

KEIN LICHT

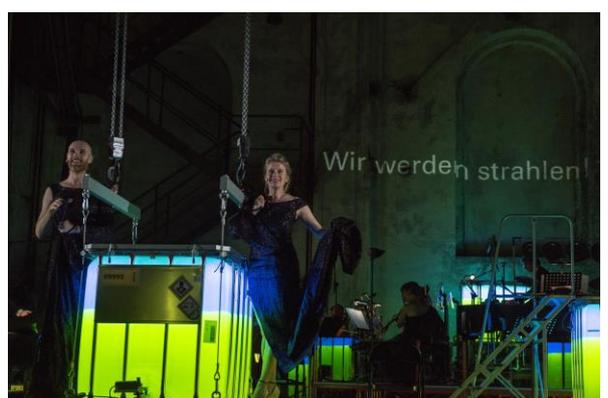
2011 / 2012 / 2017

Philippe Manoury



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Dossier réalisé pour l'Opéra Comique
Par Nathalie Otto Witwicky



Plan du dossier pédagogique

Introduction

I.

Kein Licht : un projet innovant

Kein Licht (2011/2012/2017) d'Elfriede Jelinek

Kein Licht et son appropriation par Nicolas Stemann

La position du compositeur

II.

Retour sur l'opéra

La création

Les genres opératiques

La voix

III.

Philippe Manoury

La musique en temps réel

"La note et le son"

Musique et société

IV.

Kein Licht, partition de Philippe Manoury, table des modules

Guide d'écoute

Kein Licht

Kein Licht s'inspire de la catastrophe de Fukushima. Le 11 mars 2011, un séisme et un tsunami qui en résulte ravagent la côte orientale du Japon. Deux réacteurs de la centrale nucléaire de Fukushima entrent alors en fusion et menacent tout l'environnement. Réagissant aussitôt à ce traumatisme mondial, Elfriede Jelinek, prix Nobel autrichien de littérature, a écrit un vaste monologue sur l'effroi, la douleur, la perte et la colère. À partir de ce matériau, le jeune metteur en scène allemand Nicolas Stemmann - familier de Jelinek- et le compositeur Philippe Manoury, tous deux réunis par l'Opéra Comique, conçoivent un opéra sur toutes les interactions entre acteurs et musiciens, entre acoustique et informatique, entre parlé et chanté. Quelle vie face à la technique, quel collectif à l'opéra ? Une perspective dramatique à laquelle participe un institut de haute technologie, l'Ircam.

<https://www.ircam.fr/agenda/kein-licht/detail/>

Ne nous leurrions pas ! cette production initiée par l'Opéra-Comique dès 2015 s'annonce comme une création très sophistiquée qui échappe par maints aspects aux principes de l'opéra.

Le sujet - la catastrophe nucléaire de Fukushima en 2011- sort du corpus habituel des thèmes traités sous forme opératique. Le livret, sensé déterminer composition et représentation, est ici absent ; le texte d'Elfriede Jelinek à l'origine du projet est rien moins que théâtral. La mise en forme du metteur en scène Nicolas Stemmann renvoie davantage au Théâtre Musical (voir plus loin) qu'à l'opéra.

La musique composée par Philippe Manoury ne repose qu'à moitié sur une partition : l'enjeu principal réside en la production d'une musique électronique -en "temps réel"- qui s'imbrique dans le spectacle.

Même le lieu de création, une usine désaffectée de Duisburg -ville de la Ruhr industrielle allemande- rompt avec les conventions scénographiques.

<https://www.ruhrtriennale.de/de/landkarte-venue:52>

Le "Concept spatial" développé par Katrin Nottrodt, établi pour la création à la Gebläsehalle de Duisburg repose sur la présence d'un bassin d'eau (rappelant les bassins de refroidissement des réacteurs nucléaires). Y flottent divers accessoires, dont des projecteurs, des animaux morts...

"Une installation lumineuse, consistant en un filament, délimite le bassin. Des effets pyrotechniques dans l'eau sont envisagés. Il est souhaitable que la chaleur produite par le filament soit visible. Les chanteurs et acteurs se déplacent librement dans la surface d'eau. (...) Des rideaux-voiles noirs (...) servent de surface de projection et sont l'élément principal de la scène.¹"

Hyperréaliste, cette scénographie plonge le spectateur dans l'effroi provoqué par l'accident de Fukushima.

Sur l'accident de Fukushima :

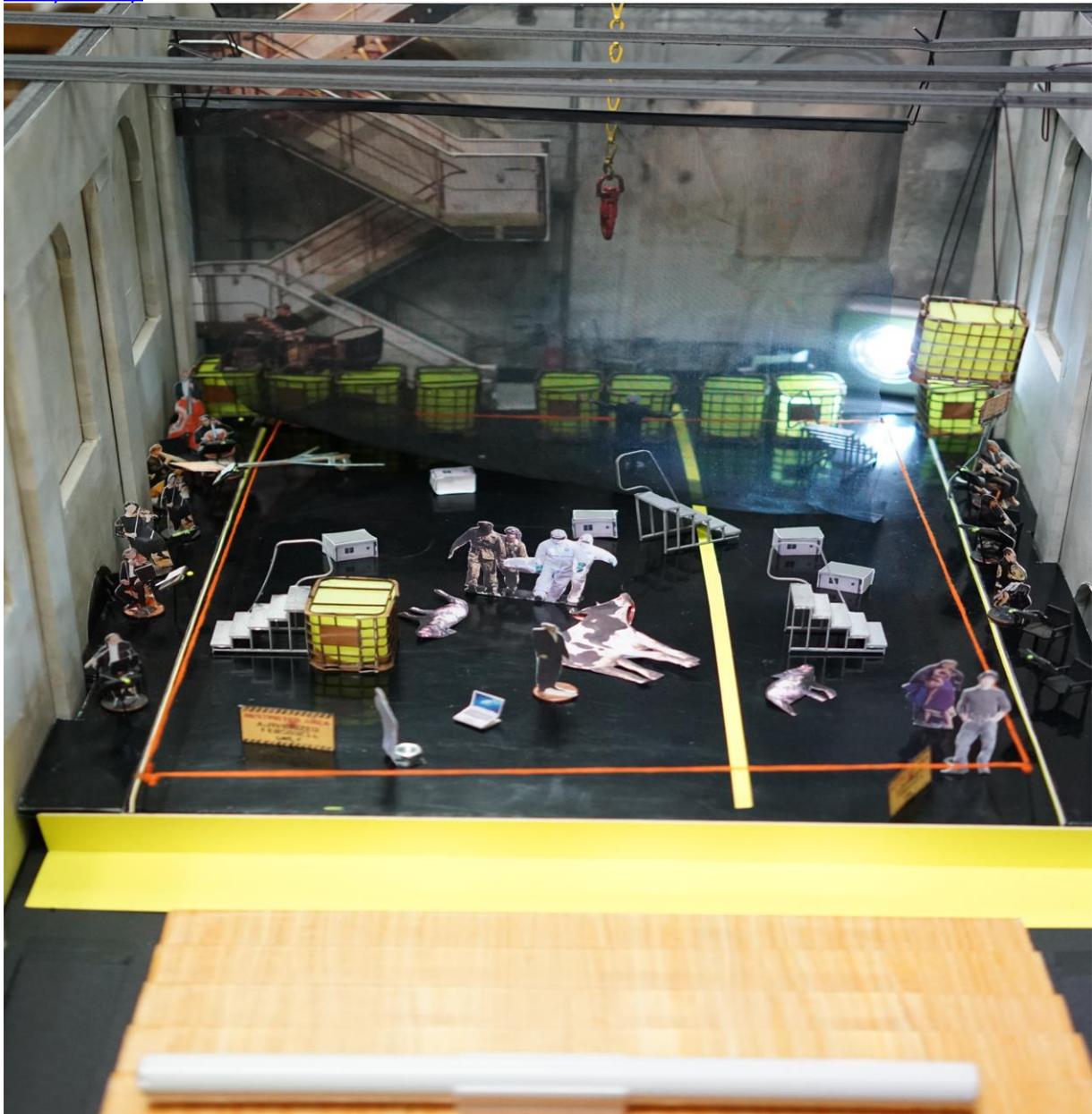
<https://www.youtube.com/watch?v=tjEHCGUx9JQ>

