernier mouvement de la *Quatrième symphonie* nous mène droit à la *Passacaille* d'Anton Webern. Il y a en Brahms une honnêteté qui me touche vraiment.

Une personnalité comme Bruckner a-t-elle une place dans votre panthéon musical ?

Ma découverte de son œuvre est toute récente, sa musique me semble autiste. Elle est enfermée dans un temps sans accroche sur le monde extérieur. Ses répétitions incessantes semblent avancer vers un ailleurs pour s'interrompre brutalement. Il prolonge Schubert, ses *scherzi* sont très curieux. Ces thèmes me font penser à des mobiles de Calder dont on ne pourrait pas déterminer leurs points d'accroche.

L'ORCHESTRE ET LA SCÈNE

L'orchestre symphonique semble exclu de votre idiome ?

Je ne conçois pas le théâtre ou la musique dans une telle division du travail, même si je trouve magnifiques les œuvres d'orchestre de György Ligeti par exemple. L'idée de voir les 24 premiers violons faire une même note puis un autre pupitre me paraît désuète. Au-delà de dix, douze interprètes, j'ai l'impression d'entrer dans le monde de l'usine. Je suis plus dans le modèle baroque du *concerto grosso* que dans le modèle symphonique hérité du XIX^e siècle. J'ai une tendance naturelle à individualiser les collectifs instrumentaux.

