

Il composait toujours... jusqu'à lui-même : le compositeur, électroacousticien et réalisateur de films Luc Ferrari = Er komponierte immer ... sogar sich selbst : der Komponist, Hörspiel- und Filmmacher Luc Ferrari

Autor(en): **Böhme-Mehner, Tatjana / Aeschbach, Sebastian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 93

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927570>

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.

IL COMPOSITAIT TOUJOURS... JUSQU'À LUI-MÊME

PAR TATJANA BÖHME-MEHNER

Le compositeur, électroacousticien et réalisateur de films Luc Ferrari



Luc Ferrari

*Photo :
Ina-GRM*

Er komponierte immer ... sogar sich selbst – Der Komponist, Hörspiel- und Filmemacher Luc Ferrari

Gut ein halbes Jahr nach dem Tod Luc Ferraris am 22. August 2005 wird der in MusikTexte 107 (November 2005) publizierte grundlegende Aufsatz von Tatjana Böhme-Mehner in einer leicht gekürzten Fassung nunmehr einem französischsprachigen Lesepublikum zugänglich gemacht. In ihm geht es nicht um eine Analyse der Kompositionstechnik, sondern um den Versuch, Ferraris künstlerische Physiognomie zu verstehen. Der Aufsatz beruht auf einem (letzten) Interview mit dem Komponisten und zeigt uns einen erstaunlich vielseitigen Menschen, dessen Wunsch sich gegen die Strömungen seiner Zeit zu entfalten und die Spuren zu verwischen fast zum Hauptmerkmal seiner Ästhetik geworden ist.

Début août 2005 à Paris. Sur le Canapé bleu du légendaire atelier « post-billig », au cours d'un entretien enjoué, réfléchi, mais en tous les cas fascinant, il n'est pas difficile de se rappeler l'adage qui veut que ce soit ceux que l'on enterre le plus vite qui vivent le plus longtemps. En effet, mon interlocuteur, qui paraît si jeune, parle avec énergie de ces projets, voyages et happenings. Aucun doute ne paraît permis : on doit encore s'attendre à quelque chose de la part de ce compositeur. Et ce, en dépit du fait que plus d'un de ses collègues en est venu à évoquer sa maladie, en précisant que, de toute manière, il ne donne plus d'interviews. Mais pour une fois, l'adage ne s'est pas vérifié ; pas moins de trois semaines plus tard — le 22 août — Luc Ferrari s'en est allé. Il est mort d'une pneumonie lors de ses vacances dans l'Arrezzo, en Italie.

En fin de compte — et pas seulement en regard de la nécrologie — l'adage n'aurait-il pas totalement tort ? Depuis combien de temps n'a-t-on pas « enterré » ce musicien ? A l'instar par exemple de ses anciens compagnons de route ou encore des théoriciens et des critiques qui ont préféré ne plus prendre connaissance de ses activités. A vrai dire, cette après-midi, il n'a même pas évoqué ce manque de reconnaissance. Triste ? Non. Au contraire : il dégage bien plus une dose saine d'ironie et de satisfaction d'être en avance sur l'interprétation que l'on peut faire. Et d'ailleurs, il existe une scène pour laquelle Luc Ferrari n'est pas un inconnu ; une scène sur laquelle se perdent les traces d'un débat « sérieux » avec la critique musicale. Et ce d'autant plus aux alentours de son soixante-dixième anniversaire. Mais le fait qu'il soit absent là où la théorie, la critique et l'interprétation cherchent à le saisir, traduit parfaitement un problème récurrent de la corporation musicologique : lorsqu'il s'agit de saisir l'authentique individualiste qui s'intéresse à « trop » de directions et qui, en plus, fait de chacune d'elles une chose différente. Ferrari, typiquement. Visiblement, l'entretien révèle qu'il aime le fait de toujours avoir été imprévisible. Que Ferrari apprécie également sa propre mise en scène se voit à son habillement, à tous les angles de son