Sur la scénographie du spectacle :

<https://www.ircam.fr/agenda/kein->

¹ extrait du texte présent dans la production en juillet 2016, voir site de l'O-C.

[licht/detail/](#)



Kein Licht : un projet innovant

Rappelons que le projet initié par l'Opéra Comique a été lauréat du Prix Fedora – Rolf Liebermann pour l'Opéra en 2016 (qui avait retenu seize propositions).

FEDORA, le Cercle européen des philanthropes de l'opéra et du ballet, est une association qui a pour but de favoriser l'innovation et la créativité grâce à un concours de prix qui appuie de nouveaux projets d'opéra et de ballet à l'échelle européenne.

Le spectacle est indéniablement d'envergure européenne, comme en témoigne le dossier de production, qui fait état de l'ensemble des coproducteurs : la Ruhrtriennale, les théâtres de la ville de Luxembourg, le Théâtre national Croate de Zagreb, le Festival

Musica de Strasbourg, l'Opéra national du Rhin, le Münchner Kammerspiele, l'Ircam-Centre Pompidou, l'United Instruments of Lucilin (Luxembourg).

Signalons encore la démarche innovante qui consiste à rechercher des fonds par le biais du Mécénat participatif, le "crowdfunding" : cent-cinq donateurs individuels se sont déclarés.

Il a en outre bénéficié du Fonds franco-allemand pour la musique contemporaine / *Impuls neue Musik*.

Mais surtout, c'est le choix d'un sujet d'actualité "la place de la technologie dans nos vies, la place de la vie face à la technologie"² qui a été déterminant dans ce projet qu'Olivier Mantei - directeur de l'Opéra Comique- n'hésite pas à qualifier d'aventure collective et d'oeuvre du futur.

Kein Licht (2011/2012/2017) d'Elfriede Jelinek

Le texte originel en allemand, tel que mis en ligne par l'auteure, est disponible sur son site dans la rubrique "Theatertexte" sous les titres *Kein Licht* (2011) et *Fukushima-Epilog* (2012).

Tout récemment, en 2017, Elfriede Jelinek prolonge sa réflexion avec *Der Einzige, sein Eigentum/Der König/ Hello darkness, my old friend*, qui commente les récentes positions adoptées par Donald Trump vis-à-vis du climat.

<http://www.elfriedejelinek.com/>

- Une écriture contemporaine

Il serait maladroit de parler d'Antithéâtre à propos de l'écriture dramatique d'E. Jelinek, ce terme renvoyant inmanquablement au *Théâtre de l'absurde* des années 50. Pourtant ses propos, dès la fin des années 1990, sont explicites³ :

Je ne veux pas jouer, je ne veux pas non plus regarder les autres jouer. Je ne veux pas pousser les autres à jouer. Les gens ne peuvent pas dire quelque chose et faire comme s'ils vivaient. Je ne veux pas voir se refléter une fausse unité sur le visage des acteurs, celle de la vie. Je ne veux pas voir la mécanique de ce muscle « bien huilé » (Roland Barthes) de langage et de mouvement, « l'expression » – comme on dit – d'un acteur professionnel. Voix et mouvement associés, je ne veux pas voir. Au théâtre aujourd'hui, quelque chose est dévoilé, comment, on ne le voit pas, car les ficelles sont tirées par derrière. On cache la machinerie, on entoure l'acteur d'accessoires, on l'éclaire et il déambule. Parle.

Bêtement, l'acteur imite un être humain ! – il a toute une gamme d'expressions et il extirpe de sa bouche une autre personne dont il étale le destin. Je ne veux pas insuffler la vie à des étrangers devant les spectateurs. Je ne sais pas mais je ne veux pas de ce parfum sacré du divin, de cet éveil à la vie. Je ne veux pas de théâtre. Peut-être que je ne veux exposer que des activités qu'on peut exercer pour représenter quelque chose mais sans y mettre d'autre sens. Que les acteurs disent ce que personne ne dit puisqu'il ne s'agit pas de la vie.

Les acteurs doivent montrer le travail. Ils doivent dire ce qui se passe, mais qu'on ne prétende jamais qu'il se passe en eux autre chose qu'on pourrait indirectement lire de leur visage et de leur corps. Des civils doivent parler sur une scène !

³ *Einmal Jelinek, je voudrais être légère, in Desirs & permis de conduire*, Paris, L'Arche éditeur, 1998, p.9.

- Une plongée dans la conscience

De fait, le texte de *Kein Licht* (2011) ne ressemble en rien à une pièce de théâtre : pas de personnage, ni d'intrigue, de découpage en acte et scène.