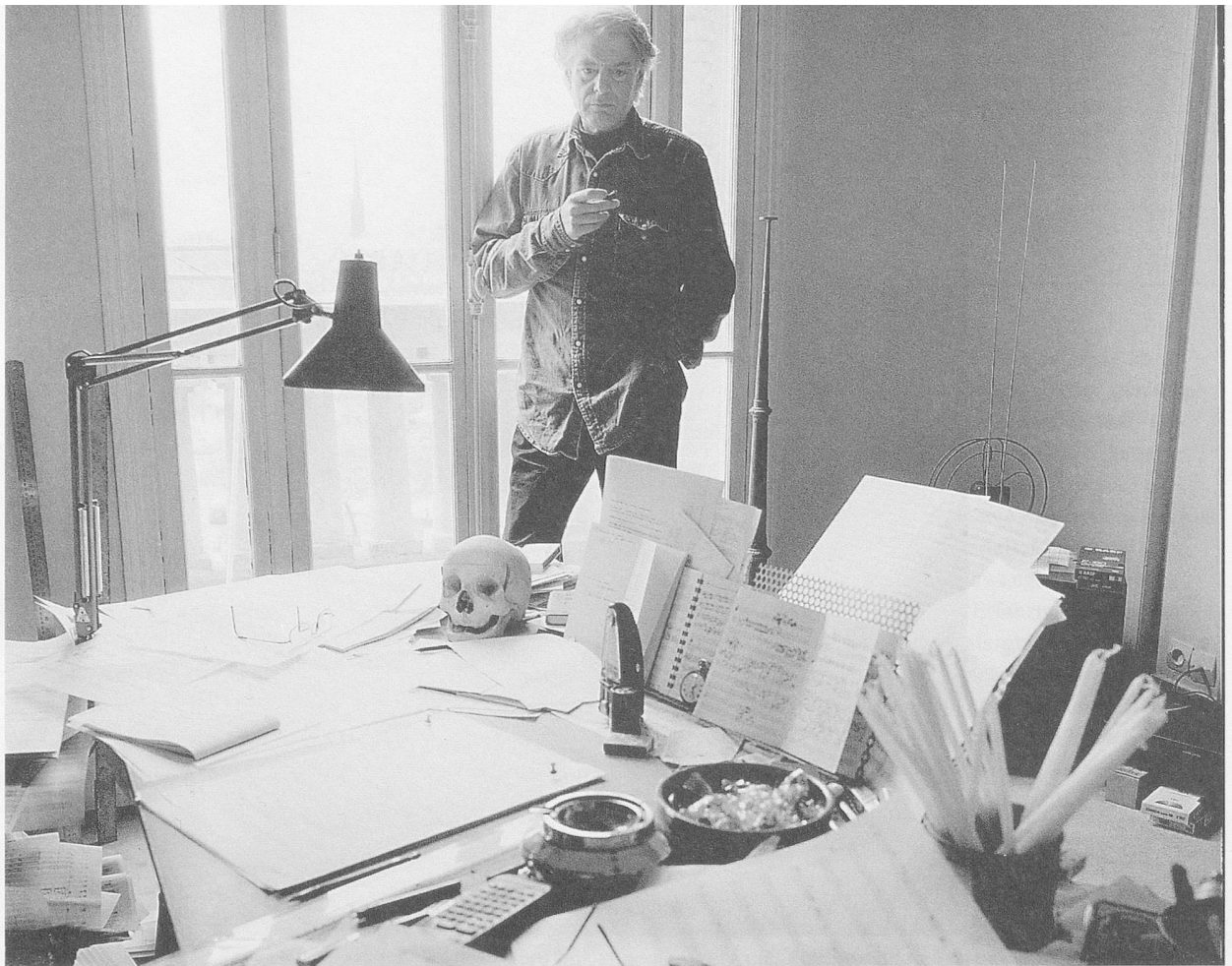


Photo
Philippe
Gontier

Je suis en train d'écrire pour l'Ensemble Intercontemporain⁶, et je compose en pensant que chaque interprète doit avoir à un moment le poids de l'œuvre sur ses épaules.

Dans l'opéra « Tristes tropiques » (1996), il y a un orchestre traditionnel dans la fosse et parallèlement sur la scène se développe une activité sonore qui se rapproche du modèle que vous avez développé dans votre Théâtre musical.

Le premier acte c'est le récit du voyage. Je mets en scène le narrateur, le jeune Claude Lévi-Strauss, grand amateur d'opéra ainsi que l'illustrent ses commentaires dans *Le Cru et le cuit*, sur la *Tétralogie* de Richard Wagner. L'orchestre symphonique dans la fosse renforce ce moment. Je suis parti des propos de Lévi-Strauss, je voulais voir quelle musique cela allait générer. Dans le deuxième acte, l'action change, j'expose son enquête ethnologique dans chacune des tribus visitées, la scène prend le dessus sur la fosse, les musiciens sur scène sont personnalisés. Je voulais savoir comment l'orchestre allait se comporter devant cette « bande de sauvages » ayant des polyphonies vocales et instrumentales très travaillées. J'étais intéressé par les difficultés d'intégrer cette énergie musicale cachée dans la fosse. Aujourd'hui cette situation me semble théâtralement inadéquate à la représentation. Comment peut-on dégager cette énergie musicale de l'action sur le plateau ? Je n'ai pas l'intention de réitérer cette expérience. A la fin de ce travail, je me suis dit : « Il ne faut plus qu'il y ait de fosse dans mon travail ». Il faut que tout soit visible, l'architecture de verre destinée à transformer notre regard. Quand quelqu'un achète un appartement, son premier geste est de mettre à bas les cloisons. L'autre élément qui est présent dans mon propos, c'est qu'avec peu d'instrumentistes on peut développer une énergie équivalente à celle d'un orchestre. Un commando d'acteurs-

musiciens-chanteurs sur scène utilisant de la vidéo offre plus de possibilités scéniques et musicales.

Dans votre opéra « L'écharpe rouge⁷ », qu'est-ce qui était en jeu ?

Dans cet opéra c'étaient les passions des amours entre des personnes qui ne sont pas du même « bord » politique. On avait tous les avatars du communisme avec ses hérésies divisant la communauté. Par rapport au livret d'Alain Badiou, je voulais traiter cette histoire avec distance comme une action remontant au XIV^e siècle. Je voulais faire un opéra chinois traditionnel, c'est pour cela que la musique était constituée de trois percussions et deux pianos pour une durée qui était au départ de cinq heures. Ni mélisme, ni récitatif ne laisseraient transparaître le moindre sentiment, je ne voulais que de la passion. Les phrases d'Alain Badiou sont très longues, il me fallait trouver des points d'appui. Par exemple, pour réaliser de longs récitatifs non accompagnés je pensais aux récitatifs de Monteverdi, mais sans leur basse continue. Je voulais faire un opéra sans aplat, sans perspective. C'est une situation limite mais riche en enseignements.

AUX SOURCES DU THÉÂTRE MUSICAL

Comment s'articulent vos recherches sur la langue ?