vaste atelier « post-billig » — d'ailleurs, au court de cette après-midi, rien ne semble avoir été laissé au hasard. Comme dans sa musique, Ferrai joue avec l'être et le paraître. Sa place de travail paraît petite dans cet espace si vaste. Luc Ferrari n'a manifestement jamais été un de ces compositeurs qui se parent d'un imposant appareillage, aucune conscience excessive des marques — la place de travail utilitaire d'un compositeur : table de mixage, ordinateur et synthétiseur, et suffisamment de place pour pouvoir noter ses partitions. Il ne s'est jamais tenu à un seul matériau ; ne s'est même jamais restreint à quelque chose que ce soit. Le sens dessus dessous est bien plus caractéristique : pop art, art érotique, de nombreuses choses qui font penser à de la méditation, mais tout autant vivement colorées comme la petite chaîne de lumières, l'homme de papier mâché grandeur nature assis dans le coin, le torse d'un mannequin de vitrine au corselet de roses. Sa musique est proche de tout cela. Ce sont, raconte-t-il, les petits souvenirs qui lui procurent du plaisir : du momentané, de l'anecdotique pour le fondateur d'une « musique anecdotique ». Le moment du souvenir joue aussi un rôle décisif dans ses sonorités.

Ce jeu avec la relativité du factuel et du potentiel le conduit à une discussion poétique du « Qu'y aurait-il si... », même en définitive à la manipulation de son lieu et de sa date de naissance.

Il a écrit un grand nombre d'autobiographies dans lesquelles il a falsifié des données. L'écriture le rend fou ; pas besoin de lui poser la question. Et puisqu'il n'a pas osé se faire plus jeune, il s'est fait plus vieux. Ainsi, toute une série de fausses dates sont en circulation. Cela l'amusait jadis. Aujourd'hui, ça l'amuse nettement moins ! Finalement, né à Paris. Il s'assure d'être bien né à Paris ! Il se demande ce qui aurait été, s'il était né dans le petit village de son père, en Corse. Il se demande ce qui aurait été, s'il était né en Italie, dans le pays de ses ancêtres. Et à cela, il n'a pas de réponse¹.

Dans les faits : Luc Ferrari est né à Paris le 5 février 1929.

1. « Luc Ferrari, sans titre » in Ferrari, Luc. *Portraits polychromes*, Ina-GRM/Cdmc, Paris, 2001, 46.

MATHUSALEM SUR LA SCÈNE DJ

Mais pour celui qui, naguère, en 1999, se serait décidé à connaître Luc Ferrari, celui-là aurait vu trop court et laissé de côté une nouvelle et passionnante facette. Plus précisément : la collaboration de Ferrari avec des DJ. Elle a justement débuté en 1999 par une commande pour un travail commun avec DJ Olive de Brooklyn. Une fois outrepassé l'effroi suscité par la commande, l'ouverture et la curiosité, ainsi que sa propre envie d'expérimenter, ont déterminé le compositeur à rencontrer d'autres artistes de ce domaine. *Ce sont des gens qui ont à peine le tiers de mon âge et nous nous amusons beaucoup. Il ne sont pas des DJ de musique techno, ce sont des gens qui expérimentent. Je voyage et je me retrouve avec ces jeunes gens, au Japon par exemple*².

Il s'agit d'improvisation au sens large du terme autour d'un matériau fixe qu'avaient préparé Ferrari et ses partenaires : *Nous sommes deux. J'amène ce que j'ai préparé, ce que j'ai composé. Et nous discutons. Le partenaire amène ses éléments. Nous essayons un peu et le soir nous jouons devant un public.* Malgré tout, se sont des musiques incroyablement travaillées, construites, voire même composées ; des musiques qui, à travers leur moment communicatif, gagnent leur forme fascinante³. Cela n'avait donc pas d'importance que la technique employée soit commerciale car la musique demeure tout à fait individuelle ; elle force l'écoute. Beaucoup a encore été prévu. Ce « jeu des générations », cette « compréhension familière » peut paraître étrange au défenseur d'une culture musicale « sérieuse » ou d'une « haute-culture » de l'électroacoustique. Toutefois, en parcourant la biographie de Ferrari, ce pas en avant, ce chemin à travers l'habituel, le courant et l'attendu, n'apparaît pas véritablement comme une surprise. Il a toujours été un marginal, un « déviant ».