Deux entités A et B dialoguent ou plutôt énoncent alternativement un texte très ouvragé : assonances, jeux de mots, néologismes, ponctuation contrariée. Jelinek laisse libre court aux diverses réactions (émotives, intellectuelles, psychologiques) provoquées par la catastrophe de Fukushima dans la conscience collective. A et B peuvent aussi bien être des particules radioactives, que des musiciens, qu'un couple...

B : (...) donc nos sons, on ne les entend pas. Et avant de devoir les entendre quelque part, ils sautent d'eux-mêmes de la falaise, de honte, parce qu'ils ne sont bons à rien, ces sons découragés, qui se faisaient obstacle à eux-mêmes avant même de voyager. Ou alors ils sont volontaires pour se faire noyer, non, ils ne sont pas voyageurs. On ne pourrait l'affirmer. Et eux, ils ne s'affirment pas face à rien ni personne. Nous n'avons pas non plus eu de retour d'un autre empire des signes où on n'a pas non plus reconnu ces signes qui diraient qu'on pourrait bien s'y entendre avec nos sons, mais à court terme, ne serait-ce que dans un appareil transportable, dans cette salle d'interrogation transportable ci, non, là, dans laquelle on aurait transporté les sons parce qu'on en aurait besoin, mais à court terme, là bas on pourrait les entendre si on était soi-même un peu plus transportable, car le lecteur MP3 est logiquement toujours là où nous sommes aussi. Il ne s'en va pas tout seul. Mais peut-être y aura-t-il alors trop de signes pour ce petit endroit ou alors les sons n'ont même pas trouvé les panneaux indicateurs avec les signes que de toute manière ils ne pourraient pas lire tout seuls, nos sons, ils devraient se lire eux-mêmes, fruits d'un pied invisible, non je suis certain : Nous ne sommes pas seuls à ne pas les entendre. Et nous savons lire les notes, nous savons contrôler les sons, ils doivent passer notre inspection finale ! Personne ne nous entend. Nous avons posé l'archet, nous avons fait les traits, dans un sens et dans l'autre, mais la nature nous a gommés d'un trait avant que quelqu'un ait eu le temps d'ouïr quelque chose. Inouï ! Nous les avons produits, ces sons, mais nous ne les entendons pas. Nous croyons pouvoir lire dans tous ces signes que personne d'autre ne les entend non plus. La nature nous a ôtés des champs, elle a pensé, je ne nourris plus cette engeance sauvage ! Apparemment ça revient à cela.

Ce procédé est avant tout un moyen de dérouler une pensée, une réflexion à la fois digressive, poétique et rationnelle.

L'épilogue de 2012, traitant des retombées de la catastrophe, est confié à une femme endeuillée qui n'est pas sans rappeler la figure tragique d'Antigone.

- L'auteure et la musique

On le sait, Elfriede Jelinek a reçu une formation musicale classique très poussée en Autriche. Ainsi, la musique imprègne t'elle non seulement son discours -cf. son roman *La pianiste*- mais également son style. Rythmes et allitérations, accents prosodiques et organisation syntaxique de la phrase, s'ils peuvent échapper à la seule lecture silencieuse, surgissent "musicalisés" dès lors que le texte est proféré.

Pour une biographie concise :

<http://www.bibliomonde.com/auteur/elfriede-jelinek-346.html>

***Kein Licht* et son appropriation par Nicolas Stemann**

D'une façon générale, les mises en scène de Nicolas Stemann - qu'il s'agisse de pièces contemporaines ou issues du répertoire- se signalent par une lecture sociale et politique sans compromission :

"Il s'agit de représenter des situations sociétales dans leur complexité sans avoir à réduire outre mesure cette complexité, mais également sans perdre l'accès émotionnel à ces

situations, c'est-à-dire à soi-même et par conséquent au public. Il s'agit d'un théâtre qui peut-être à la fois politique et personnel."⁴

A titre d'exemple, "*Faust I+II*", d'après Goethe, a été remarqué au festival d'Avignon (juillet 2013) par l'actualisation du texte, engageant le public dans une réflexion longue et soutenue (marathon scénique de quasiment huit heures) sur les décisions politiques, économiques et écologiques menées aujourd'hui par les différents gouvernements.

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Faust-I-II/ensavoirplus/>

La collaboration avec Elfriede Jelinek

Pour le metteur en scène, *Kein Licht* donne lieu à une dixième collaboration avec l'écrivaine autrichienne. Tout un pan de sa créativité provient des relations établies entre eux : Elfriede Jelinek livre ses écrits entièrement à la volonté de Nicolas Stemann. Celui-ci considère le texte comme une matière à travailler ; pour *Kein Licht*, dont l'interrogation fondamentale est "comment gérer le fait que la technique soit devenue incontrôlable", il établit une analogie entre l'écriture difficile d'accès de Jelinek et "la langue, la pensée, devenues insuffisantes pour manier ce qui est arrivé"⁵.

Méthode de travail

Partant d'une lecture, Stemann fait dire le texte par ses comédiens, sélectionne des extraits se prêtant à une mise en scène, élabore une dramaturgie conjointement avec les acteurs. Le spectacle se construit donc au fur et à mesure des répétitions, selon le principe du *work in progress*. Ce qu'il intitule "le travail de mise en forme".⁶

Les textes de *Kein Licht*

Aux trois textes de Jelinek, s'ajoutent, par extension sémantique, un extrait de *Also sprach Zarathoustra* de Friedrich Nietzsche "O Mensch!" ainsi que l'énonciation des équations d'Einstein et de Schrödinger - concernant la relativité restreinte.

Théâtre et musique

Stemann, lui-même musicien, est à la recherche d'un lien entre le théâtre musical (voir plus loin) et le théâtre de texte. En ce sens, sa rencontre avec le compositeur français Philippe Manoury a été une aubaine, car permettant "l'exploration des possibilités d'une mise en musique de la langue parlée et d'une mise en langue de la musique"⁷.

Une source intéressante, diffusée par l'Opéra Comique : *Autour de Jelinek, regards croisés sur une artiste autrichienne, entretien avec Stemann et Manoury sur "Kein Licht"* (avril 2016).

<https://jelinek.hypotheses.org/1720>

⁴ *idem*

⁵ voir les notes d'intention de Nicolas Stemann sur le site de l'O-C.

