



HAL
open science

Évolutions sonores de la scène lyrique. Contribution à un bilan

Martin Laliberté

► **To cite this version:**

Martin Laliberté. Évolutions sonores de la scène lyrique. Contribution à un bilan. Ligeia, dossiers sur l'art, 2015, DOSSIER : ART ET BRUIT, 141-144, pp.203-211. hal-01405359

HAL Id: hal-01405359

<https://hal.science/hal-01405359v1>

Submitted on 23 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EVOLUTIONS SONORES DE LA SCENE LYRIQUE : CONTRIBUTION A UN BILAN

Martin Laliberté

Publié dans Ligeia No 141-144, *Art et Bruit. Théâtre, Magie, Cinéma, Musique, Radio, Opéra, Performance, Ciné-Danse*, sous la dir. de Giovanni Lista, 2015, p 203-211.

Depuis les années 1950, la scène du théâtre musical ou la scène lyrique ont mis la musique électroacoustique à grande contribution. Plus de vingt ans plus tard, il devient possible d'esquisser un bilan critique sur les enjeux du mixte numérique pour la scène. Pourquoi de la musique mixte sur ou pour la scène ? Pour y répondre, cet article jette un regard sur l'émergence du timbre et du bruit dans la culture sonore occidentale et sur les pratiques usuelles de la musique de scène. Des propositions de modèles sonores et des typologies de fonction des musiques électroacoustiques à la scène servent ensuite à étudier deux de mes compositions lyriques récentes : *Alba* (2013) et *Aube et Paradis* (2015). Il n'est pas lieu ici de faire l'histoire générale des musiques contemporaines ou électroacoustiques¹ mais de proposer quelques points de repères éclairant ma pratique personnelle qui sont aussi en relation avec le thème de ce dossier sur le bruit dans les arts.

1900-1960 Essors du timbre, du bruit et du rythme, libération de la forme

Au moment où les arts occidentaux doutent des traditions wagnériennes et postromantiques, les fondateurs de la musique d'avant-garde – Debussy, Stravinsky, Schönberg..., 1894-1930 – ont recherché un renouvellement profond de la musique par le biais d'une abolition des hiérarchies traditionnelles et d'un rééquilibrage de ses dimensions. Cette abolition, après l'abandon du système musical tonal traditionnel, va favoriser l'émergence de dimensions de la musique jusque-là quelque peu secondaires, voire utilitaires. La pyramide asymétrique de la musique postromantique, plaçant la hauteur du son nettement au sommet, se voit abolie en faveur d'autres équilibres : les différentes dimensions de la musique – hauteur, rythme,

¹. Voir Martin Laliberté, « Origines et devenir des « nouvelles technologies musicales », in *Musiques, arts, technologies. Pour une approche critique*. R. Barbanti, et al. (ed.), Paris, l'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2004 ; *Un principe de la musique électroacoustique et informatique et son incidence sur la composition musicale. Analyses et exemples*. Paris : thèse de doctorat. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994.. Une version numérique est accessible sur le site : <http://laliberte.martin.perso.sfr.fr/Exemples.htm>. Les paginations données font référence à cette version.

intensité, timbre, forme... – sont désormais considérées comme d'égale importance. L'émergence du timbre et du bruit a notamment permis de grandes transformations des langages musicaux.

Dans ce contexte global de mise en cause de la tradition musicale et la recherche de nouvelles solutions, plusieurs tentatives ont été faites, en fonction des moyens disponibles ou sur le point de l'être. Ainsi, il faut voir à cette lumière les « bruitages » de certaines musiques de Satie, notamment *Parade* ou *Entracte*, autant que pour leur effet théâtral. De façon un peu plus approfondie, les propositions poétiques d'Apollinaire², ou des futuristes sont à signaler et, surtout, celles des bruitistes italiens, Russolo en tête³. Cela va beaucoup plus loin que le simple plaisir de choquer⁴. D'une part, on valorise comme signe de modernité positive les bruits nouveaux et, d'autre part, on tente de les intégrer à des œuvres d'art. Russolo construira dans années 1920 divers claviers « bruiteurs » et attirera un moment l'attention du public et des observateurs. L'invention de l'« agrégat chromatique » de hauteurs⁵, le *tone cluster*, par Henry Cowell en 1911-12 semble aller dans une direction similaire, tout comme les polyphonies complexes de musiques et de bruits de Charles Ives, en particulier dans *Central Park in the Dark*, 1906 ou les textures mouvantes de Stravinsky dans *Petrouchka*, 1911, voire les aspects hétéroclites de la musique de Mahler. Cette approche s'accroîtra avec les nombreuses pièces « bruiteuses » de John Cage, élève de Cowell, notamment la célèbre *4min33*.

