



HAL
open science

L'écriture d'une vocalité saturée dans l'Introduction aux ténèbres de Raphaël Cendo

S. Marsan

► **To cite this version:**

S. Marsan. L'écriture d'une vocalité saturée dans l'Introduction aux ténèbres de Raphaël Cendo. 2016. hal-02085704

HAL Id: hal-02085704

<https://hal.science/hal-02085704>

Preprint submitted on 24 Jul 2019

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.

Copyright

L'écriture d'une vocalité saturée
dans
l'Introduction aux ténèbres
de Raphaël Cendo

Abstract :

This article purposes to analyse the voice's reflection in a Raphaël Cendo's work called *Introduction aux ténèbres*. However, this analysis will be musicological and relative to a composer's point of view. This reflection will approach a large definition of the saturation point concept, will bring some influential names in the Cendo's music, and will compare the Yann Robin, and Franck Bedrossian's music with the Cendo's one. After that, we'll speak about the Cendo's music, and, in the last time, more particularly of the *Introduction aux ténèbres*' work. In this last part, the article will make reference to Danielle Cohen-Levinas' mind, and will reflect about some Helmut Lachenmann, and Antonin Artaud's terms in this work.

Cet article que nous proposons autour d'une pièce de Raphaël Cendo, tentera de répondre, ou de questionner, pour alimenter le débat, sur diverses problématiques. Toutefois, ici, il ne s'agira pas de réfléchir selon le seul point de vue musicologique. Ainsi, je me placerai dans deux rôles : en tant que chercheur, enrichissant mes recherches sur la vocalité contemporaine ; comme compositeur, tentant de découvrir une musique qui m'inspire ; et, finalement, en associant ces deux rôles pour réfléchir à la place qu'occupe la musique saturée aujourd'hui. Cet article se voudra donc multiple dans la réflexion qu'il aborde.

Dans un premier temps, nous tenterons de faire succinctement un bilan chronologique de la musique saturée, ce qui aura pour objectif central de réfléchir à l'appartenance historique d'une musique de la saturation.

Puis, nous essayerons de mettre des mots plus concrets sur cette musique "récente" dans sa théorisation. Nous aborderons principalement le vocabulaire de Franck Bedrossian et Raphaël Cendo.

Ceci nous permettra d'aborder progressivement la musique de Raphaël Cendo, que nous résumerons dans les grandes lignes avant de se focaliser plus spécifiquement sur le travail opéré dans la partie vocale de l'œuvre qui nous intéresse ici : *Introduction aux ténèbres*.

Les origines de la saturation

La musique issue de la saturation du matériau sonore, plus communément appelée "musique saturée" ou "musique de la saturation", semble très récente puisque théorisée au début du XXI^e siècle. Cependant, nous allons voir, en prenant en compte les remarques des compositeurs saturationnistes, que le principe de saturation sonore semble ne pas être propre à notre siècle.

Si nous plaçons notre réflexion dans une pensée structuraliste, cherchant à délimiter les contours de l'objet de notre étude, nous dirons que les prémices d'une pensée saturationniste dans la composition musicale, remontent aux années 1970 avec la pièce *Partiels* (1976) de Gérard Grisey où le compositeur fait passer le trombone de « l'harmonicité à l'inharmonicité en glissant dans les graves de son registre »¹. De même, selon l'analyse de Cendo, à la fin de cet épisode, « Gérard Grisey superpose plusieurs timbres que nous pouvons qualifier de sons complexes ». On notera aussi que l'utilisation de anches doubles (basson/hautbois) placée dans l'embouchure du trombone ou du cor (ceci n'étant pas indiqué dans la partition chez Grisey), nous place dans la continuité d'une recherche sonore qui se perpétue chez Raphaël Cendo, lui-même plaçant des anches doubles (hautbois/basson), par exemple, dans l'embouchure des cuivres de sa pièce *Denkklänge* (2017).

