

# Disques compacts

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 90

PDF erstellt am: **10.08.2024**

## **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.

**Philippe Leroux : VOI(REX), Plus loin, M**

Ensemble L'itinéraire, Orchestre Philharmonique de Radio-France, dir. Pierre-André Valade, Donatienne Michel-Dansac (soprano), Christophe Bredeloup et Isabelle Cornelis (percussions), David Chevalier et Fuminori Tanada (pianos), réalisation musicale : Frédéric Voisin pour l'Ircam

Nocturne NT CD358, enregistré en 2001, 2003 et 2004

**FAITS ET GESTES**

Dans l'avant-propos du livre consacré à l'analyse de sa pièce *Continuo(ns)*<sup>1</sup>, le compositeur français Philippe Leroux, né en 1959, écrit : « Si la musique comme je le crois est justement de l'ordre de la relation (notamment entre ceux qui la font et ceux qui la reçoivent), alors ainsi en est-il de ce qui la concerne. Elle se fonde principalement sur des antinomies [...] Liberté et loi sont [...] les deux termes définissant cette antinomie.<sup>2</sup> » L'audition de la première pièce du programme, écrite pour voix, ensemble de six instruments et électronique, *VOI(REX)* – les trois lettres entre parenthèses devant être placées normalement à la verticale, comme si VOI avait la fonction d'un facteur mathématique – confirme par sa forme apparemment arbitraire, volontiers fantasque, cette conception dialectique post-boulézienne de la composition musicale. Si les gestes ultimes (une transformation graduelle faussement naïve de la voix féminine, celle de Donatienne Michel-Dansac, en une voix masculine, suivie de trois ponctuations, l'une aux cordes, l'autre percutée, la troisième soufflée) clôturent l'œuvre d'une manière péremptoire, mais néanmoins efficace, force est de constater que sa forme « tient » essentiellement du double effet de la surprise rhétorique et de la séduction sonore. Une musique bien « française » en somme (même si le contre-exemple de Mark André devrait nous inciter à plus de prudence, ou de différenciation), au sens où elle se réalise dans un cadre sonore « naturellement résonnant », et ce indépendamment du type de temps qu'elle déploie. Que ce dernier soit dense en événements variés (par exemple dans la seconde section) ou évidé et balayé par éclairs (dans la troisième), sujet à une narration plus ou moins discursive ou à un lyrisme plus ou moins emphatique, la pièce « sonne », comme disent les praticiens. La réalisation, qui associe — autour de la soliste à l'engagement et au talent connus de tous — l'ensemble français L'itinéraire, outil créé par les fondateurs de l'école spectrale et essentiellement dédié aujourd'hui à des productions en filiation avec cette école (donc animées par une pensée « globale » du son) et l'Ircam, bénéficie de cette double expertise. En outre, la modestie de la réverbération et la clarté de l'acoustique rendent pleinement justice à la battue incisive de Pierre-André Valade, principal chef invité de l'ensemble, et à cette esthétique de la brillance. Du

coup, contrairement à une réalité malheureusement récurrente dans le champ de la musique contemporaine enregistrée, l'appropriation de la pièce par l'auditeur est facilitée : elle apparaît certes comme un objet scintillant, mais à portée de main. L'absence de la corporalité que sa représentation « vivante » sur scène lui assurerait en situation de concert, est compensée, il est vrai, non seulement par la prégnance esthétique immédiate du résultat enregistré, mais également par la grammaire propre à cette écriture. En effet, comme les précurseurs de l'électroacoustique avant lui (à commencer par Pierre Schaeffer), la musique de Leroux repose sur l'organisation de figures, un terme que l'on peut entendre sans risque de contre-sens comme une analogie anthropomorphe : « chaque compositeur poursuit un rêve [...] Le mien est d'inventer une musique fondée sur le modèle de corps en mouvement – corps au sens d'organisme vivant.<sup>2</sup> » dit le compositeur qui, dans un autre texte, précise : « une manière de [...] construire une musique pourrait être de décliner [...] une série de verbes rendant compte des mouvements qui l'agissent : déclencher, contrarier, abandonner, récapituler, relayer, décaler, multiplier [...]. Sortes de modèles comportementaux<sup>3</sup> ».