En réalité, on peut aussi constater au fil du XIX^e siècle l'usure de certains archétypes musicaux et l'émergence au XX^e siècle de nouveaux modèles. L'essor des rythmes et timbres souvent bruiteux comme moyen de dynamiser la composition musicale va assez naturellement se concrétiser dans un intérêt de plus en plus manifeste des compositeurs pour l'*instrumentarium* percussif. *Ionisation* d'Edgard Varèse (1931) constitue l'œuvre repère à ce propos. Ou bien encore, comment pourrait-on oublier l'émergence de la batterie et de la dimension rythmique depuis 1900 dans les musiques dites populaires ? Il est assez évident que l'on assiste à une profonde « percussification » de l'ensemble de la culture musicale occidentale depuis cette époque, bien que cette mutation percussive s'est en réalité préparée depuis longtemps, au moins depuis les « turqueries » de Haydn au XVIII^e siècle.

². Par exemple dans *Zones* ou certains *Calligrammes*.

³. Luigi Russolo *L'arte dei rumori*, 1916. Pour la traduction française, *L'Art des bruits*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Avant-gardes, 1975..

⁴. Pierre-Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur*, Lyon, Michel de Maule, 1999.

⁵. C'est une masse compacte et simultanée de sons proches les uns des autres, par exemple tous les sons de la gamme en même temps. Ces *clusters* sont souvent joués à pleines mains ou avec les avant-bras, voire avec les pieds, comme le faisait Jerry Lee Lewis dans les années 1950.

Dans ce contexte, tentons maintenant de cerner les particularités des musiques de scènes contemporaines, en particulier électroacoustiques.

Pourquoi des musiques de scène électroacoustiques ?

Après l'invention de nouveaux procédés timbriques et rythmiques abstraits, les compositeurs des années 1948-60 ont aussi fait la découverte « fortuite » du potentiel dramatique des dispositifs électroacoustiques, d'abord à Paris à partir de 1948⁶ et Cologne autour de 1956⁷, ensuite à Milan en 1955-58, avant d'avoir envie de sortir du studio (Stockhausen) à partir de 1960⁸ et de rechercher les différentes formes de musiques électroacoustiques mixtes. Le terme « électroacoustique », avec la complexité sonore qu'il implique⁹, constitue aussi une prise en compte du potentiel dramatique ou spectaculaire de ces musiques. Révélant ainsi leur intérêt spécifique, les musiques scéniques électroacoustiques contemporaines, analogiques comme numériques, jouent plusieurs fonctions scéniques significatives (Fig. 1) :

a	Donner de la « modernité » sonore électrique (effet de réel ou de surnaturel)
b	Effets de surnaturel, d' <i>antiphysis</i> , de futuriste, de morbide, de magique...
c	Davantage de ductilité, de plasticité pour transitions, interpolations, continuités d'éléments de références discontinus
d	Davantage de richesse sonore, de complexité contrôlée
e	Davantage de contrastes, de ruptures, de violence, d'hystérie : accès au monstrueux et à l'extrêmement amplifié
f	Sonoréalisme ¹⁰ de l'échantillonnage
g	Réalisme variable de la synthèse mais ductilité plus importante (du plus réel au plus irréel)
h	Capacités de mutations, de métamorphoses (<i>morphing</i>), ou d'hybridation entre deux points de repères connus, voire de chimères totalement inouïes

Fig. 1. Fonctions scéniques des musiques électroacoustiques

⁶ Pierre Henry et Maurice Béjart commencent leur longue collaboration dès 1949.