⁶ *idem*

⁷ *ibidem*

La position du compositeur

"Réinventer aujourd'hui une forme d'opéra"⁸, tel est le désir exprimé par Philippe Manoury. Pour *Kein Licht*, il s'est prêté au jeu du *Work in progress* mis en oeuvre par Nicolas Stemann et donc accepté de travailler sans livret préalable, ce qui bien entendu est tout à fait inhabituel pour un compositeur d'opéra.

Aussi a-t-il composé un certain nombre de "Modules" (air, duo, ensemble, musique de scène, mélodrame) qui vont être redistribués dans le spectacle, suivant la mise en forme dramaturgique arrêtée par le metteur en scène.

Retour sur l'opéra

A ce stade du dossier, il paraît nécessaire de faire une mise au point quant aux rapports de *Kein Licht* et de l'opéra.

La création

En principe, la création d'un opéra obéit à une succession d'opérations :

le sujet (aux origines, historique ou mythologique) et la source (la plupart du temps théâtrale, éventuellement poétique)

le livret, de l'italien *libretto* (petit livre distribué avant le spectacle). Jusqu'au 19^{ème} siècle le ou les librettistes attitrés des différentes scènes européennes d'opéra étaient cités avant le compositeur. Par exemple, Metastase et Scribe ont -chacun en leur temps- défini les canons du livret d'opéra et par conséquent conditionné l'évolution du genre.

la partition : le compositeur hérite du livret qu'il est chargé de mettre en musique. Ce dernier restitue le déroulement dramatique du spectacle et a été versifié de façon à obéir aux exigences de l'écriture lyrique. Dans les faits, la partition, parce qu'elle arrête l'ordre des numéros musicaux enchaînés, les tempi, etc., conditionne le spectacle d'opéra.

la mise en scène : longtemps attribuée aux régisseurs de théâtre, elle était consignée dans un "livret de mise en scène" qui circulait de théâtre en théâtre, ceux-ci se contentant généralement de reproduire ce que l'on appellerait aujourd'hui une "mise en espace". A ce titre, Nicolas Stemann a une expression très pertinente : "une mise en scène déposée sur la musique"⁹.

Il est certain qu'avec *Kein Licht* cet ordre chronologique de création est brouillé : si le sujet est très précis, la source - le texte d'Elfriede Jelinek - résiste à une mise en forme librettistique. Du coup, la musique est composée avant que le livret soit arrêté, livret et mise en scène reposant sur un seul et même responsable.

Les genres opératiques

⁸ Notes d'intention de Philippe Manoury. O-C.

⁹ Lors de l'Entretien mené par Gérard Desportes -secrétaire général de l'Opéra Comique - avec Nicolas Stemann et Philippe Manoury le 27 avril 2018. Disponible sur le site de l'O-C.

Philippe Manoury se montre très réticent à employer le vocable "opéra" pour définir *Kein Licht* :

"Réinventer aujourd'hui une forme d'opéra - si tant est qu'il faille encore utiliser ce terme qui charrie tant de connotations - implique un rapprochement avec des formes théâtrales contemporaines.¹⁰"

L'opéra : tout en musique

Et pourtant, c'est bien d'un désir d'actualiser le théâtre grec classique qu'est né l'opéra au début du 17^{ème} siècle. Avant d'être intitulé de façon générique "opéra" (qui veut simplement dire oeuvre en latin), ce au cours du 19^{ème} siècle, l'entreprise a connu des intitulés autrement plus explicites :

- *Dramma per musica* en Italie, dès l'origine, terme qui s'est ensuite répandu en Europe. Rappelons que "dramma" signifie "action" en grec ; un drame peut ainsi être comique ou tragique.

- *Tragédie en musique* en France, sous l'impulsion de Louis XIV. Lully le musicien et Quinault le dramaturge allaient ensemble écouter la déclamation de La Champmeslé, tragédienne racinienne, afin de concevoir "le récitatif à la française".

- *Melodramma, drame lyrique, action musicale, comédie lyrique*, autant de termes qui renvoient aux rapports de la musique et du théâtre.

L'opéra-comique et le Singspiel : alternance de parlé et de chanté

S'affirmant au cours du 18^{ème} siècle, ces deux genres nouent encore plus étroitement des rapports entre le théâtre et la musique.

Initialement appelé "comédie mêlée d'ariettes"¹¹, l'opéra-comique apparaît sur les tréteaux des foires parisiennes avant de s'établir comme institution.

Il en va de même du Singspiel (littéralement "chanté-joué") dans les pays germaniques, qui conservera un caractère populaire et volontiers politique¹². D'où le choix de Philippe Manoury d'intituler *Kein Licht* "**Thinkspiel**" : jeu de pensée. Parce que l'opéra est en allemand et parce que le texte de Jelinek s'y prête particulièrement.

"Je propose, pour ce nouveau genre scénique, le terme de *Thinkspiel* (allusion au Singspiel mêlant théâtre et musique, créé au XVIII^{ème} siècle), à la fois comme "jeu de la pensée" et "pensée en jeu". Le jeu, qu'il soit ludique ou non, demeure toujours jeu de représentation, celui des acteurs, des chanteurs et des musiciens."¹³

Le Théâtre Musical

"Pendant toute une période où le travail de l'écriture et la réflexion sur le langage pouvait absorber les compositeurs, tout en ménageant leur prudence à affronter la création d'oeuvres ambitionnant la signification et l'expression scénique, le Théâtre musical aura occupé l'espace laissé vide par l'effondrement sur soi de l'opéra du XIX^{ème} siècle, et suppléé à la

¹⁰ Notes d'intention du compositeur ; voir le dossier de production de l'O-C

¹¹ Ariette : chanson brève et légère (sans partie centrale)

¹² Voir "Le singspiel, quézako ?" sur le site de l'Opéra Comique

¹³ Notes d'intention du compositeur, *op. cit.*

dramaturgie lâche du ballet qu'avait multiplié l'Entre-Deux-Guerres. Sans parvenir à équilibrer véritablement sa formule, le Théâtre musical aura permis néanmoins la réélaboration d'une prosodie. Pendant une période d'abstraction il aura d'autre part maintenu, chez les musiciens, l'usage d'une référence aux exigences et aux principes d'organisation de la scène."¹⁴

Historiquement - sous cette appellation générique - sont regroupées des oeuvres musicales qui, dès la fin des années 1960, veulent rompre avec les conventions de l'opéra (genre vieilli) et proposer une nouvelle conception des rapports théâtre/musique. Ce mouvement artistique s'est greffé sur le Festival de Théâtre contemporain d'Avignon, expérimentant sur scène les acquisitions théâtrales et musicales les plus récentes et donc réactualisant le genre lyrique.