Gènes de l'écriture, ces mouvements sont accueillis avec soulagement, et parfois plaisir, par l'auditeur en action : ils donnent littéralement « sens » à sa perception, ainsi qu'atteste l'écoute de *Plus loin*, une pièce pour orchestre symphonique proposée en seconde partie de programme. Cette musique sans lignes « mélodiques » susceptibles de « faire forme » immédiatement, à la différence de *VOI(REX)*, chanté sur un texte du photographe Lin Delpierre, repose avantagement sur le déploiement de « muscles musicaux » retenant parfois le mouvement comme dans un exercice de tai-chi ou, au contraire, le libérant dans un jaillissement qui mimerait la spontanéité, mais resterait à chaque instant parfaitement « pensé », contrôlé. Mieux encore que *l'orchestre dansant* auquel fait référence le dernier George Benjamin (celui de la pièce pour orchestre *Dance Figures* qui sera créé en Europe le 23 septembre prochain dans le cadre du Festival Musica à Strasbourg), lequel suppose symétries et régularités, la métaphore adéquate de cette écriture semble bien être celle du *mime*, d'un « devenir-corps », pour plagier

Deleuze, de l'orchestre. Une clé d'interprétation de ces corps musicaux englobant une infinie ductilité de figures serait la représentation en sons d'une série de mises en tension musculaires. La réalisation matérielle de ce style fait fi de tout le savoir orchestral traditionnel (répartition de fonctions, contraste des timbres et des registres) au profit d'une mise à plat qui, tout en respectant les idiomatismes propres à chaque groupe instrumental (les traits virtuoses aux bois, les glissandi aux cuivres et aux cordes, les appels de cuivres, les secousses percussives), sert le projet poétique. Le résultat peut certes déconcerter par sa nouveauté ; il en possède un pouvoir de fascination d'autant plus important. De nouveau, la problématique de la clôture (à défaut de la cohérence) de la forme n'en reste pas moins entière ; elle est résolue ici par la raréfaction du son (decrecendo et aplatissement sur un unisson), ce qui semble au moins aussi arbitraire sur le plan syntaxique que satisfaisant sur le plan esthétique. Il est à noter que les deux parties sensées précéder cette œuvre, dernier membre d'un tryptique, sont à chercher dans d'autres enregistrements<sup>4</sup>.

Après les flamboyantes figures de *Plus loin*, la pièce conclusive de l'enregistrement, *M*, pour deux pianos, deux percussions et dispositif électronique semble d'une parure un peu « pauvre ». Ses textures que certains qualifieront de typiquement « ircamiennes », froides, en inox, encore plus « réfléchissantes » et tout aussi réfléchies que celles de *VOI(REX)*, favorisent la concentration sur la forme, les transformations continues d'un état à l'autre de la matière, le discours infini conclu ici par un trait vers l'aigu d'une tendre poésie. Plus que jamais, nous avons affaire ici à de la musique pour amateurs de beaux objets, éprouvés comme les classiques du design ou les films des grands maîtres de la modernité : parfois, on se prend à rêver que l'on échange la bande-son originale d'un film d'Antonioni (celui de *La Notte*) avec le fin ouvrage des pièces de Leroux. A coup sûr le curieux alliage de leur perfection un peu glacée et de leur mécanique imprévisible y ferait merveille. *Eric Denut*

1. Michel Vilella : *Processus et invention dans Continuo(ns) de Philippe Leroux*, L'Harmattan-L'itinéraire, Cahier d'analyse, Paris, 1999.
2. *Op.cit.* p.10. / p.10-11.
3. « Brèves », article de 1996 cité in *op.cit.* p.27.
4. *Continuo(ns)* chez MFA 216 005 et (D')*Aller* chez Grave GRCD 13. Le lecteur est invité à reconstituer de lui-même le titre programmatique de la pièce dans son intégralité...