ÊTRE UN DÉVIA NT

Le fait d'être un « déviant », un déraillé, a fait ma particularité et l'a toujours faite. J'aime beaucoup cette expression car elle signifie qu'on ne suit pas rigide ment une direction qui perd rapidement en originalité. Au début de ma carrière de compositeur, c'est-à-dire dans les années 50, j'étais fondamentalement sérialiste — jusqu'au milieu des années 50 : là je m'en suis échappé. Alors, lorsque en 1957/58 j'ai rejoint le GRM, et peu après, en 1961, lorsque a été fondé le service de la recherche musicale, a suivi en 1963 « Hétérozygote » ; pièce avec laquelle je me suis échappé à nouveau. Il semblerait que ce soit l'expérimentation qui pousse Ferrari à la déviance et à cette constance. C'est le mélange de l'absolument habituel, du prédictible avec le surprenant qui devient si personnel — le jeu des possibilités. Cela est aussi valable pour le rapport qu'il entretient avec son temps et sa propre évolution. Il se met en relation avec son temps, mais ne s'en accomode jamais. A vrai dire, le début de sa carrière est typique pour l'époque. De 1946 à 1948, il étudie au conservatoire de Versailles, puis à l'école normale de Paris où il reçoit l'enseignement d'Alfred Cortot au piano et d'Arthur Honegger en composition. Il fréquente par la suite la classe de composition de Messiaen, de loin fondamentale, et dont l'influence ne se limite pas seulement à la musique française. Il compose alors principalement pour le piano et surtout selon les techniques sérielles.

Or, même pendant cette période, Luc Ferrari est loin de se sentir lié comme un esclave à ces règles de composition ; il ne s'attache pas entièrement à l'idée qui leur est associée. Il démontre même dans le cadre de ces normes des possibilités difficilement acceptables pour le goût de la musique sérielle.

Avec son « Anti-sonate pour piano » de 1953, il se rebelle — déjà par le titre — contre une catégorie jamais vraiment remise en question par les adeptes du sérialisme. Contre la musique sérielle et ses apparents problèmes, il recourt à la mélodie de façon très marquée. C'est l'époque où il rencontre Pierre Schaeffer, l'« inventeur » de la musique concrète et d'une recherche musicale propre (une recherche fondamentale sur la musique, sur le son en soi plus exactement). L'extension de la palette des possibilités pousse Luc Ferrari à utiliser un studio que de tout Paris et même de toute la France on ne trouve alors qu'à cet endroit. De même, cette extension le mène à sortir du sentier sériel. En 1958, il entre dans le groupe de musique concrète centré autour de Pierre Schaeffer. C'est le moment précis où Pierre Schaeffer et son collaborateur jusqu'alors le plus étroit, Pierre Henry, en viennent à rompre. Puis, ce dernier quitte le groupe avec tous ses adhérents. *Je me suis retrouvé seul face à Pierre Schaeffer. De là, nous avons décidé de fonder un nouveau groupe qui se nommerait groupe de recherche musicale (GRM). Nous ont alors rejoint : Bernard Parmegiani, François Bayle et Ivo Malec.*

[...] A cette époque Pierre Schaeffer produit avec son groupe des ouvrages tels que le « Traité des objets musicaux » ou le « Solfège des objets musicaux ». Il fait également rédiger des études. Le type du compositeur-chercheur que Luc Ferrari voit poindre à l'horizon n'est pas l'affaire de tout le monde ; lui-même ne brûle pas d'enthousiasme pour la recherche.

La recherche ne m'intéresse pas. C'est quelque chose pour les scientifiques, pour des gens qui construisent des bombes atomiques, pour des gens qui cherchent à purifier les déchets nucléaires. Cela est pour les chercheurs. Et moi je ne suis pas un chercheur. C'est là aussi ce qui me séparait du GRM et de Pierre Schaeffer. Il voulait que nous devenions des chercheurs et moi, la recherche m'énervait depuis le début. En revanche, j'ai toujours compris ma démarche comme expérimentale. On peut dire que j'ai expérimenté avec des situations esthétiques, ainsi qu'avec de nouvelles possibilités acoustiques et ce, tant dans ma musique instrumentale que dans mes compositions électroacoustiques.