Depuis l'*Histoire de loups*⁸ (1976) et la création de l'ATEM⁹, d'un côté l'opéra, de l'autre ce que l'on nommait « théâtre musical » où on menait des recherches sur la langue (on cassait, les syllabes, on inventait des situations de langue comme le bégaiement ou des énumérations...), se sont développés conjointement. On recherchait des situations archaïques, des rituels, des amoncellements d'objets. Ce théâtre se voulait en prise sur le temps, le réel, mais aussi on voulait retrouver des

6. *Darke Side* pour mezzo-soprano et ensemble instrumental d'après *L'Orestie* d'Eschyle. L'extrait est le monologue halluciné de Clytemnestre. L'œuvre a été créée à Athènes le 15 mars 2004 puis reprise à la Cité de la musique le 6 avril 2004.

7. 1984, Théâtre National Populaire de Chaillot (Paris), mise en scène d'Antoine Vitez

8. 1976, Cloître des Célestins (Avignon), mise en scène Marie-Noël Rio

9. Atelier Théâtre et Musique

formes premières. Parfois on se rapprochait de l'opéra par la présence d'une narration comme pour *Jojo* (1990) ou le *Septuor*, c'est plus proche de la comédie madrigalesque tandis que *Énumérations* (1988), *Commentaire*, et *Paysage sous surveillance*¹⁰ (2002) prennent progressivement la place de ce que je nommais « théâtre musical ». Dans mon prochain projet sur un livret de Peter Szendy, *Avis de tempête*, se mêleront l'orchestre, le chœur et un dispositif électronique. J'espère poursuivre cette idée de dérangement des choses. Le projet se prête à cela. J'imagine des situations comme celle-ci : une demi-heure après le début de l'opéra, une nuée de musiciens arrivent sur la scène et se précipitent sur leur chaise, jouent pendant dix minutes puis disparaissent. Il n'y aura pas de fosse, nous jouerons au Zénith de Nancy¹¹.

Les « Récitations » (1978) et les « Jactations » (2002) sont à vous ce que sont les trois « Livres d'études » pour piano de György Ligeti.

Plus de vingt ans séparent ces deux œuvres. Avec les *Récitations*, je voulais explorer des situations de langage à partir de la syllabe. Si en Inde l'onomatopée est d'une richesse inouïe grâce à son rôle de support rythmique, en Occident cela ne va pas de soi. Je voulais explorer le sens qui peut surgir de nouvelles alliances de syllabes indépendamment de mots déjà formés. La question du sens devenait plus prégnante, l'excès de sens pouvait tuer la musicalité d'une phrase. A partir de ces recherches sur les syllabes, je souhaitais faire émerger des situations inédites à partir de fausses pistes : se perdre, se retrouver, être ému... Je voulais aussi faire une œuvre pour une voix seule sans accompagnement, mais qu'elle puisse devenir son instrument d'accompagnement. J'imaginai que la voix soit à des moments un personnage, mais à d'autres pas. Je concevais des situations furtives. Bien sûr chacune des *Récitations* avait sa contrainte. En fait tout vient d'une réflexion sur l'hystérie, car juste avant j'avais réalisé *L'histoire de loups*¹² où je reprenais le récit clinique de *L'homme aux loups* de Sigmund Freud. Il avait un père asthmatique, sa mère tourmentée par des douleurs d'estomac et une grand-mère hystérique interprétée par Martine Viard, la créatrice des *Récitations*. Pour la voix, il n'y a pas d'instrument intermédiaire, c'est donc les résistances qui m'ont intéressé. Qu'est-ce qui empêche de parler, de chanter ? On devient lyrique par compensation, virtuose par excès, bègue par un manque d'énergie... Je cherche les résistances dans *Jactations*¹³. Comment faire ce qui est écrit en continuant à respirer. Qu'est-ce qu'un corps peut générer comme entrave et énergie ? C'est dans ce contraste que se déroulent les *Jactations*.

Comment êtes-vous arrivé à ce texte de Freud ?

C'est Pierre Barrat¹⁴ qui m'a proposé de travailler sur ce texte. Je venais d'achever une analyse, cela m'intéressait d'en parler via une autre analyse. C'est aussi un livre d'images par ses récits. En fait, mes recherches sont venues de l'Homme aux loups, Serge Pankejeff. Il est russe et dans les moments où il prononçait des phrases inintelligibles, je lui ai inventé un sabir à partir de syllabes russes. Quand les membres de la famille conversaient entre eux, ils le faisaient avec des syllabes russes. L'objectif était de compléter la couleur musicale et non pour des raisons de dramaturgie théâtrale. La gouvernante anglaise avait des phonèmes anglais et les quatre analystes barytons, un peu comme le trio de l'École de Vienne disséquant tout, avaient des syllabes allemandes. Je ne me suis pas rendu compte sur le moment combien la présence de ces syllabes était importante, c'est pendant la tournée de *L'histoire de loups* que je me suis mis à écrire les *Récitations*. Je venais de découvrir un nouveau monde.