On peut aussi citer la musique de Iannis Xenakis comme faisant partie des influences directes sur l'émergence d'une musique "saturée". Plus particulièrement, Raphaël Cendo cite la pièce *Tracées* (1987) du compositeur grec. Cette musique, par les enchaînements successifs de *glissandi* à des tempos rapides qu'elle accomplit, a eu une influence sur les jeunes saturationnistes. Par ailleurs, de manière plus générale, la musique de Xenakis qui est caractérisée par l'emploi de masses sonores s'entrechoquant ou s'architecturant comme des plaques tectoniques, a été très fortement vectrice d'une pensée de la saturation dans la musique de Cendo qui revendique son influence.

En énonçant ces deux grandes figures du XX^e siècle, nous serions tentés d'imaginer l'émergence d'un mouvement musical de manière simpliste sur l'échelle du temps, ce qui, au regard de la complexité de l'histoire de l'humanité, reviendrait à faire fausse route, nous berçant d'illusions et d'idées erronées. En tout état de cause, nous ne pouvons pas fixer l'émergence de la saturation uniquement dans la deuxième moitié du siècle dernier. Car, comme l'explique Raphaël Cendo, « la saturation, elle existe quasiment depuis la nuit des temps »². Ainsi, on ne peut pas figer historiquement l'émergence de la saturation avec l'avènement de la guitare électrique à partir des années 1950, comme on ne peut pas non plus dire que cette musique est la seule héritière d'une pensée spectrale et/ou architecturale, mêlant aussi bien les expériences pratiquées dans la musique "savante"

1CENDO, Raphaël, « Excès de geste et de matière : la saturation comme modèle compositionnel », p.21-33, in *Dissonance*, #125, Revue musicale suisse pour la recherche et la création, édité par l'Association Suisse des Musiciens ASM, et la Conférence des Hautes Ecoles de Musique Suisse CHEMS, Suisse, mars 2014, p. 21.

2 <https://www.youtube.com/watch?v=mJHW9IG6b6k> [consulté le 02/05/17].

(Grisey, Murail, Xenakis, etc.) ou dans une musique plus "populaire" (Pink Floyd, John Zorn, Sunn O)))³).

En fait, nous pourrions remonter au Moyen-Âge pour y trouver les prémices d'une musique saturée à venir. Ceci peut paraître être une pensée trop iconoclaste, et nous n'irons pas jusqu'à dire que le Moyen-Âge a donné naissance à la musique saturée, néanmoins la réflexion que nous menons nous influence à penser que la musique saturée a été progressivement théorisée en concomitance avec l'évolution de la société à partir de cette période historique. Pensons ceci : le Moyen-Âge a donné naissance à des termes comme *Charivari* et la Renaissance à des œuvres comme *Spem In Alium* de Thomas Tallis où nous avons déjà un résultat de masses sonores qui s'entrechoquent. Nous retrouverons plus tard ce principe dans la musique de Berlioz et Wagner. Il y a donc depuis plusieurs siècles des principes ou des termes compositionnels qui se retrouvent en étant enrichis au fil des ans. Ainsi, comme le sérialisme intégral de Pierre Boulez qui fut inventé en regard du dodécaphonisme de Schoenberg, qui lui-même étendit l'héritage de la musique post-romantique, la musique saturée a, elle aussi, puisé ses sources dans l'histoire de la musique. Et le Moyen-Âge pourrait être, avec ses premières grandes transformations musicales, le socle d'une société et d'une musique saturée à venir. Nous n'avancerons pas l'idée d'une linéarité de notre histoire en affirmant que le Moyen-Âge est le début de notre monde actuel, au XXI^e siècle, cela serait une idée fautive, sachant, par ailleurs, que c'est justement la non-linéarité de notre histoire, ses perpétuels rebondissements et retours d'idées passées, qui nous a construit. Pour démontrer le fait d'une non-linéarité historique, un mot grec, nous venant de l'antiquité, resurgit aujourd'hui avec force dans la musique d'après 1945 : *cacophonie* définit un mauvais son, désagréable à l'oreille. Cette petite analyse historique, loin d'être exemplaire, serait à approfondir dans un prochain article où elle en deviendrait un sujet thématique entier. L'analyse historique, quelque peu vulgaire, que je me suis permis de faire, a ici un seul objectif : montrer la complexité des événements émergents, ceci n'étant pas toujours acquis à des dates fixes dans le temps.