[...] Dans son travail avec Pierre Schaeffer et son entourage, Luc Ferrari est également stimulé par de nouvelles possibilités médiales, comme la réalisation de films. Avec Gérard Patris, il réalise par exemple en 1965/66 un documentaire en cinq parties intitulé « Les grandes répétitions ». Il s'agit d'un ensemble de portraits des compositeurs majeurs de l'époque (Olivier Messiaen, Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausen, Hermann Scherchen et Cecil Taylor).

La musique concrète écrite par Pierre Schaeffer, et que lui-même souhaitait de la part de ses collaborateurs, devait procéder de l'enregistrement de « concrets » ou en tous les cas reposer sur des sons préexistants, mais les rendre sans pour autant que ces derniers soient perçus comme aussi « concrets » que cela. C'est l'autonomisation d'une source sonore, d'une composante concrète connotée, qui constitue l'idée de Pierre Schaeffer ; en quelques sortes, le son en soi. Ce que Ferrari appelle plus tard « musique anecdotique » s'en détache foncièrement et, par là, le compositeur enfreint certaines normes du groupe. Dans sa pièce « Hétérozygote », composée en 1963/64, il se conforte dans la rupture et s'engage dans un processus qui le conduit à se distancer du GRM.

[...] Même si Luc Ferrari a toujours eu des activités parallèles à son affiliation, jusqu'en 1966, au GRM (comme la direction artistique d'un ensemble, dont le chef était Konstantin Simonovic, un professeur invité par les « Kölner Kurse für Neue Musik » à la « Rheinische

2. La présente citation et les suivantes proviennent, sauf indication contraire, d'un entretien que l'auteur a eu le 2 août 2005 avec le compositeur dans son atelier « post-billig ».

3. Cf. CD, Luc Ferrari/eRikm : « Archives sauvées des eaux. Exploitation des concepts I » (2001). Version for plastic, Milan 2004, angle cd 008; extraits live du concert de Milan.

poco rit.

Luc Ferrari :
« Antisonate »
(1953)

© Editions
Salabert,
Paris 1995

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system includes a treble and bass clef staff. Dynamics range from *fff* to *ppp*. Performance instructions include *enchaîner immédiatement* and *Red.*. The tempo is marked as $\text{♩} = 160$ (sauvage). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and various articulations like accents and slurs.

Musikschule Köln », etc.), un fait demeure : après une année passée à Berlin (financée par le DAAD, Deutscher Akademischer Austauschdienst), être un compositeur parfaitement libre reste encore un grand challenge. Luc Ferrari compose alors de la musique, des pièces radiophoniques, des films. Il est responsable de la « Maison de la culture d'Amiens » et fonde son propre studio, le studio « billig » qui sera plus tard « La Muse en Circuit », auquel il appartient jusqu'en 1994, et fonde alors un studio « post-billig » et finalement l'atelier « post-billig ».

UN INDIVIDUALISTE AMBIGU

Décrire Luc Ferrari comme un marginal n'est pas tout à fait correct car cela supposerait qu'il appartient à une tendance, du moins qu'on puisse le situer à l'intérieur de frontières et que lui-même estime y appartenir. Ferrari travaille avec Schaeffer, travaille à Cologne — irrégulièrement — et ne s'implique pas dans les grandes polémiques. Il est plus créatif et utilise les espaces libres pour son art. La musique concrète de Pierre Schaeffer et la musique électronique de l'école de

Cologne sont aux antipodes. D'ailleurs, elles se justifient bien souvent par une opposition réciproque ; les deux approches semblent en avoir besoin pour s'affirmer esthétiquement. Celui qui n'appartient ni à l'une, ni à l'autre disparaît vite entre les mailles du filet. Le nom de Luc Ferrari n'est associé à aucune des deux écoles. Cela ne facilite certainement pas son propre établissement, mais cela le laisse néanmoins — surtout en ce qui concerne les pièces radiophoniques — le loisir de s'affirmer. Luc Ferrari raconte l'existence fascinante d'un individualiste qui a réussi à développer une esthétique propre, à créer un art actuel qui s'approprie des moyens très divers.