L'interaction son-geste-verbe est au centre du débat. L'importance du geste dans l'action scénique, l'exploration des différents registres de la voix, phénomènes exploités dans le théâtre contemporain mais occultés par le chant dans l'opéra, ont conduit les compositeurs à réintroduire le geste comme composante lyrique. D'où la nécessité pour les chanteurs et instrumentistes de devenir aussi acteurs sur la scène.

Les critiques formulées par Philippe Manoury à l'encontre du Théâtre musical, à savoir le manque de formation au jeu théâtral des musiciens et l'absence de "formes suffisamment puissantes pour s'imposer comme un véritable répertoire"¹⁵ coïncident avec la conception du metteur en scène. Dans *Kein Licht*, comédiens, chanteurs et musiciens ont des fonctions différenciées. Ce n'est pas une fusion entre musique et théâtre, mais bien plus un dialogue qui est recherché. Le compositeur, pendant les répétitions, se saisit d'éléments scéniques qu'il développe musicalement ; cette musique sera retravaillée scéniquement lors des répétitions suivantes.

Ce processus de création collective s'inscrit pleinement dans la démarche du Théâtre musical : "Toute compositions dramaturgique se référant au Théâtre musical reste une entreprise expérimentale qui invente ses propres solutions"¹⁶.

La voix

La voix parlée et ses variantes

Stricto sensu, la voix parlée sans accompagnement musical relève du théâtre (cf. le dialogue). Lorsqu'il existe une musique qui alterne ou se superpose à la voix parlée, nous entrons dans un genre intermédiaire : le **mélodrame**. Pratiqué comme genre théâtral en France sous la Révolution, on le retrouve dans le Singspiel germanique (*La Flûte enchantée* de Mozart, *Fidelio* de Beethoven¹⁷, *Der Freischütz* de Weber...).

Autre cas de figure, le **parlé-rythmé** : l'énonciation du texte est régulée par une notation rythmique de la prosodie. Il apparaît dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle.

Le **Sprechgesang**¹⁸ - soit "parlé-chanté" - indique sur la partition, outre les rythmes, les hauteurs approximatives correspondant aux inflexions de la voix.

Dans *Kein Licht*, Philippe Manoury requiert toutes ces déclinaisons de la voix parlée, indépendamment ou simultanément, y adjoignant une nouvelle variante, la **Sprechmelodie** ou "mélodie du parler".

¹⁴ Odile Marcel, in "La revue musicale", numéro consacré à Maurice Ohana, 1987, p.89.

¹⁵ notes d'intention du compositeur, *ibidem*.

¹⁶ Michèle Biget, in *Les cahiers du C.R.E.M.*, n°4-5, sept. 1987, p.6.

¹⁷ dont le livret provient justement d'un mélodrame français, *Léonore ou l'amour conjugal*.

¹⁸ voir la Seconde école de Vienne ; Arnold Schönberg et son *Pierrot lunaire* (1912), destiné non pas à une chanteuse, mais à une "diseuse" de cabaret berlinois.

"Avec nos machines, nous savons aujourd'hui très bien détecter en temps réel les hauteurs dominantes dans la voix parlée [...] utiliser les inflexions de la voix parlée pour faire émerger sa mélodie."¹⁹

A la voix de l'acteur se superpose donc son "double" musical, phénomène sonore que l'on peut entendre dans :

<https://www.ircam.fr/agenda/kein-licht/detail/>

L'écriture lyrique

Du *Stile rappresentativo* de la Camerata florentine (cf. Monteverdi et le début de l'opéra) à la *Conversation en musique* de Richard Strauss, l'utilisation nuancée de la voix entre le parlé et le chanté a hanté les compositeurs lyriques.

A la fin du 18^{ème} siècle, pour assouplir le passage entre le **récitatif** et l'**aria** - piliers de l'*opera seria*²⁰ a été introduit l'**arioso**²¹. Par la suite, Wagner, Moussorgski, Debussy, Janacek ont développé leur propre écriture vocale dérivant du récitatif ou de l'arioso.

Aujourd'hui, Manoury propose un nouveau mode de récitatif - la Sprechmelodie - établissant un continuum entre la voix parlée et chantée, grâce aux outils technologiques²².

Je suis en train de composer, sur un texte de l'écrivaine autrichienne Elfriede Jelinek, une œuvre scénique, *Kein Licht*, à laquelle j'ai fini par donner le nom de *Thinkspiel*¹ (rien à voir avec le *Singspiel*). Cette nouvelle forme d'alliage entre théâtre et musique, mêlant acteurs, chanteurs, instrumentistes et musique électronique, pose exactement ce problème. Qu'est-ce qui doit être dit, parlé? Qu'est-ce qui doit être chanté? Et surtout : quelle mélodie peut-on entendre derrière la voix parlée? Comment saisir les inflexions vocales spontanées d'un acteur et leur insuffler une dimension musicale? Il ne s'agira pas, bien sûr, de demander à une

actrice de placer ses voyelles sur des hauteurs précises – cela est le propre des chanteuses –, mais de saisir la forme de son inflexion vocale, en d'autres termes de conserver la forme véridique de l'expression qu'elle voudra ou pourra donner au moment précis où elle va l'énoncer. C'est dans la vérité de l'instant présent, dans ce qu'il a de plus intime et de plus singulier, que je tente de créer une forme d'expression musicale. Il se crée ainsi un nouveau type de récitatif qui, tout en prenant sa source dans le parler naturel (sans intention musicale consciente, cela s'entend), épouse une charpente musicale organisée qui garde intactes les inflexions spontanées de la voix parlée.

¹. En collaboration avec le metteur en scène allemand Nicolas Stemmann, dans une production de l'Opéra comique.

Les numéros

Jusqu'au milieu du 19^{ème} siècle, une partition d'opéra se présente comme une succession de numéros musicaux autonomes (air, duo, trio, etc., jusqu'aux ensembles et finals) imposés par le livret. Avec le drame wagnérien se développe une volonté d'éviter

¹⁹ Notes d'intention de Philippe Manoury, O-C.

²⁰ *Opera seria* ou "opéra sérieux" désigne le genre opératique dominant de la seconde moitié du 17^{ème} siècle au début du 19^{ème} siècle. Fondé sur le couple récitatif-aria, auquel s'opposera la mélodie continue post-wagnérienne.