⁷ Je songe ici à *Gesang der Jünglinge*, de Karlheinz Stockhausen, 1955-56, ainsi qu'aux œuvres de Maderna, Berio ou Nono à Milan, par exemple *Notturmo* (1956), *Tema -Omaggio à Joyce* (1958) ou *Intolleranza* (1960).

⁸ Cette fois ce sont des pièces comme *Kontakte* (1960), *Mikrophonie I* (1964) ou *Mantra* (1970) qui viennent à l'esprit.

⁹ Le mélange des sources électroniques et des sons enregistrés.

¹⁰ Je propose ce terme calqué du « photoréalisme » des arts graphiques pour souligner la recherche consciente de réalisme sonore, d'effet de réel, par opposition à la distance poétique, voulue ou accidentelle, d'autres genre des sons.

On le voit, l'électroacoustique, outre qu'elle sert de marqueur culturel et symbolique en tant que revendication audible de la modernité, apporte des dimensions que l'univers sonore traditionnel, limité par les sons et les comportements acoustiques disponibles, peinait à rendre : effets magiques, surréels, etc. Les transitions continues et autres métamorphoses sont aussi des topiques fréquentes.

Dans ce cas, pourquoi est-ce que la scène favorise souvent des musiques mixtes ou *live* plutôt que des musiques acousmatiques sur support fixe ? En fait, en dépit des critiques possibles des situations de *live* et de leurs limites, les musiques mixtes en direct apportent des aides particulières qui me semblent bien justifier leur usage scénique. Parmi elles (ex. 2) :

A	Confère un son électrique contemporain (technologies actuelles)
B	Comme dans l'instrumental pur, favorise une meilleure empathie du spectateur pour le son (par effet de neurones miroirs ?)
C	Temps réel complet ou partiel : meilleur adéquation temporelle avec l'action scénique (synchronisations avec rythme du moment, meilleurs effets de rappels et d'anticipations)
D	Favorise l'improvisation et les « sorties du cadre »
E	Accentue le circuit court œil-oreille-main, l'intuitif, le spontané : plus souple que la partition fermée ou la musique sur support figée
F	Comme musique électroacoustique en général, la musique mixte répond bien (mieux que l'instrumental ?) aux problèmes de disparités temporelles texte-musique : temps du théâtre et de la parole naturelle (plutôt rapide) vs le temps musical (assez lent, cf. Wagner)
G	Permet une ritualisation moderne (rapide, percussive) du théâtre musical (\neq rythme lent, vocal)

Fig. 2. Apports électroacoustiques mixtes et *live*

Grâce à cet inventaire rapide, l'utilité spécifique des musiques mixtes en temps-réel pour un contexte scénique se dégage, me semble-t-il : pour la scène et ses imprévus ou ses dynamiques ponctuelles, les qualités du mixte et du *live* priment : flexibilité, adaptabilité, réactivité, etc.

Pour compléter ce panorama, je peux donner ici quelques indications à partir de mes propres recherches musicales scéniques.

Deux opéras électroacoustiques

A vrai dire, l'ensemble de mon travail de création et de recherche se place sous le signe dramatique. Issu d'une famille de chanteurs et depuis toujours passionné d'opéra, de théâtre et de cinéma, j'ai constamment saisi toutes les occasions allant dans ces directions¹¹. Mes deux projets les plus importants de ces dernières années sont deux opéras électroacoustiques.