Certaines pièces — principalement des années 70 comme « Allô, ici la terre » (1971/72), sa confrontation avec l'Algérie (1976), etc. — lui ont donné temporairement la réputation d'être un artiste politique ou du moins socialement très engagé. Mais cela tient aussi tout simplement à l'époque, perçue par un curieux qui, indépendamment des tendances, directions ou mêmes partis actuels, se forge sa propre image de l'effectif comme du potentiel.

Le contexte social est évident en cela qu'il me concerne toujours puisque j'en suis une partie. Dès lors, j'observe et me tient au courant de ce qui se passe. Mon intérêt est individuel et non marqué par les intérêts d'un quelconque groupe. En d'autres termes, je ne suis pas politiquement actif au sens courant du terme. Je ne soutiens aucun parti ; du point de vue politique, je fais ce qu'il me plaît. Je dis ce que je pense, sans réfléchir à comment l'on me considérera ; comme un communiste, un socialiste ou un réactionnaire. Je parle et dans mes compositions je parle probablement aussi. Mais cela n'est pas une musique engagée typique.

Il a vécu les temps critiques et l'atmosphère de changement d'avant 1968 dans la tolérante Berlin. Il s'est positionné comme indépendant avec ses pièces radiophoniques, ses musiques et ses films. Luc Ferrari s'intéresse aux personnes et au monde dans lequel il vit ; toute forme de nationalisme lui est étrangère.

Ce qui m'intéresse en politique se joue à l'échelle du monde. Si je ne désire plus me rendre dans un pays ou un autre, je ne m'y rends plus ; si je ne veux plus me rendre aux USA parce que Georges Bush y gouverne, je ne m'y rends pas. Si l'on m'invite en Israël, je ne m'y rend pas ; à cause de Sharon et non à cause des Israéliens. Cela a toujours été comme ça — je ne voulais pas me rendre dans l'Espagne de Franco etc. —, mais sans en faire une grande confession politique. Lorsqu'on m'a invité en Espagne, j'ai simplement refusé en disant que j'étais occupé.

L'art de Ferrari, surtout ses pièces radiophoniques, ainsi que le moment anecdotique présent dans sa musique, peuvent être vus comme une critique sociale dans un sens très élémentaire, dans le positionnement immédiat par rapport à un événement reconnaissable. À côté et avec cette composante sociale que nous rencontrons dans son œuvre, ce qui au fond détermine l'intérêt — mais aussi, en quelques sortes, l'objet de l'œuvre — est toujours une composante esthétique ; esthétique au sens originnaire du terme, c'est-à-dire en tant que perception sensible.

DE LA MUSIQUE ANECDOTIQUE À LA PIÈCE RADIOPHONIQUE

Luc Ferrari a conçu le concept de musique anecdotique pour ce qu'il a développé avec sa pièce légendaire « Hétérozygote » (écrite en 1963/64). [...] Oui, il s'agit de souvenirs, et que ceux-ci puissent être enjoués n'est pas à exclure, mais ils ne le doivent pas. Peut-être est-ce un concept de divertissement qui est ici mis en relation avec le terme ; un concept utilisé

dans le sens d'un challenge intelligent, équivoque et passager. Précisément, le divertissement au sens originnaire, celui d'une musique sérieuse, mais qui ne met pas à distance l'auditeur. En tous les cas, il s'agit de souvenirs, d'éléments ponctuels de souvenirs qui, à travers leur transformation en une composition, deviennent de l'art. Ainsi, les éléments d'autres directions de composition, même ceux d'autres techniques de composition, peuvent apparaître comme anecdotiques ; comme des moments qui rappellent quelque chose. Citations ? Non. Ferrari ne comprend pas ce procédé comme une citation, et dans les faits, ces éléments gagnent — quel que soit le genre — une vie propre.