Cette considération multi-directionnelle⁴ que nous nous faisons de l'histoire, se finira en disant que la saturation, qu'elle soit visuelle en premier lieu, mais aussi auditive au fil des siècles, a toujours été. Il aura fallu d'une impulsion commune à trois compositeurs pour que la saturation soit enfin stabilisée —mais pas entièrement figée — dans le vocabulaire de la musique contemporaine.

Les trois compositeurs Yann Robin, Franck Bedrossian, et Raphaël Cendo, ont théorisé la pensée compositionnelle d'une musique saturée lors de leur séjour à la Villa Médicis : de 2006 à 2008 pour Franck Bedrossian, de 2009 à 2010 pour Yann Robin et de 2009 à 2011 pour Raphaël Cendo.

³La connexion qui peut être établie entre le rock et la musique contemporaine est ici évidente avec Stephen O'Malley, guitariste et fondateur de Sunn O))), qui cite l'influence de Grisey, *in* « Stephen O'Malley, métal hypnotique », url : <https://manifeste2017.ircam.fr/article/detail/stephen-omalley-metal-hypnotique/>, publié le 18 mai 2017, [consulté le 29/05/2017].

⁴Ceci rappelle une phrase de Carl Dahlhaus : « The brick is the form of the piece of clay, the house is the form of the bricks, the village is the form of the house », que Berio cite dans l'explication qu'il fait de l'histoire d'un point de vue herméneutique, *in* BERIO, Luciano, *Remembering the future*, The Charles Eliot Norton Lectures, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), London (England), 2006, 141 p.

Selon Pierre Gervasoni, nous pouvons mettre en parallèle les trois compositeurs saturationnistes avec les trois compositeurs de la deuxième école de Vienne, ceci devant être évidemment nuancé puisque leurs musiques respectives ne partagent pas la même esthétique. Néanmoins, la pensée de Yann Robin se rapprocherait avec celle d'Arnold Schoenberg « par son sens de la perspective et son art de la forme édifiante », celle de Franck Bedrossian, « plus sensible aux variations de climat (« fantomatique », « désolé »), [...] pourrait s'inscrire dans la descendance du lyrique Alban Berg », tandis que Raphaël Cendo, « extrémiste subtil, aux confins de la *noise music*, [...] affiche la radicalité d'un Anton Webern »⁵.

Quels mots pouvons-nous mettre derrière la musique saturée ?

Selon Pierre Rigaudière, la musique saturée concerne « [...] la naissance d'un courant esthétique, [qui] coïncide avec la prise de conscience du potentiel pour la musique écrite de l'aura du son surchargé d'énergie acoustique »⁶. Pour Franck Bedrossian il s'agit d'une musique dont « le son saturé, sale, distordu, naît souvent de l'erreur, du "faux-pas". C'est un son "marginal" »⁷. Mais selon Raphaël Cendo, on associe trop souvent le terme de saturation au timbre, « alors que le timbre n'est qu'un aspect du phénomène ». Pour lui, la saturation peut-être plus globale, et c'est d'ailleurs en employant les termes de « total saturé »⁸ ou de « saturation instrumentale généralisée » qu'il qualifie ses intentions compositionnelles.

Raphaël Cendo explique la saturation musicale par une écriture qui « ne se focalise pas sur le timbre mais envahit les autres phénomènes du champ musical comme l'espace fréquentiel (harmonie et masse sonore), l'intensité, la démultiplication de gestes instrumentaux (mouvements individuels à l'intérieur même du discours musical) » ce qui aboutit à une musique éruptive. Cendo ajoute « [qu'] il y a, dans cette démarche, un désir profond de ne pas domestiquer les instruments et leurs possibilités multiples de timbres ni de civiliser un geste. La saturation devient alors le refus du contrôle absolu »⁹. Il en résulte une écriture qui s'accomplit seulement dans la réalisation en concert. C'est une écriture qu'on ne peut pas véritablement déchiffrer car « [...] un bruit n'est pas contrôlable comme l'est une hauteur de son »¹⁰.