Alba (2012)

L'opéra pédagogique *Alba*, créé au Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique de Noisiel en avril 2013, combine exactement les trois dimensions traitées dans cet article. D'une part, il est orchestré pour 5 voix, 4 percussions, 2 chœurs et électroacoustique en direct. C'est-à-dire, d'une part, que les aspects vocaux, percussifs et mixtes y sont complètement mis en évidence. D'autre part, les outils numériques de traitement du son y sont aussi en évidence, pour amplifier et révéler le son, démultiplier les voix, augmenter et varier les sonorités, créer des mixtes, des chimères et des monstres opératiques, avec les moyens réduits accessibles aux petites scènes et institutions. L'enregistrement audio de la création¹² permet de donner une bonne idée du spectacle mais voici quelques textes précisant mes intentions. En voici le synopsis :

Dans un pays du sud, un ferrailleur trouve un intrigant coffre métallique aux inscriptions indéchiffrables, fermé à double tour. Il le ramène chez lui et tente de l'ouvrir avec les moyens disponibles : une petite masse et un ciseau à froid. Ce labeur dure trois jours. Un soir de fête, le coffre cède. Mystérieusement, il contient une merveilleuse poudre bleue brillant dans la pénombre. Qui peut dire une telle magie ? Enfants, voisins, amis sont conviés à contempler le prodige. Durant ce carnaval spontané, on joue, presque rituellement, avec cette poudre afin de se la rendre propice : c'est à qui s'en mettra sur les doigts, qui sur le front. La petite Alba, fille du ferrailleur en avalera, cherchant même à devenir cette lumière pleine d'espoirs. Le réveil est brutal. Il s'agissait d'un coffre plombé contenant les restes d'une clinique de radiothérapie. De tels déchets n'étaient pas censés circuler de cette manière. Ces métaux devaient sauver des vies, ne pas les prendre. Six personnes sont mortes irradiées,

¹¹. On peut le constater sur mon site personnel, pages « Œuvres musicales » et « Projets en cours » : <http://laliberte.martin.perso.sfr.fr/Accueil.htm>.

¹². *Loc. cit.* page « Exemples de musiques et travaux ».

dont Alba. Pris de peur, incapables de comprendre, les habitants de cette petite ville ont dérisoirement fermé la porte de leur cimetière à ces « damnés », par peur d'être irradiés à leur tour. Alba termine sa narration en pleurant sa vie volée. C'est bien arrivé dans un pays du sud ; c'était un fait divers de 1987, oublié comme ses victimes. Pourtant, ce drame aurait pu se produire n'importe où, lorsque la plus haute technologie croise l'incurie, la soif du merveilleux et l'ignorance.

Après plus de cent années de musique « contemporaine », il m'a semblé temps de repenser le drame musical et, surtout, le statut de l'homme dans les musiques d'« avant-garde ». En effet, la voix humaine chantée joue pour moi un rôle incontournable, irrécusable : affronter la voix c'est s'interroger sur la place de l'humanité dans l'art. Faire une musique pour l'homme d'aujourd'hui, dans sa multiplicité, dans toute l'étendue de sa culture, me semble plus qu'un projet intéressant, c'est une mission esthétique, éthique, presque. Elle est certainement aussi de nature pédagogique. De plus, s'interroger sur la transmission des musiques savantes, sur leur vie réelle, sur leur croissance naturelle, et non sur leur problématique survie dans des havres institutionnels de plus en plus étriqués, me semble aussi essentiel. Dans ce contexte, écrire une musique contemporaine sans compromis esthétique mais accessible techniquement aux instrumentistes moyens ou débutants devient plus qu'utile : c'est impératif. Cet opéra a vocation pédagogique, tant par son écriture musicale que par son sujet. Troisièmement, il y a encore des questions éthiques dans la réflexion sur la nature des spectacles ambitieux aujourd'hui. On convoque un public hors de ses habitudes, on met en œuvre des moyens importants. A quelles fins ? Quelles sont les histoires qui méritent d'être contées à un public large ?

Alba me semble justement chercher à répondre à sa façon à ces interrogations et à contribuer à ces débats essentiels. Cet opéra pédagogique souhaite renouer avec des conceptions engagées de l'artiste, avec une recherche du tragique et de la catharsis en musique.