Cette découverte musicale n'était-elle pas liée à votre apprentissage du français ?

Le français, je le percevais avec une certaine distance. Ainsi lorsque je me suis trouvé en présence du livret de *Die Hamletmaschine-Oratorio*¹⁵ (2002) traduit en grec pour un concert à Athènes, j'ai été horrifié par la violence du texte. Le français est une langue de grandes personnes, je l'ai découvert dans ma dix-septième année.

Votre analyse est liée à quoi ?

Elle est certainement liée à ma rupture brutale avec la Grèce. J'étais aussi tenaillé par une sorte de phobie de la tombée du jour, je m'asseyais et j'attendais la venue de la nuit. Je voulais me guérir de mon lien avec la Grèce. Cela m'a ouvert sur un monde très curieux, un monde irréal. Cela n'a pas à voir avec la folie, mais avec une scène de théâtre où évoluaient des acteurs, même mes rêves se déroulaient autour de ça. Ces angoisses ont très vite disparu, en laissant la place à d'autres. J'ai découvert que l'on est le jouet de son œuvre, elle n'est point moi, elle a une vie propre, elle me dicte son cahier des charges... C'est l'analyse qui m'a mis la puce à l'oreille. Après, on peut la berner, se jouer d'elle, mais il faut partir de cette prise de conscience.

Qu'elle était l'enjeu de « Conversations » (1985, reprise 1994)¹⁶ ?

Les voyelles et des consonnes étaient mon matériau de base. Je voulais les recréer à partir d'instruments de percussion conçus par Claudine Brahem prolongeant la voix. D'autre part, je m'interrogeais sur l'idée de réunir autour d'une table trois personnes sans langue commune. Il ne fallait surtout pas réintroduire de la psychologie entre les personnages, la séquence B ne devait pas être subordonnée logiquement à la séquence A. Les répétitions et le spectacle se sont déroulés dans une gaieté absolue. Par exemple, j'avais imaginé des situations sonores comme des gouttes de pluie tombant sur des objets et créant à leur contact de nouvelles syllabes. Au moment de la composition de *L'histoire de loups*, je m'étais remémoré les conversations de mes tantes grecques ; elles utilisaient peu de phrases et toujours les mêmes. L'ordre des phrases pouvait changer, mais le nombre de phrases restait constant. Ces expériences m'ont servi pour créer de nouveaux dispositifs de langue. Au début de l'ATEM, on écrivait rien pour la bonne raison qu'il n'y avait que des acteurs dans notre groupe, même si certains pouvaient jouer d'un instrument. On était obligé de simplifier au maximum les actions pour faire émerger l'idée à l'état pur. Cette méthode de travail demandait beaucoup de temps et d'argent. J'appelais un mot « une action », entre les actions il y avait des silences. Plusieurs « actions » séparées par des silences formaient une phrase. La grande difficulté était d'orchestrer les actions scéniques. Je voulais aussi que le public puisse voir la construction, je ne voulais pas faire un théâtre illusionniste. Ces recherches ont duré six ans à Bagnolet¹⁷ avec les mêmes personnes, puis certaines sont parties, de nouvelles sont venues. Nous avons fabriqué des actions sonores et scéniques similaires aux peintures qui ornent le pourtour des vases grecs de l'Age classique.

10. Texte d'Heiner Müller

11. 28 et 29 mai 2005

12. Cette histoire ne quittera plus George Aperghis puisqu'il la reprendra sous l'angle du conte de Charles Perrault, *Le Petit Chaperon rouge* (2001-2002) sans le happy end introduit par les frères Grimm.

13. Georges Aperghis, *Tingel tangel, Jactations* 14 fragments, MFA, VDO0426, production MFA-TEM-Vand'œuvre

14. Acteur et metteur en scène

15. Georges Aperghis, *Die Hamletmaschine-Oratorio*, Cyprès records CYP5607, Grand Prix de l'Académie Charles Cros 2002 avec *Musique de chambre*, Zig-Zag Territoires, 2002, ZZT 020501

16. Edith Scob, Jean-Pierre Drouet et Michael Lonsdale.

17. Petite ville de l'ancienne banlieue rouge de Paris où dans les années 70 se réfugièrent les troupes théâtrales innovantes.