²¹ L'arioso s'apparente au récitatif par sa structure libre et par ses inflexions, proches de la parole ; il s'en distingue cependant par son rythme, régulièrement mesuré. L'arioso s'apparente à l'aria par ses caractéristiques mélodiques — les phrases sont souvent plus chantantes que dans le simple récitatif — ; il s'en distingue cependant par sa forme qui n'a généralement pas recours au procédé de la répétition : on n'y distingue pas de véritable « thème ».

²² Philippe Manoury, *L'invention en musique*, Leçon inaugurale du Collège de France, Paris, Collège de France/Fayard, mai 2017, p.50-51.

ces formes closes ou tout du moins d'en estomper les contours, afin de mieux servir la continuité de l'action sur scène.

Dans *Kein Licht*, Manoury, en composant des modules indépendants, renoue donc avec l'opéra à numéros.

En définitive, *Kein Licht* procède à la fois de l'opéra et du Théâtre musical, compositeur et metteur en scène jouant de l'interaction de la musique et du théâtre pour créer un spectacle d'un nouveau type.

Philippe Manoury

La musique en temps réel

Le dispositif électronique mis en place pour *Kein Licht* a trois fonctions : transformer le son en temps réel, produire des sons de synthèse et spatialiser la diffusion sonore.

Pour le compositeur, la musique en temps réel est le médium idéal pour répondre au principe de *work in progress* théâtral. "Musique mixte, mêlant aux sons instrumentaux des sons de synthèse élaborés à partir d'une captation du flux instrumental et transformés simultanément, à l'aide de machines"²³, elle permet de modifier instantanément les fragments musicaux, d'en adapter le caractère, le tempo, la durée, la hauteur en fonction de l'évolution de la situation scénique.

Philippe Manoury, depuis son ouvrage "La musique en temps réel"²⁴, est considéré comme *Le* compositeur du "temps réel".

Il est vrai qu'il a passé plus de vingt ans dans les studios de l'IRCAM à mettre au point avec l'informaticien Miller Puckette le programme MAX-MSP, aujourd'hui universellement utilisé, qui, outre la production de *patch* (partition numérique), permet un *suiveur de partition* capable d'actions programmées à partir de l'analyse et la transcription du jeu des musiciens.

Pour toutes ces opérations numériques, le compositeur reçoit l'aide d'un R.I.M. (réalisateur en informatique musicale) qui les adapte aux besoins musicaux. *In fine* ce sont les décisions esthétiques du compositeur qui impriment leur marque à l'oeuvre.

Une séance de travail à l'IRCAM, riche en enseignements, a été captée et devenue disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=E8dfDuBLx74&feature=youtu.be>

"La note et le son"

Nous reprenons là le titre d'un écrit du compositeur qui rend compte de son parcours et de sa pensée²⁵.

Manoury fait partie de cette génération de compositeurs héritière des deux mouvances de la musique contemporaine de la seconde moitié du 20ème siècle : la mouvance sérielle (l'écriture, la note sont primordiales) et la mouvance spectrale (la réalité sonore, le son comme phénomène acoustique détermine l'oeuvre).

²³ Notes d'intention, O- C

²⁴ Philippe Manoury, *La musique en temps réel*, IRCAM/MF, 2012.

²⁵ Philippe Manoury, *La note et le son, écrits et entretiens 1981-1998*, Paris, L'Harmattan, coll. *L'itinéraire*, 1998, 422p.

Pour une mise au point bien menée sur la musique contemporaine :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_contemporaine

Pour aller plus loin :

<https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2001-2-page-361.htm>

"Philippe Manoury appartient donc à une génération qui a su prendre ses distances avec ces débats contradictoires [...] ce que l'héritage sériel aura pérennisé se situe moins dans le choix d'un matériau que dans l'étape de pré-composition : l'originalité de la composition tient dans l'exploitation de ce matériau en vue d'une perception multiple et diversifiée."²⁶

Si l'écriture (la note) est le noyau premier de la démarche compositionnelle, la perception (le son) reste un critère essentiel.

Les premières influences sur le jeune compositeur vont rester déterminantes quant à son style : Karlheinz Stockhausen (notamment pour le "parcours temporel" de l'oeuvre), Pierre Boulez (le "devenir" du matériau -sériel-) et Xenakis (la "gestion" de masses sonores).

Aussi trouve t'on dans ses oeuvres, à la fois des pages très écrites - avec le souci du détail- alternant ou se superposant à un discours de conception purement globale - masses sonores soumises à l'aléatoire (algorithms issus des chaînes de Markov).

Musique et société

Quelques réflexions du compositeur sur la place de la musique dans notre société actuelle qui pourraient nourrir des échanges avec les élèves/étudiants :

à propos de l'usage de la musique par notre société

- "Les gens sont sur-cultivés, si l'on entend le mot "cultivé" au sens d'une accoutumance [...] Le conditionnement est aujourd'hui beaucoup plus puissant que jamais auparavant car les gens vivent dans un bain sonore et musical constant."²⁷

- "Si beaucoup de gens se tournent aujourd'hui vers l'improvisation ou vers des musiques d'obédience populaire, plus spontanées, cela tient beaucoup à ce fantasme selon lequel la musique savante serait une tradition très figée, parce qu'écrite."²⁸

- le positionnement de institutions face aux "arts de la rue" (dont les tags) tient plus de la peur que de l'admiration. "Ce n'est pas le pouvoir qui impose sa loi, mais qui fait des sourires pour éviter qu'on se fâche en face".²⁹

à propos de l'audition : "L'écoute doit être éduquée"

- "Je pourrais définir la complexité formelle simplement comme un savant dosage entre la prévisibilité nécessaire à toute compréhension et la nouveauté indispensable pour que nos sens restent en éveil".³⁰

- "Pour que l'attente ait lieu, il faut une connaissance, on ne peut rien attendre si l'on ne connaît rien".³¹

à propos du fossé entre le créateur et le public

- La musique est omniprésente dans l'espace urbain, "sonorisation tous azimuts", d'où conditionnement et anesthésie de l'écoute.

²⁶ Alain Poirier, *Philippe Manoury, la courbure du parcours*, dossier IRCAM, sur le site B.R.A.H.M.S.

²⁷ Philippe Manoury, *La musique en temps réel*, IRCAM/MF, 2012, p. 17.

²⁸ *idem*, p. 50.

²⁹ *idem*, p. 152.

³⁰ *idem*, p. 87.

³¹ *idem*, p; 57.