Un opéra électroacoustique live

En application directe des idées proposées dans la première partie de cet article, *Alba* utilise un dispositif électroacoustique particulier. Le propos esthétique est ici de créer une ambiance onirique, de situer par des moyens sonores le décor de la narration. Alba morte raconte depuis un lieu incertain : les Limbes ? Son cercueil ? Cet espace ne pouvant appartenir au monde réel

doit être recréé par des artifices. Toutefois, ces artifices doivent contribuer à une œuvre lyrique expressive, nuancée et organique qui ne saurait se satisfaire d'un accompagnement électronique rigide et immuable tel qu'aurait produit un enregistrement préparé à l'avance ou des modules d'effets électroniques livrés à eux-mêmes. Pour fournir son plein impact, pour qu'elle soit aussi satisfaisante que le chant lyrique central de cet opéra, il importe que la partie électroacoustique réagisse finement à ce qui se passe sur scène en direct, aux nuances expressives imprévisibles et nécessaires que proposent les chanteuses.

Grâce au système numérique développé, la narratrice contrôle elle-même, directement par son chant, le dosage et l'importance des effets. Ainsi, les traitements et effets la suivent et lui obéissent, épousant fidèlement son phrasé et ses nuances. Le résultat est une musique électroacoustique flexible, nuancée, interprétée au sens le plus fort et le plus exigeant du terme.

Après Alba : Aube et Paradis

Suite à cette expérience, au moment même où les répétitions avaient lieu à Noisiel, j'ai encore écrit un opéra électroacoustique « de poche », sur un livret de Marie-Aimée C.¹³. Lors de la création en automne 2015, la mise en scène sera de Barbara Migny, la production du « Petit Opéra » et du studio « La Grainerie » et la création se fera à Paris à l'automne 2015. Cet opéra condensé met en œuvre deux mezzo-sopranos jouant tous les personnages, une guitare, un clavier et des percussions, Roula Safar et Danielle Arrigoni, soutenues par une percussionniste, Isabelle Cornelis, et un dispositif électroacoustique interactif contrôlé par mes soins et le jeu des solistes.

L'histoire se situe dans un pays en guerre où le personnage féminin, Blanche Sauterelle, une jeune-fille de 14 ans tente de fuir les bombardements. Seule, effrayée par tout ce bruit, elle évoque le passé, sa grand-mère Lili dou, morte piétinée par la foule et d'autres personnages qui viennent la voir en rêve. Parmi eux, Farouk, un jeune homme auprès duquel elle retrouve la joie de vivre, l'envie de courir parmi les herbes folles et de rire aussi. Ensemble, ils décident d'aller vers un lieu et retrouver ainsi les principes fondateurs (les merveilles comme ils disent !!) d'une humanité plus douce et plus tranquille. Cet entre-deux du réel et de l'imaginaire les conduit à vivre une histoire d'amour fantasque et poétique.

Quelques vers-refrains du poème permet d'en saisir le style et la facture et de mieux comprendre les choix esthétiques de ce projet :

¹³. Marie-Aimée C. *L'enfant des vagues hautes*, Beyrouth, AlBouraq, 2004.

« Je m'appelle Blanche sauterelle.
Je viens d'avoir quatorze ans.
Quatorze, c'est deux fois sept.
Sept,
c'est un chiffre magique
comme les sept merveilles du monde
ou les sept jours de la semaine.
Sept ans, c'est l'âge que j'avais lorsque le monde est devenu réel.
Sept ans, c'est l'âge que j'avais lorsque l'enfance est partie trop vite »¹⁴.

Le projet fondamental de cet opéra électroacoustique est de reprendre la combinaison du théâtre parlé et de la musique lyrique contemporaine. Cela passe par deux grands champs de recherches compositionnelles.

Le premier est la recherche d'une composition lyrique actuelle, forte des découvertes musicales et vocales de notre temps, après Berio, Stockhausen, Penderecki, Scelsi, Reibel, Xenakis, Boulez, Kagel, Aperghis, Grisey, Reich, Glass, Sciarrino, Manoury, Dusapin, Lussier, Leroux, Saariaho et tant d'autres. On n'oublie pas non plus certaines trouvailles des rappeurs francophones ni celles de la chanson contemporaine. Un travail autour de la langue française est au cœur de ce projet d'un compositeur québécois amoureux de sa langue, de ses sonorités et de sa poésie. La voix parlée et jouée de la première mezzo-soprano entre en dialogue avec la voix chantée de la seconde mezzo-soprano et la voix de ténor du compositeur-électroacousticien, dans une grande variété de textures et de développements sonores. À cela s'ajoute une réflexion sur le jeu scénique et sur le spectacle aujourd'hui. Cet aspect, encore en chantier, découlera du travail prochain des interprètes avec Barbara Migny, la metteuse en scène.