C'est une référence au souvenir. C'est mon souvenir en tant qu'auditeur. Là dedans, il y a des choses qui surgissent, d'autres qui disparaissent ; ce sont des rencontres. Je ne cite que très rarement au sens premier du terme. Je travaille bien plus dans le sens de « à la manière de ». À part dans un cas, plutôt fortuit, avec Beethoven⁴ : je trouvais que sa cinquième symphonie et « L'oiseau de feu » de Stravinsky étaient identiques. Alors, j'ai mixé les deux, mais d'abord dans le sens d'une expérimentation. [...]

C'est un jeu avec la perception ; avec la nôtre, ainsi qu'avec celle des autres, qui dans ses pièces radiophoniques peut thématiquer par exemple le récit. C'est le cas de la pièce radiophonique « Perdu. Un labyrinthe » pour laquelle, en 1988, il a reçu pour la deuxième fois⁵ le prix Karl-Sczuka pour pièces radiophoniques, remis par la Südwestfunk à Baden-Baden. Dans cette œuvre inspirée du roman « Calypso » de Colette Fellous, avec qui il a travaillé à plusieurs reprises, Ferrari évite de ne raconter qu'une seule histoire. Le temps du déroulement de la pièce radiophonique devient le temps d'une autre action ; une action au cours de laquelle un événement sur le récit de plusieurs personnes devient une histoire, une « story » à nouveau racontable. [...]

« UNHEIMLICH SCHÖN » (ÉTRANGEMENT BEAU)

« Comment respire une jeune femme qui pense à autre chose ? — Très concentré à écouter. »

« Unheimlich Schön » est une « musique concrète réalisée en 1971 » dans les studios de la Südwestfunk de Baden-Baden. Il ne se passe pas vraiment grand chose pendant ces quinze minutes et quarante secondes. Ou si ? Ici, les événements se déroulent réellement dans l'imagination de l'auditeur. Une voix féminine qui, d'une manière ou d'une autre, donne l'impression d'être étrangement absente (elle appartient à Ilse Lau) répète l'expression « unheimlich schön » de façon claire et prononcée. Les écarts entre les répétitions se densifient peu à peu. L'imagination de l'auditeur force ce dénier à attribuer les bruits de respiration de l'avant, ainsi que de l'arrière-plan, à d'autres. Elle le convie également à interpréter la sonorité vocale très sensuelle. C'est grâce à l'imagination et à la nostalgie de l'auditeur que cette pièce devient concrète. Et malgré tout, il y a dans la modification des mots et de toute la densité sonore en soi une incroyable sensualité. C'est seulement à la fin, par superposition, que l'impression si précise s'évanouit.

Ferrari joue avec la perception sensible de son auditeur, avec ses sensations physiques et spécialement temporelles. Il le force à se demander ce qui se passe réellement et ce qui se passe dans sa tête. L'insécurité, la remise en question de sa propre perception, constituent l'intérêt particulier de cette écoute. Est-ce toujours la même phrase que nous entendons ? Qu'est-ce qui nous distance ainsi : le compositeur ou notre propre perception ? Combien d'êtres humains entendons-nous véritablement ? À un moment de

4. Cf. « Strathoven » composé en 1985.

5. Ferrari a reçu la première fois cet honneur en 1972 pour la pièce radiophonique « Porträtspiel ». Ce prix était alors remis pour la première fois.

Luc Ferrari :
Tautologos III,
version n° 4
(1969)

© Éditions
Moeck,
Celle 1970

Les indications métronomiques indiquées pour chaque instrument restent inchangées jusqu'au bout de la pièce (ainsi que les mesures)
Metronomzahlen und Metrum, wie sie für jedes Instrument vorgeschrieben sind, bleiben bis zum Ende des Stückes unverändert gültig

cette confusion sensible (et auditive), le contenu sémantique de cette phrase est remis en question. De quoi est-il question au juste ? Qu'est-ce qui est contenu dans cette expression courante ? « Unheimlich » — « schön » — la beauté est-elle étrange ? Quelque chose d'étrange est-il beau ? Ferrari est un artiste du verbe. Ce bruissement des mots n'est certainement pas un hasard. Nous nous frottons à un point individuel, cherchons à goûter à la peur étrange, tout en cherchant à l'écarter. Nous nous efforçons de savourer.