- le milieu de la musique classique adopte des postures caricaturales pour fédérer le plus vaste public possible ; d'où les concerts de musique de film (qui réveille un imaginaire visuel), qui n'est qu'un ersatz.³²

à propos du refus de la nouveauté :

- "Le public n'arrive souvent même plus à enrober l'inconnu dans un connu quelconque (paraphrase de Georges Bataille)".³³

- Les intellectuels sont restés aux musiques de leurs vingt ans, le rock anglo-saxon ; ils n'ont pas eu d'évolution personnelle pour cet art. Donc ils n'influent pas sur les classes dirigeantes, encore plus incultes. D'où l'absence d'une réelle éducation musicale scolaire.³⁴

Kein Licht, partition de Philippe Manoury, table des modules

Module I

IA : *Ich höre kaum mehr etwas -Je n'entends presque plus rien* (voix parlée)

IB : *Die Kräfte, die nicht verschwinden können* (voix parlée)

IC : *Der Ausstieg ist ein Hohlweg und unmöglich* (voix parlée)

ID : *Im Innern des Reaktors* (voix parlée, homme)

IE : *Die Strahlung ist unhörbar* (quatuor vocal, parlé-rythmé)

IF : *Nun zu uns beiden : ich bin deine Begleitung, die zweite Geige* (voix parlée)

IG : *Krokodilstränen* (voix parlée & quatuor vocal)

Module II

IIA : *Der Wind* (duo soprano & mezzo-soprano)

IIIB : *Das Winter weht Wind* (baryton) Epilogue/La femme endeuillée

Module III : Lamento (contralto)

IIIA : *Das Land bebzt, aber nicht vor Angst* (contralto)

IIIB : *Worte der (Un-)Wahreit* (contralto, voix parlées & quatuor vocal)

IIIE : *O Mensch!* extrait de *Also sprach Zarathoustra* de F. Nietzsche (contralto)

Module IV : Bühnemusik (musique de scène)

IVA / IVB / IVC

Module V : Kerzenmusik (musique aux chandelles)

VA : *Kerzenmusik 1 : Was haben wir getan ?* (quatuor vocal)

VB : *Kerzenmusik 2 : Kein Licht mehr* (mezzo-soprano) Epilogue

VC : *Kerzenmusik 3 : Es ist geschehen und es kann wieder geschehen* (soprano)

Module VI : Große Mixtur (Final)

VIA : *Ist da jemand ?* (soprano, mezzo-soprano, alto, baryton & voix parlées)

VIB : *Wenn wir beleidet* (soprano, mezzo-soprano, alto, baryton & voix parlées)

VIC : *Wie beim Computergame*

VID : *Rezitativ* (soprano, mezzo-soprano, alto, baryton)

VIE : *Licht ab!* (voix parlées A et B, soprano, mezzo-soprano, alto, baryton)

VIF : *Strahlung* (idem)

VIG : *Mehr Licht/Mehr Milch* (idem)

VIH : *Freie Leute*

Module VII : Melodram

VIIB : *Na ja, wenn wir unsere Werte eingebaut haben werden* (soprano, contralto, baryton & Quatuor vocal)

VIIC : *Die Tiere werden sich* (soprano, mezzo-soprano, contralto)

³² *idem*, p. 139.

³³ *idem*, p. 143.

³⁴ *Ibid.*, p. 148-149.

VIID : *Vielleicht hat die Erde uns übertönt* (soprano, mezzo-soprano, contralto, Quatuor vocal & voix parlées)

VIIIF : *Musik ist Zeit* (quatuor vocal)

VIIIG : *Oje, die Klangmassen kommen!* (Quatuor vocal)

VIIIH : *Unglaubliche, so noch nie gehörte Töne* (sop., mezzo., alto, bar., Quatuor vocal et voix parlées)

VIIJ : *Glücklich Kettenreaktion* (soprano, mezzo-soprano, contralto et Quatuor vocal)

VIIK : *Einstein - Schrödinger* (soprano, mezzo-soprano, contralto, baryton & Quatuor vocal)

VIIIL : *Partikeltanz* (soprano, mezzo-soprano, contralto, Quatuor vocal & voix parlées)

Module VIII : Schnatte - Oratorium

VIIIA : *Der König - wie lange wird er bleiben* (solistes, Quatuor vocal)

VIIIB : *Reden über sein Reden* (solistes)

VIIIC : *Das Gerede und das Wasser* (soprano)

VIIID : *Der alte König und das Meer* (mezzo-soprano & Quatuor vocal)

VIIIE : *Wunderbare Arbeit* (baryton)

VIIIF : *Der König und sein Eigentum* (soprano, mezzo-soprano, contralto, baryton & Quatuor vocal)

VIIIG : *Der König und die Apokalypse* (voix parlée)

: *Das Elektrische* (voix parlée & Quatuor vocal)

: *Die Menschen sind tot* (voix parlée & Quatuor vocal)

: *Er will groß sein* (voix parlée & Quatuor vocal)

VIIIH: Ende : *Was das Meer nicht ruinieren wird* (voix parlée & Quatuor vocal)

Module IX : Damenporträt mit Hund (soprano, mezzo-soprano, contralto) + chien

Module X : solo de trompette

Module XI : Wassertropfen (voix parlées)

La partition représente quelques 340 pages, sur lesquelles le compositeur ne compte pas revenir.

Guide d'écoute

Module I

Il correspond au début du texte d'Elfriede Jelinek. Les voix parlées - A (voix de femme) puis B (voix d'homme)- sont accompagnées en permanence par un bourdon électronique (deux sons, l'un très grave, l'autre très aigu). La partie instrumentale s'étoffe peu à peu : du violon solo à l'ensemble du quatuor, jusqu'au tutti instrumental. L'intervention du quatuor vocal en parlé-rythmé (IE) vient faire diversion, avant le retour des voix parlées transformées en temps réel. IG fait office de Final.

Module II

Consacré au thème du vent, ce module reprend deux passages de Jelinek : l'un, au milieu du texte de 2011 (IIA), le second dans l'épilogue de la femme endeuillée de 2012 (IIB). En deux volets, duo pour soprano et mezzo-soprano suivi d'un air pour baryton, l'ensemble est unifié par sa nature descriptive. Sur un tapis sonore très animé aux

cordes - où la vitesse (*l'agogique*³⁵) compte davantage que la hauteur- interviennent les vents en valeurs plus étirées puis en petits motifs ponctuels (gestes sonores).