Le second est sonore. D'une part, on retient ici une combinaison instrumentale contemporaine : claviers de sons échantillonnés, traités ou synthétiques, et guitare électrique, percussions nombreuses (vibraphone, peaux, métaux, idiophones). Ici encore on retrouve une envie de marier le meilleur de plusieurs courants artistiques savants et populaires (pour peu que ces termes aient encore sens). D'autre part, grâce aux dispositifs informatiques actuels, comme cela était le cas dans *Alba*, un petit effectif de musiciens amplifiés et traités peut tour à

¹⁴. *Ibid.* p. 7.

tour générer des textures musicales intimes ou de grandeur symphonique. De plus, les moyens actuels, totalement maîtrisés par des interprètes expérimentés, permettent aussi un travail dramatique souple, en direct sur la scène. Cela favorise des liens particulièrement organiques entre le jeu théâtral dans tout son dynamisme et sa souplesse et le son musical informatique comme acoustique. En particulier, l'interprète électroacoustique s'adapte en permanence aux sons produits sur scène, les reprenant et les transmutant pour générer des matières sonores complexes et interactives. Pour mener ce spectacle à bien, le travail de répétition sera important. Pour aller plus loin que le projet *Alba* et trouver un ton propre à nouveau spectacle, il était nécessaire de se poser une série de questions :

Comment maintenir la qualité poétique de la récitation ?

Comment développer les moments poétiques et imaginaires ?

Comment représenter les obsessions et les changements d'états d'esprit de la narratrice ?

Comment organiser une représentation assez longue (75 min) ?

Comment faire de la place pour la musique, sans ralentir le tempo dramatique et le débit naturel de la parole (éviter la solution wagnérienne) ?

Comment coordonner le jeu dramatique, plein de libertés et de mouvements avec de la musique écrite ?

Comment donner un son « orchestral » avec un petit ensemble ?

Comment avoir assez de variété sonore avec 3 musiciens et 2 chanteuses ?

Bien que le poème d'origine soit en un seul tenant et sans intertitres, la lecture du texte permet de découper ce spectacle en sept tableaux et sept interludes musicaux. Au fil de l'écriture cela est devenu la forme suivante :

Introduction : claviers solos

I *Blanche et Lili-dou* : trio

Interlude 1 (1ere improvisation électroacoustique)

II *Poème d'Algérie* : trio

Interlude 2 (percussions solos et électroacoustique)

III *Aube et Paradis a* : duo

Interlude 3a (1^{ere} mélodie pour voix et vibraphone)

III *Aube et Paradis b* : duo et trio

Interlude 3b (2^e mélodie)

IV *Mort et Rêve* : *acousmatique*

Interlude 4 (voix percussive et électroacoustique)

V *Hommes et femmes de poussière* : duo

Interlude 5 (percussions chantantes et électroacoustique)

VI *Partir* : trio

Interlude 6 (voix solo)

VII *Départ* : trio

Interlude 6 (2^e improvisation électroacoustique)

Coda *L'Enfant des vagues hautes* : récitante solo

On le remarque, différentes combinaisons des instruments et voix en présence donnent leur caractère à chaque tableau et interlude, en fonction de la continuité dramatique. Le principe d'écriture de ce spectacle est de confronter la parole normale de la première mezzo-soprano – juste découpée en vers, strophes, respirations et jouée – et l'écriture musicale chantée, mesurée, rythmée, harmonisée et mise en sons (orchestrée). La voix parlée et jouée est le revers de la pièce dont la voix lyrique constitue l'avant, deux modes d'expression complémentaires se nuancent et se commentent mutuellement. J'ai déjà souvent exploré ces combinaisons, notamment dans *Les chants de la main gauche*, *les Mots d'Amour*, *Le miroir d'Orante* ou dans *La voix et son double*. Il peut se dégager ainsi une tension dramatique forte et favoriser une expression intense ou une certaine finesse, selon les besoins. Cela rend encore possible un travail sur les phonèmes, le chant des voyelles, la couleur bruiteuse des consonnes et tout un monde de jeux vocaux expressifs.