Une composante sensuelle, par moment même érotique, est souvent propre à sa musique. Il extériorise des éléments intérieurs avec le bon dosage, cherche des moments spirituels qui soient recevables dans leur sensualité. Son côté féminin est surtout souligné dans son « Journal intime », pièce de théâtre musical pour chanteuse, narratrice et un pianiste, représentée une première fois en 1982 à Paris. Cette réelle et apparente intimité d'un journal traduit en dialogues et scènes — moyen par lequel le compositeur essaie de nous livrer son intériorité et de nous dévoiler un monde d'idées — devient ici plus concrète, gagne en force ; une force à laquelle on peut difficilement se soustraire. L'intimité nous prend sous son charme. Mais elle ne s'impose pas ; elle demeure abstraite, sollicite seulement des archétypes connus, joue consciemment avec des clichés, n'est jamais pornographique et ne relève ni plus ni moins de la prostitution que toute autre forme d'art. La sensualité et la réflexion érotique ne sont intimes que dans la mesure où l'auditeur veut bien les considérer comme intimes. Le mode d'apparition de cette intimité saisit le récepteur — au sens de l'idée de la musique anecdotique — par le biais de ses propres anecdotes intimes. Le compositeur nous conduit d'une apparente égocentricité vers les dimensions immédiates et saisissantes de la sensualité ; des dimensions qui du fait de cette immédiateté peuvent se révéler aussi belles que blessantes, aussi dures que douces. [...]

COMPOSITEUR !

En tant que membre du groupe de recherche musicale ou en tant que réalisateur de pièces radiophoniques, en tant que compositeur de musique de chambre ou en tant que créateur d'œuvres électroacoustiques ; lorsque l'on considère l'œuvre

de Luc Ferrari, celle-ci ne donne jamais l'impression comme chez beaucoup de ses contemporains que l'image traditionnelle du compositeur est remise en question. Elle demeure celle d'un individualiste (génial) qui a créé des œuvres uniques et originales. Luc Ferrari n'est pas un chercheur comme l'aurait souhaité Pierre Schaeffer pour son GRM. C'est complètement inutile de le désigner comme artiste d'environnement ou même de le désigner d'une quelconque manière que ce soit. Indépendamment du médium, quel que soit le public pour lequel il travaille — Luc Ferrari est compositeur et pas nécessairement dans le sens musical du terme.

Du point de vue musical, j'ai tourné le dos depuis bien longtemps à la véritable musique (il rit). Mais je n'ai jamais cessé de composer. On doit dire que, même les choses les plus réalistes que j'ai faites, sont toujours très composées. Mais cela n'a rien à faire avec la composition musicale. C'est de composition qu'il s'agit, non de musique. La musique en soi, cela ne m'intéresse pas. Moi je fais des choses qui me concernent, même dans la musique instrumentale. S'il en ressort de la musique — lorsque les gens disent que c'est de la musique —, c'est très bien ; je n'ai rien contre. Que l'on me conçoive comme dénué de toute ligne claire, que l'on me désigne comme un vieil expérimentateur ou comme un nouveau DJ, cela m'est égal. La chose principale pour moi est de composer. Lorsque j'écris un texte, alors je compose un texte ; lorsque je réalise des films, alors je les compose.

La cigarette qu'il s'est allumée une fois l'enregistreur éteint, est consumée. Demeure ce que Luc Ferrari a composé : une œuvre de vie musicale et artistique, un autoportrait. Un concept esthétique général ? Un principe — une telle chose existe-t-elle pour Ferrari ? Est-ce peut-être précisément le fait d'expérimenter ? *Mais bien sûr, sinon l'on devient vieux.*

(Traduction : Sebastian Aeschbach)