En IIA, les voix chantées se répartissent le texte fragmenté, dans une écriture *arioso*. Leurs lignes vocales sont construites sur le choix d'intervalles, la récurrence d'incises mélodiques, d'où l'homogénéité qui ressort à l'audition.

A noter la présence de *figuralisme*³⁶ : "Ce qui allait en avant, est conduit vers l'arrière" donne lieu à un arpège ascendant suivi de son retournement descendant.

La forme est en arche : le *Sib* initial de l'introduction instrumentale se retrouve symétriquement à la fin de la conclusion, menée par un ralentissement progressif de l'animation agogique des instruments.

En IIB : même principe, avec cependant un nouveau plan sonore : celui du cor et de la trompette, contrepuntant la voix de baryton par des soufflets particulièrement violents (coups de vent ?). La conclusion retourne sur un *sib* plus grave, renvoyant à l'introduction du module.

Module III

Il s'agit d'un *Lamento* reposant sur le texte de l'épilogue de la femme endeuillée (*Kein Licht / 2012*), confié à une voix de femme grave, le contralto. Le *lamento* est un des topiques de la musique vocale depuis la Renaissance : déploration, lamentation, chant de souffrance et de deuil (cf. le *Lamento d'Ariane* de Monteverdi).

Conçu en trois sous-parties, pouvant aussi bien être enchaînées que dissociées, il reprend les canons du genre : polyphonie, chromatisme - ici affiné au 1/4 de ton en ce qui concerne les instruments-.

IIIA se présente sous la forme d'une écriture canonique à 5 voix, sur pédale des cordes graves. Il débute et s'achève par un appel du piano (*ré-fa* dans le grave). Le point climax est atteint sur les mots "sang sur les mains".

IIIB associe au contralto sons électroniques, voix parlées et quatuor vocal. Un chromatisme descendant, caractéristique du *lamento*, circule entre les instruments à vent. La forme est de type **A** (contralto)**B** (voix parlées et quatuor vocal)**A'** (contralto) suivi d'une coda.

IIIE reprend l'appel initial et les caractéristiques de IIIA, en développant le nombre de plans sonores (micro-polyphonie aux vents), mouvants selon différentes temporalités. La voix émerge sur une ligne mélodique proche du recto-tono (inflexions parlées).

Module IV

Il s'agit de musique de scène pour cordes dont les sons sont transformés en temps réel. Adaptable à la situation scénique, l'écriture repose sur une semi-improvisation à partir d'un réservoir de notes proposé aux instrumentistes. La partie aléatoire du résultat dépendant de l'application des chaînes de Markov.

Module V

En trois sections.

³⁵ L'agogique (nom féminin, néologisme de l'Allemand *agogik* proposé en 1884 par Hugo Riemann) peut être une accélération, un ralentissement, une césure rythmique au sein d'un morceau.

³⁶ Le figuralisme est un procédé musical qui permet d'évoquer musicalement une idée, une action ou un sentiment.

VA est chanté par le Quatuor vocal, sous forme de choral (écriture harmonique et homorythmique), avec une note pédale (*sol*) au soprano.

VB, dédié à la mezzo-soprano, est très travaillé du point de vue de l'accompagnement instrumental : jeu sur les plans dynamiques (intensité) et le principe d'attaque - résonance aux vents.

VC, confié au soprano, reprend la ligne vocale de IIA et la conduit à un sommet sur "und jetzt sind sie entkernt" (voir épilogue). A noter, au centre du morceau, un commentaire instrumental d'une très grande richesse sonore.

Module VI

L'écriture est ici franchement opératique ; il s'agit d'un *final*, numéro qui clôt un acte et requiert sur scène l'ensemble des protagonistes et comparses, à savoir les chanteurs solistes (à noter que la voix d'homme est nettement distinguée des trois voix de femmes) et les deux acteurs (voix parlées). D'une durée conséquente, il se déploie en panneaux successifs conduisant à des points climax (ou sommets) rebondissants.

L'intérêt consiste en le mélange des voix parlées et chantées, avec toutes les nuances de traitement dont il a été question plus haut, ainsi que la pluritextualité qui en résulte.

Cette richesse polyphonique peut être ressentie dans le passage VIF, "Wir werden doch selber strahlen!" qui donne lieu à un développement fugué.

Module VII

Autre numéro particulièrement dense, ce "Melodram" qui a la particularité d'associer musiques acoustique et électronique est construit sur cinq plans sonores superposés d'emblée : voix parlée transformée en temps réel, voix chantée des solistes, quatuor vocal, cordes, vents et percussions. Alternent des épisodes homorythmiques et contrapunctiques (imitations).

VIIIF "Musik ist Zeit" donne lieu à un traitement particulièrement élaboré de la part du compositeur : aux "réservoirs" de notes dévolus aux cordes se superposent des séquences instrumentales et vocales qu'il appartient au chef d'orchestre de distribuer, de répartir dans le temps. Une part d'aléatoire est ainsi introduite dans une partition qui met en valeur le Quatuor vocal.

Est prévu un *Blackout* final purement électronique. Comment va t'il être exploité par le metteur en scène ?

Module VIII

Intitulé - paradoxalement- oratorio (pièce lyrique non destinée à la représentation scénique), ce module apparaît comme exogène, reprenant le texte d'Elfriede Jelinek le plus récent, *Kein Licht 2017*.

Conçu dans le même style que les modules précédents, il a recours à des éléments mis en boucle (VIIIH), l'usage du quatuor vocal bouche fermée. La musique électronique, présente initialement comme bourdon sonore, finit par tenir un rôle important dans l'ensemble du numéro, intervenant non seulement sur les voix, mais aussi sur les instruments. Elle est notée sur la partition sous le terme générique STR, à savoir, "système de synthèse et de traitement audionumérique en temps réel".

Module IX

Outre les trois voix de femmes solistes, intervient la fameuse voix de chien (voir plus haut). Sur un bourdon électronique, accompagnées des seuls vents, les voix mènent un propos de nature polyphonique, entrecoupé de fragments sonores reproduisant la voix du chien. Horizontalité et verticalité alternent dans ce trio.

Module X

Solo de trompette. Où sera t'il placé ?

Module XI

Il s'agit d'un mélodrame faisant largement place à l'électronique, transformant en temps réel les voix parlées, qui envahissent la musique. A relever, le figuralisme de la "goutte d'eau" et l'idée que les musiciens quittent le plateau à la fin du module.

Nathalie Otto Witwicky (Septembre 2017)