D'autre part, le matériau musical mélodique, harmonique et rythmique découle d'une analyse détaillée du poème, de sa construction, de ses images récurrentes et de ses sonorités. Des harmonies-couleurs et des modes mélodiques s'associent aux thèmes poétiques et dramatiques parfois assez obsessifs de la récitante, générant un flux de hauteurs et de sonorités en mouvements étroitement associés au poème. La diction et la prosodie ont aussi été étudiées, afin d'en dégager les rythmes naturels, les flux et les dynamiques. Ce mouvement énergétique et temporel sert de matériau rythmique de départ, avant un travail d'écriture et de mise en forme tendu entre la musique pure et les besoins dramatiques ou de structure à moyenne et longue durée.

Enfin, la question de la sonorité agit à de multiples niveaux de construction : matière première vocale, matériau source, avant une élaboration mélodique, harmonique et rythmique,

la voix est encore une matière électroacoustique malléable et transmutable en direct. La voix chantée amplifie et développe le domaine vocalique tandis que les percussions augmentent le champ consonantique. A moins que ce ne soit l'inverse... Une voix bruiteuse et des percussions mélodiques....

Voyons un peu plus concrètement comment ces matériaux procèdent l'un de l'autre.

Des mots-clés aux mélodies, harmonies, rythmes et mesures caractéristiques

Répétitif dans son écriture, ce poème demande une répétition des idées musicales, tels des "mots-clés" informatiques qui servent de points de repère dans une lecture théâtralisée. Ces repères permettent de souligner les récurrences, éclairer des situations complexes et leurs implications ou de commenter l'action ou la narration, Wagner ou les compositeurs pour le cinéma nous ont bien habitués à un tel fonctionnement. Ces mots-clés musicaux prennent une forme mélodique, harmonique, métrique/rythmique ou sonore, en fonction des besoins musicaux micro, méso ou macroscopiques.

Voici d'abord les mots et idées qui ressortent d'une lecture attentive du texte :

Blanche

Sauterelle

Lili dou

Farouk

Mère

Père

Air

Eau

Feu

Terre

Vie

Mort

Rêve

Guerre

Algérie

Ce sont évidemment les personnages de la narration entourés des éléments naturels convoqués par la vision poétique et de quelques notions spécifiques à cette histoire. Un procédé très

simple, déduit de l'alphabet musical traditionnel, permet de passer du mot écrit à une forme musicale associée : aux lettres peuvent correspondre des notes ; les mots créent des suites.

Ces formules ont été travaillées pour donner un caractère distinct à chacune, afin qu'elles colorent différemment la musique et lui donne son caractère dominant et ses nuances. En interaction avec la prosodie locale des mots chantés, ces formules génèrent directement les mélodies et contrechants de l'œuvre. En réponse à un des besoins principaux évoqué *supra*, l'objectif fondamental est de construire ici un système musical souple et réactif, permettant de conserver le tempo théâtral et poétique, nettement plus rapide et fugace, que le temps musical et opératique usuel : il faut des matériaux contrastés et clairs, capables de se mouvoir l'un vers l'autre au fil des situations poétiques. Les anciens thèmes caractéristiques et *Leitmotive* ne sont pas adaptés ici car ils requièrent beaucoup trop de temps pour être perçus : il faut un système plus synthétique, plus condensé.