Pour Franck Bedrossian « [...] le *phénomène saturé* peut intégrer le musical de plusieurs manières : selon la quantité (la saturation de l'information, qui peut concerner les hauteurs, l'espace, les dynamiques) ; selon la qualité (saturation du son) ; selon la relation

5 GERVASONI, Pierre, « Quatuor Tana : Shadows », in *Le Monde*, 17-18/04/2016, p. 17.

6 RIGAUDIÈRE, Pierre, « La saturation, métaphore pour la composition ? », p. 37-50, in *Circuit, Musiques contemporaines, Pactes faustiens. L'hybridation des genres musicaux après Romitelli*, vol. 24, n°3, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2014, p. 37.

7 BEDROSSIAN, Franck, CENDO, Raphaël, « De la saturation : entretien avec Bastien Gallet », p. 21-29, in *Ensemble 2e2m, Franck Bedrossian : De l'excès du son, « à la ligne »*, collection éditée par l'Ensemble 2e2m, Champigny-sur-Marne, avril, 2008, p. 21.

8 Expression qui rappelle le total chromatique, ou l'envie de Pierre Boulez d'étendre la pensée sérielle à tous les paramètres musicaux.

9 *Idem*.

10 HEATHCOTE, Abigail, « De la musique comme situation : *Entretien avec Helmut Lachenmann* », trad. Yves Saint-Amant, p. 79-91, in *Circuit, Musiques contemporaines, Le génome musical*, vol. 17 n°1, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2007, p. 80.

(saturation de l'énergie gestuelle ou instrumentales) ; selon l'aura (saturation du sens) »¹¹. Il ajoute que « les frontières entre ces quatre modalités sont ténues, mais l'une n'engendre pas nécessairement les autres »¹².

La recherche de l'excès caractérise subtilement ce que les compositeurs tentent d'approcher dans la musique saturée. Raphaël Cendo justifie cette recherche de l'excès en évoquant « la saturation, telle que les *punks* l'utilisaient [...] était liée à la tentation, au désir de pousser le timbre dans ses retranchements, de l'excéder de l'intérieur, de rendre inouï »¹³. Ainsi, dans cette recherche du timbre au-delà du timbre, il y a l'influence majeure d'Helmut Lachenmann qui sculpte le son depuis les années 1960. Mais Cendo ajoute que « la saturation naît aussi du désir de remplir l'espace sonore, et notamment l'espace fréquentiel, ce qui est un trait de la musique de Xenakis »¹⁴.

Toute chose semblant naître en réaction opposée ou influencée à une autre chose, la musique semble émerger d'un concept pré-existant. Concernant la musique de Raphaël Cendo, une des sources influentes est la *noise music*, qui semble plus marquante dans sa recherche d'excès que dans celles de Franck Bedrossian ou Yann Robin¹⁵. Cendo se sent très proche des musiques noise japonaises¹⁶ comme Merzbow ou Ryoji Ikeda. Meshuggah¹⁷ et ses rythmes saturés font aussi parties des musiques écoutées par le compositeur français. Comme le rappelle Bastien Gallet, « la saturation est, historiquement, un fait électrique et "populaire" »¹⁸. Par musique "populaire", on pense indéniablement aux larsens des guitares électriques dans les musiques amplifiées, mais comme le précise Raphaël Cendo : cela ne constitue pas les seules recherches de la musique saturée, l'influence des musiques "populaires" ne doit pas être focalisée sur la seule base de l'harmonie en tant qu'habillage sonore. Toutefois, cela reste un événement sonore qui procède de l'accident, d'une violence sonore incontrôlable, ce qui intéresse le plus les saturationnistes.

11 *Ibid*, p. 23.

12 *Idem*.

13 BEDROSSIAN, Franck, CENDO, Raphaël, « De la saturation : entretien avec Bastien Gallet », *Ibid*, p. 21-22.

14 *Idem*.

15 Yann Robin a davantage été inspiré par la musique de Metallica, plus mélodique même si le son subit des effets de distorsion propres à l'esprit du métal, in « Yann Robin ou le plaisir de l'imaginaire sonore », *Entretien avec Jean-Claire Vançon*, Paris, août-septembre 2005, url : www.yannrobin.com/entretien.html [consulter le 29/05/2017].