## PÉRENNITÉ DU MANIFESTE SPECTRAL

Le cycle des Espaces Acoustiques (1974-1985) se compose de six œuvres enchaînées, de l'alto solo (*Prologue*) au grand orchestre (*Transitoires* et *Épilogue*) en passant par des ensembles de 7 (*Périodes*), 18 (*Partiels*) et 33 musiciens (*Modulations*). Cette vaste fresque unifiée par diverses caractéristiques globales (telles la référence au spectre harmonique de *mi* ou la polarité entre harmonicité et inharmonicité) est la grande somme de Gérard Grisey et l'un des fondements de la « musique spectrale », ainsi dénommée en 1979 par Hugues Dufourt dans un article-manifeste. La rareté de ses exécutions intégrales contraste avec le succès au concert des œuvres séparées — notamment *Modulations* (1976-77), régulièrement interprété par les principaux ensembles de musique contemporaine français, et *Prologue* (1976), popularisé notamment par Gérard Caussé (dédicataire de l'œuvre) puis par Garth Knox, qui a récemment contribué à l'élaboration d'une version avec électronique simulant les résonateurs naturels et acoustiques souhaités par le compositeur (mais il avait fini par renoncer pour des raisons pratiques).

S'il existe des enregistrements isolés des différentes œuvres réunies dans les *Espaces Acoustiques*, le seul disque proposant le cycle entier était, jusqu'à la parution de cette nouvelle version, l'enregistrement de 1996-1998 publié par Accord en 1999 (Gérard Caussé, ensemble Court-Circuit / Pierre-André Valade, Frankfurter Museumsorchester / Sylvain Cambreling). Par rapport à cette version de référence, le présent enregistrement se distingue d'abord par sa durée : à l'exception de l'*Épilogue*, de même durée dans les deux versions, toutes les pièces d'ensemble durent, dans l'interprétation de Stefan Asbury, trois minutes de plus en moyenne. Cet allongement reflète notamment le primat de l'exposition du détail sonore — léger étirement des séquences permettant d'accentuer la variabilité du son « resynthétisé » par l'orchestre — sur le réalisme éventuel de la simulation du comportement physique du son, qui privilégierait la transposition rigoureusement proportionnelle du temps microscopique de la résonance dans le temps musical « humain ».

Le *Prologue* de Garth Knox présente une matière sonore friable, extraite du silence, semble émerger par à-coups de l'idiome instrumental — parti pris résolument différent de celui de Caussé, qui énonçait des figures mélodiques bien déterminées, prises dans une dialectique. Pour interpréter l'évolution du mélisme initial (objet de variations explicites, à chaque nouvelle itération, dans la partition), Knox fait le choix du continu et du gestuel. Là où Caussé semblait inscrire la pièce dans l'horizon du grand répertoire pour instru-

ment à cordes solo, Knox *use* de *Prologue* comme d'un classique dont tout reste à interpréter lorsque chacun en sait la lettre. Se plaçant en deçà ou au-delà de cette dernière, il prend un risque fécond, mettant en question la *maîtrise* — non pas véritablement celle de l'instrument, mais plutôt celle de la frontière entre son et bruit — dès les premières notes, c'est-à-dire bien avant le poignant apogée bruiteux qui, ainsi, n'est pas interprété de façon oppositive comme l'effusion incontrôlable qui suivrait un développement plutôt rigoureux et linéaire. L'enchaînement avec *Périodes* est d'autant plus efficace que les options interprétatives de l'altiste donnent effectivement le ton des interprétations de *Périodes*, *Partiels* ou *Transitoires* qui suivront.