Dans cet objectif, les mots-clés peuvent être développés pour générer leurs propres harmonies-couleurs, par le biais du vénérable canon polyphonique ou de la multiplication d'accord. Les harmonisations, accompagnements et autres développements verticaux de l'œuvre sont obtenus de ces épaisissements contrapuntiques. Comme les formules mélodiques, ces développements harmoniques possèdent chacun un caractère propre contrastant avec les autres formules et faisant bien ressortir les différences. L'harmonisation amplifie en réalité le caractère mélodique des formules et peut n'occuper qu'un bref moment : un seul accord parvient à les synthétiser et caractériser. Quinze accords fondamentaux ont ainsi été dérivés, chacun avec des développements possibles, si besoin est.

Ensuite, pour encore augmenter les contrastes de caractères et faire basculer l'éternité vocale dans la réalité temporelle et dynamique percussive, il est aussi facile de développer rythmiquement et métriquement ce matériau en lui associant des figures rythmiques propres et des mesures correspondantes, le nombre de lettres des mots servant ici de lien. Chaque mot-clé possède un nombre caractéristique (7, 10, 6, 4...) qui crée des figures rythmiques spécifiques ou des mesures propres. Par exemple, l'introduction du spectacle, jouée au clavier et au vibraphone et à la grosse caisse, expose d'emblée ces quatre procédés (mélodies, harmonies, rythmes et mesures). Cette introduction présente de trois manières contrastées, par trois incarnations rythmiques et métriques, les quinze formules mélodiques harmonisées et condensées, chacune donnant une phrase musicale harmonique et métrique. Comme les formules jouent un rôle d'éclairage et de commentaire de l'action scénique et poétique, il importe de les faire connaître tout de suite à l'auditeur, ne serait-ce que de façon subliminale.

Après cela, l'action scénique peut commencer. Cette fois, les différents procédés sont mis en œuvre de façon très souple, suivant au plus près la narration et ses inflexions et commentant celles-ci par différents moyens musicaux et sonores.

Aspects sonores et électroacoustiques

Aux mots-clés, personnages et situations correspondent encore des instrumentations différentes et caractéristiques, soulignant les inflexions du texte et les nuances des situations. Voix parlées ou chantées, percussions à hauteur déterminée ou bruiteuses, sons synthétiques ou électriques divers et traitements sonores contribuent à la musicalisation du texte.

Le dispositif électroacoustique, avec ses échos, filtres et traitements complexes, multiplie la matière sonore de toutes les sources pour produire des jeux de sonorités d'une certaine ampleur et pour en révéler le potentiel expressif poétique intime. Cela donne aussi à la matière sonore des habits d'aujourd'hui, volontairement familiers.

Dans la configuration de base, la percussionniste et la deuxième chanteuse lyrique se placent de part et d'autre de la scène, autour de la chanteuse principale. Etant donné la nature très imbriquée des éléments de ce spectacle, il est essentiel que tous les interprètes se voient bien les uns les autres. Les deux musiciennes sont captées par des micros, de même que la comédienne et le musicien électroacoustique. Remplaçant l'ancien orchestre dans sa fosse, celui-ci est placé au centre, face aux plateaux et équipé d'un dispositif interactif (ordinateur, manettes et interfaces gestuelles, microphone, guitare électrique, pédalier, clavier...). La chanteuse joue aussi des percussions légères.

Le direct a été retenu pour sa flexibilité, absolument nécessaire sur scène, et pour permettre un travail sur la sonorité d'ensemble impossible à obtenir autrement. Le dispositif électroacoustique comporte un ordinateur doté du logiciel temps-réel Max/MSP (synthèse et traitement du son), d'un microphone et d'une guitare électrique avec son pédalier. Les sons de voix parlée, chantée et de percussions sont aussi traités en direct.

Les paragraphes qui précèdent ont tenté de donner quelques pistes pour une étude des musiques de scènes contemporaines à partir de mes expériences récentes de compositeur. Aidés par les technologies sonores électriques et numériques, le bruit et le son complexe sont venus enrichir considérablement la palette sonore des créateurs scéniques, la rumeur du monde dans sa complexité et son impureté a désormais acquis un statut esthétique

considérable pour venir colorer spectacles et concerts et leur donner une expressivité d'aujourd'hui.