16 La *noise* japonaise représente une scène musicale très importante au Japon, et très influente dans le monde entier, in « Stephen O'Malley, métal hypnotique », url : <https://manifeste2017.ircam.fr/article/detail/stephen-omalley-metal-hypnotique/>, publié le 18 mai 2017, [consulté le 29/05/2017].

17 Groupe suédois évoluant dans l'esprit d'un Mathmétal très technique où les influences du jazz et de la *noise*, dans une certaine mesure, sont très prégnantes.

18 GALLET, Bastien, « Dérives : entretien avec Franck Bedrossian et Raphaël Cendo », p.22-24, in COLLECTIF, *L'icône, la voix, L'étincelle*, le journal de la création de l'Ircam, #4, juin 2008, p.22.

De manière générale, nous pouvons parler d'un désir de se rapprocher d'une sonorité électronique produite par des instruments majoritairement acoustiques, si on exclut l'apport croissant d'une présence électroacoustique pour une musique mixte. Dans cet ordre de recherche, en excluant l'attrait pour une musique mixte, c'est par l'influence indéniable d'Helmut Lachenmann que les compositeurs saturationnistes semblent se retrouver. Il y a un véritable désir de plonger à l'intérieur du son, à l'inverse de Gérard Grisey qui a gardé une distance avec le timbre.

La musique de Raphaël Cendo

Comme nous venons de le voir, la musique de Cendo est le résultat éruptif d'une pensée de la perte de contrôle, ce qui, selon Raphaël Cendo, semble caractériser le mieux le principe de saturation dans son excessivité. Par ailleurs, nous pouvons tenter d'imaginer une recherche de l'énergie incontrôlable par un contrôle de la matière sonore dans l'écriture. C'est un paradoxe qui semble à la base même de l'idée de saturation, que nous pouvons aisément attribuer à de nombreux phénomènes de notre quotidien : contrôle des foules humaines constituées de nombreux individus, comme autant d'atomes réunis mais toujours en mouvement, donc incontrôlable. Et, au final, quand bien même nous pensons contrôler les choses par la composition, le résultat sonore émergent d'une énergie déployée peut être très surprenant, donc en partie incontrôlable. Une image forte et significative peut être assurément la condensation excessive opérée par les individus dans les rames de métro. Ceci peut tenter d'expliquer le phénomène même de saturation qui, comme le rappelle Cendo, existe depuis la nuit des temps, et devrions-nous rajouter, étant à la base même du phénomène du vivant qui régit, au-delà de notre société, le monde entier dans sa complexité organique.

Raphaël Cendo est un compositeur français, né à Nice en 1975. Actuellement, il vit à Berlin.

Pour tenter d'illustrer le dépassement des "frontières" musicales, notons l'influence déterminante des pratiques lachenmanniennes, donc allemande, chez les français, ou plus largement chez la jeune génération internationale des compositeurs. Comme Lachenmann le dit : « [...] Je pense que les Français sont plutôt fascinés par les sons barbares des Allemands, par l'idée de produire des grincements sur un instrument »¹⁹. On pourrait penser que l'idée émergente d'une musique organique, au sens où l'on va chercher à aller dans le son en opposant Lachenmann à Grisey, est plus allemande que française. Évidemment ceci est à nuancer, mais il semble qu'il y est un esprit allemand à la musique, poussant les compositeurs à toujours innover dans la construction morphologique, mécanique du son. Nous ne pouvons cependant pas affirmer que l'impulsion dans l'évolution d'une recherche compositionnelle morphologique du son soit éminemment allemande. Le premier à avoir eu l'idée de penser le son²⁰ pour le son serait très certainement Edgard Varèse. Ce que nous pourrions avancer pour dissiper tout malentendu prétendant à un discours polémique serait, que nous sommes dans un monde globalisé et plus spécifiquement mondialisé, permettant

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Aussi le titre d'une pièce de Raphaël Cendo créée en 2017 au Festival Présences à Paris, intitulée *Denkklänge* (2017), que nous pouvons traduire par "Penser les sons".

un échange d'informations dépassant les "frontières", s'entrechoquant ou coopérant entre elles propulsant l'émergence de nouvelles données, ceci étant amplifié de manière progressive depuis les années 1960. Nous pourrions résumer cette tendance actuelle à une musique portée sur la concrétisation d'un travail sur le son, initialement pensé à partir de la musique des années 1960 (Lachenmann, Grisey, mais aussi Boulez d'une certaine manière, et bien d'autres).