L'interprétation du premier quart de *Partiels* pourrait symboliser ce qu'il en est des trois pièces pour ensemble dans cet enregistrement : grande continuité entre les séquences, amples respirations, tendance à surjouer l'imitation de la plénitude harmonique puis de la décroissance d'un son (avec *crescendi* et *decrescendi*, et bientôt un vibrato généreux lorsque l'orchestration se développe afin d'entrer plus en détail dans le spectre de *mi*). Les interprètes de la version précédente faisaient de la première partie de *Partiels* une sorte de joute entre l'impatience des contrebasses, toujours plus rageuses, et le déploiement linéaire de chaque complexe sonore qui y répondait. Ici au contraire, le fonctionnement par blocs est gommé autant que possible, faisant fusionner même ce qui résistait, dans l'œuvre la plus didactique du spectralisme, au modèle d'un processus construit par séquences (itérations d'amorces sonores de plus en plus allongées) ; une prise de son chaleureuse accentue cette tendance. Le seul danger aurait pu être de rendre moins sensible la solidité d'écriture que l'on reconnaît aujourd'hui dans ces œuvres, au-delà de certains scepticismes anciens quant à la conception illusionniste de l'instrumentation ou à la trop grande influence supposée de modèles et procédures scientifiques (du spectrogramme aux opérations machinales permettant sa mise en partition).

Dans *Modulations*, la transition progressive de l'inharmonicité à l'harmonicité est renforcée par une interprétation très analytique du processus, faisant de son absorption par le registre grave une remise en ordre plutôt qu'un lissage progressif. La réalisation du silence central est convaincante, même s'il y manque peut-être de cette liminalité entre le son et le silence seulement réalisée, à ma connaissance, dans l'enregistrement de Boulez avec l'Ensemble Inter-Contemporain (Erato Disques, 1996, réf. 0630-15993-2).

L'interprétation de l'*Épilogue* n'évite pas tout à fait l'emphase naturelle du traitement mélismatique des quatre cors accompagnés par l'orchestre. Parce que cette œuvre est plus rarement jouée que les autres (Grisey n'autorisait son exécution, contrairement aux cinq autres, qu'au sein du cycle entier), il est difficile de ne pas en faire une fanfare finale. Les retours du motif de *Prologue* sont déclamés rigoureusement par les cornistes en contrepoint avec les percussions et le grand orchestre ; leur précision, si elle garantit la pièce de tout débordement, ne peut cependant qu'effacer le ton initialement posé par Knox dans *Prologue*, et encore présent dans le solo d'introduction de l'*Épilogue*.

A chacun de juger si les *Espaces Acoustiques* sont trop cohérents (par l'usage d'une même famille de techniques de composition) ou pas assez (par la disparité des effectifs et le non respect de la chronologie de l'évolution stylistique des six œuvres). Ce problème, qui est loin d'être simple, peut être (ou pas) la matière d'une interprétation ; cette dernière ne peut en tout cas, devant la nécessité d'enchaîner 100 minutes d'une musique densément conçue, qu'y être confrontée à un moment ou à un autre. La présente version me semble considérer le cycle comme une œuvre suffisamment entrée au répertoire pour être l'objet de variations ponctuelles par rapport aux « traditions » d'interprétation existantes. Asbury n'hésite pas à investir et explorer les sections *ad libitum* de *Périodes* et de *Partiels*, ni à passer outre la contrainte du support enregistré, qui pourrait inciter à restreindre des épisodes tels que la fin de *Partiels*, avec démontage des instruments, chuchotements et jeu scénique. De fait, mes premières écoutes de cette version ne permettent pas de définir synthétiquement une même logique interprétative à l'œuvre au travers de l'ensemble du cycle ; ce qui tend à mettre en évidence la plasticité effective de la musique de processus, même avant son assouplissement et ses mutations dans les années 1980. *Nicolas Donin*