Nous sommes actuellement dans un esprit mondialisé de la musique, nous permettant de dépasser nos barrières stylistiques en étant influencés par ce qu'il se passe ailleurs. Raphaël Cendo illustre parfaitement cette pluralité stylistique qu'il a pu perfectionner durant ses années de formation. Trois compositeurs stylistiquement différents, lui ont servis de professeur : Fausto Romitelli, Brian Ferneyhough et Philippe Manoury. Le premier l'a guidé dans sa recherche personnelle de la saturation, lui servant d'exemple par son travail sur la distorsion. Le second, l'a influencé dans une approche complexe de la notation, proposant une saturation graphique sur la partition — on pensera à la pièce *Foris* qui use d'une écriture très Ferneyienne. Enfin, Philippe Manoury semblerait avoir aidé Cendo à catalyser son énergie dans un travail de spatialisation par le biais de l'informatique musicale que le compositeur aurait ensuite approfondie à l'Ircam. En dehors de ses professeurs directs, nous ne pouvons pas oublier de mentionner Iannis Xenakis, Gérard Grisey et Helmut Lachenmann qui ont participé *de loin* à faire émerger l'esthétique personnelle de Cendo.

La musique de Raphaël Cendo se concentre aujourd'hui de plus en plus sur la notion d'énergie qui est à la base de la musique saturée.

Introduction aux ténèbres : une parenthèse dans l'œuvre de Raphaël Cendo

Nous pouvons tracer une ligne directrice dans l'évolution de la pensée de Raphaël Cendo à partir de 2006, année des premières grandes pièces. Selon Pierre Rigaudière, on peut y percevoir une tension continue dans les œuvres *Décombres* (2006) et *Tract* (2007). Mais en 2009, la pensée de Cendo ouvre une brèche dans sa réflexion. Il explore son écriture saturée par l'émergence du concept d'infrasaturation. Ce concept sera ensuite approfondi dans *In vivo* (2011).

Raphaël Cendo parle de l'infrasaturation par ce qui « est en quelque sorte la matière noire du total saturée »²¹. Néanmoins, dans sa théorisation, Cendo n'en perd pas « la consistance granulaire du timbre mais opère sur elle une sorte de grossissement, en même temps qu'un fort ralentissement qui n'est pas sans évoquer le "temps des baleines" cher à Grisey »²². Par ce procédé de composition, Raphaël Cendo revient à un état de la musique qui évite la surenchère excessive du total saturé présent dans *Décombres* notamment. Nous retrouvons cependant, des pulsions compositionnelles très cendienne, des jets sonores qui explosent lors d'éruptions imprévisibles.

21 CENDO, Raphaël, « Excès de geste et de matière : la saturation comme modèle compositionnel », in *Dissonance*, n°125, p. 30.

22 RIGAUDIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 45.

Si nous entrons plus dans le détail de cette œuvre de Raphaël Cendo, nous ne pouvons pas, comme nous l'avons déjà énoncé, oublier de parler de l'infrasaturation, et plus particulièrement de l'infravocalité, terme utilisé par Danielle Cohen-Levinas.

Par infravocalité, nous entendons une voix qui ne chercherait plus à dégager du sens à ce qu'elle énonce. Si nous prenons aussi le préfixe *infra*, nous pouvons considérer que la voix va dans les retranchements de son registre grave. Ça serait donc une vocalité de l'obscurité, d'outre-tombe, si nous souhaitons employer un vocabulaire romantique faisant penser à Baudelaire ou Châteaubriant. Mais surtout, entendons cela, l'infravocalité, ou pour Antonin Artaud, l'infra-bruit, va chercher à émettre des multiphoniques par la saturation, en sondant le registre grave du chanteur ou de la chanteuse, et en dépliant les différentes partielles qui peuvent être émises à partir de cette note. Bien entendu, cette opération échappe à tout contrôle du résultat sonore selon un point de vue occidental. À l'inverse, une tradition asiatique du chant diphonique peut permettre un certain contrôle sur deux notes, ce n'est pas une recherche accomplie d'un résultat multiphonique, mais sûrement cela s'en rapproche-t-il.

Si nous souhaitons approcher une écriture la plus contrôlée possible d'une voix multiphonique, l'utilisation du numérique et de la voix dite de synthèse peuvent apporter quelques solutions en analysant et en catalysant les différents partiels pour s'en servir ensuite comme matériau compositionnel.

Comme nous l'avons dit plus haut, nous pouvons y trouver une influence allemande dans la musique de Raphaël Cendo, et en approfondissant cet hypothèse, nous pouvons dans le même temps supposer que la musique de Cendo reprend le principe du *Lied* au XIX^e siècle par la présence d'un être/voix qui va s'exprimer jusqu'à ses profondeurs abyssales, c'est-à-dire son cri²³. Comme nous le précise Danielle Cohen-Levinas, « le cri est ainsi le visage qui se cache derrière la voix ; cri d'angoisse ou de désespoir, de ravissement et de stupeur »²⁴.

L'étude de la voix au XX^e siècle, pousse les compositeurs à rompre avec la systématisation du « beau son ». Cette rupture a été annoncée par l'émergence subite des trois guerres qui ont marqué l'Europe de manière successive (1870, 1914-1918, 1939-1945). Par cet engagement à faire évoluer l'écriture vocale, les compositeurs ont cherché de nouveaux horizons pour la voix. Nous pouvons envisager ceci de la manière suivante : la voix, de façon plus marquante au fil du siècle dernier, a été *objectivé*, c'est-à-dire, dans le sens lachenmanien que nous souhaitons lui donner, considérée comme un objet. Ainsi, les compositeurs, partant de cette conception d'une voix-objet, pouvaient donner libre cours à leur imagination dans l'élaboration de sonorités nouvelles élargissant « à l'infini les possibles, à les disséquer de manière à lui extraire ses multiples contours, détours, errances, substances et occurrences »²⁵. C'est une voix qui « surgit » qui est à l'œuvre dans l'écriture de Raphaël Cendo.

Par cette envie vocale de surgir du néant, Gilbert Durand y voit une approche anthropologique d'une « croyance universelle qui place dans l'air respiratoire la partie

23 COHEN-LEVINAS, Danielle, *La voix au-delà du chant, une fenêtre aux ombres*, Vrin, Librairie Philosophique, Paris, 2006, p. 35.

24 *Idem*.

25 *Ibid*, p. 50.

purifiée et privilégiée de la personne, l'âme »²⁶. Et comme le précise Jacques Viret, il y a d'ailleurs dans notre vocabulaire moderne, en reprenant l'étymologie du *spiritus* et de l'*anima* latin ou de la *psyché* et du *pneuma* grec, « cette double signification : d'un côté "respirer", "expirer", de l'autre "esprit", "spirituel" ; les deux acceptations se superposent dans l'"inspiration" »²⁷. La racine du mot « souffle » puise ses origines dans un flux d'énergie subtil qui prend différent nom selon les traditions dans le monde (*spiritus* latin, *pneuma* grec, *prâna* hindou, *chi* ou *qi* chinois, le *ki* — prononcé *tchi* — japonais, etc.)

Le souffle naît d'une impulsion, d'un flux d'énergie qui sert à propulser la parole. Dans *Introduction aux ténèbres* de Raphaël Cendo, c'est cette énergie que nous retrouvons. Toutefois, celle-ci est compressée dans un effet de saturation comme si elle n'arrivait pas à sortir, à se dégager pour exprimer le mot.

C'est ici, que la pièce de Cendo met l'accent sur un aspect important de la musique en relation avec le corps. Ici, le corps semble chercher à se déterritorialiser, à sortir de son cadre tout en y étant contraint. Danielle Cohen-Levinas parle d'une « voix comme émanation d'un corps que l'on refoule »²⁸, ceci étant une des caractéristiques majeures de l'écriture pour voix qui évolue depuis le XVII^e jusqu'au XX^e siècle.

Suivant cette pensée du corps refoulé, nous pouvons penser à la pièce *Maulwerke* de Dieter Schnebel (1968-1974) où le compositeur a cherché à « [crisper] le corps de façon à ce que le chanteur soit tétanisé »²⁹. Il s'ensuit une recherche du son à travers tout le mécanisme émetteur de la voix.

Mais surtout, ce qui nous interroge dans notre étude d'*Introduction aux ténèbres* de Cendo, c'est le possible rapport interprétatif qu'il peut y avoir avec *N'Schima* de Xenakis (1975).

Le chanteur dans l'œuvre de Cendo est seul face au monde, et l'emploi de fragments textuels de l'*Apocalypse selon Saint-Jean* peut endurcir de divin cette solitude éminemment romantique d'un sujet qui ne peut surpasser la nature des choses. Ce n'est plus « être dans sa voix »³⁰, dans la *Stimme* ; ce n'est pas non plus « être dans le vrai »³¹. Selon Danielle Cohen-Levinas, c'est davantage être dans la *Stimmung*, autrement dit dans l'humeur, dans la réaction impulsive d'affects. Par l'utilisation de l'infrevocalité, on pourrait penser à une envie de rendre « méconnaissable le langage, de le court-circuiter par le cri ; une figure de toutes les voix amassées par le corps »³². Le rapprochement avec la partie vocale de la pièce de la pièce de Cendo est ici très représentatif. Nous avons, à l'écoute du baryton, une impression de corps qui semble plier sous le poids de quelque chose de surhumain, comme une fatalité à laquelle il ne peut pas échapper tout en étant contraint de la vivre. Et par la saturation

26 DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, « Etudes », 1980, p. 200, in VIRET, Jacques, « Le souffle et l'esprit : anthropologie de la voix », in JOUBERT, Muriel, et TOUZÉ, Denis Le, *Le souffle en musique*, « # mélotonia » dir. Muriel Joubert et Denis Le Touzé, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2014, p. 27.

27 VIRET, Jacques, *idem*.

28 COHEN-LEVINAS, Danielle, *op.cit.*, p. 68.

29 *Ibid*, p. 73.

30 *Ibid*, p. 76-77.

31 *Idem*.

32 *Idem*.

vocale, nous pouvons avoir cette impression que milles voix essayent de sortir, et qu'au final, c'est la parole qui sature, qui n'arrive pas à sortir sans quelques souffrances. Si Danielle Cohen-Levinas parle d'une voix « porte-cri, porte-appel de l'émotion »³³, à propos de l'aspect vocal dans *Introduction aux ténèbres*, nous pouvons envisager une voix accèssur le cri dans laquelle le langage perd de son sens narratif premier. Plus encore, nous pouvons supposer que la voix dans cette œuvre est caractérisée par « un supplément de voix dans le cri »³⁴. En effet, on ne perd pas entièrement la présence de la voix dans le cri. Il y a véritablement complémentarité entre les deux, dans le sens où un texte est prononcé par une voix, et celle-ci est esthétisée par un cri de douleur.

Pour tenter de conclure sur un aspect que nous avons peu étudié, la présence de l'électronique agissant en temps réel sur la voix, nous pouvons évoquer un langage évolué³⁵. Ce type de langage naît d'une voix artificielle qui se combine avec une voix primordiale mais qui va au-delà de cette dernière. Ainsi, on ne peut pas parler entièrement d'une voix artificielle, comme on ne peut pas dire que ce soit la voix primordiale qui domine le discours : il y a mélange des deux et en surgit un langage qui, en amplifiant les infra-sons vocaux, va chercher au-delà du simple discours narratif. C'est donc un mélange artaudien d'une voix qui musicalise les *infra-bruits*, avec une voix plus traditionnelle, plus repérable, qui cherche à dire un texte.

Simon Marsan

33 *Idem.*

34 *Ibid.*

35 BOSSIS, Bruno, *La voix et la machine. La vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, « Aesthetica », Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005, p. 192.