

Installations sonores ?

Peter Szendy

Édito

Le son s'installe, dit-on : dans les salles de concerts, certes, mais aussi dans de nombreux autres lieux.

Dans l'installation, l'artiste joue l'espace et laisse au spectateur-auditeur le choix de sa propre temporalité. A cela, l'Ircam ne peut rester insensible: d'une part, parce que ces installations questionnent notre perception de la musique et, d'autre part, parce qu'il n'y a pas d'installation sans technologie musicale. Dans l'installation, le son provient toujours d'un support technique, même rudimentaire, qu'il soit enregistré sur une bande sans fin ou qu'il soit stocké sous la forme d'un fichier informatique interagissant avec les mouvements du spectateur. Hier, l'Ircam participait à des installations multimédias comme *Le Messenger* ou *Le Tunnel sous l'Atlantique* ; aujourd'hui, c'est avec *Opera Bianca* et les 100 Objets pour représenter le monde de Peter Greenaway que nous poursuivons ce qui est, avant tout, un projet artistique.

On en voit (presque) tous les jours, dans des lieux aussi divers qu'un musée, une place publique, un théâtre. Certaines sont muettes, d'autres " parlent " ; certaines bougent, d'autres sont immobiles... Sommes-nous sûrs de bien savoir ce qu'est une installation sonore ?

Avec Opera bianca, de Gilles Touyard, Brice Pauset et Michel Houellebecq en septembre, puis avec la collaboration de Jean-Baptiste Barrière à l'"opéra" de Peter Greenaway en décembre, l'Ircam inscrit au programme de sa saison deux oeuvres portant ce titre d'"installation". En nous y attardant, mais en flânant aussi autour de quelques autres morceaux choisis, tentons d'esquisser les frontières mobiles d'un "genre".

Malgré les apparences, " installation " (le mot) tient difficilement en place. Le *Robert* en donne comme premier usage : " * 1° Relig. Établir solennellement dans sa dignité. Installer un pape, un évêque. " Et il renvoie, pour l'étymologie, au latin médiéval *installare*, " mettre dans sa stalle "

Qu'est-ce donc qu'une stalle ? Toujours selon le *Robert* : " * 1° Chacun des sièges de bois à dossier élevé qui garnissent les deux côtés du chœur d'une église, réservés aux membres du clergé. " Quant à l'étymologie, elle passe par l'ancien français *estal*, pour faire signe vers l'" étal ", vers la " table où l'on expose les marchandises ".

" Installation ", ce mot dirait ainsi tout autant l'établissement solennel d'une autorité (religieuse) que l'étalage apparemment sans loi autre que celle du hasard (ou du marché). Sans doute est-il vain d'en rechercher le premier usage attesté pour décrire une oeuvre plastique. Et sans doute est-il illusoire de vouloir exhiber une définition rigoureuse d'un terme qui semble pouvoir s'étendre (presque) sans limites à toute oeuvre contemporaine déposée quelque part.

Une [quasi-]définition

Les auteurs de *Installation Art*, le premier livre sur l'art de l'installation en général¹, avancent prudemment, dans leur préface, que le terme est " relativement nouveau " et que le projet même de faire " l'histoire de l'installation " peut paraître " curieux ". Pourtant, affirment-ils, une telle histoire peut être tentée, à condition qu'elle soit plus qu'un inventaire de " formes semblables " - les assemblages, les *happenings*, le *land art*... -, ce qui en ferait tout simplement " une histoire de l'art moderne, ni plus ni moins ". Il n'y aurait guère plus d'une décennie que le mot serait " vraiment " utilisé pour décrire (voici une quasi-définition quelque peu embarrassée) " une sorte de pratique artistique rejetant la concentration sur un objet au profit d'une considération des relations entre un certain nombre d'éléments ou de l'interaction entre les choses et leurs contextes... ".

Un artiste comme Ilya Kabakov (le Centre Georges-Pompidou lui a récemment consacré une

grande rétrospective) écrit, quant à lui : " Au fond, j'ignore ce qu'est une installation...² " Singulière extension que celle d'un genre à ce point indéfinissable, mais dont on peut néanmoins affirmer qu'il " inaugure une nouvelle période dans l'histoire de l'art ". En effet, dans la " généalogie " de ces " trois grandes périodes " que furent l'icône, la fresque et le tableau, l'installation, pour Kabakov, " trouvera sa place en supplantant le tableau, en l'absorbant ". Pour s'installer parmi les genres et leurs généalogies, l'installation devrait donc en quelque sorte les inclure tous, avec cette " capacité " qu'elle aurait " d'attirer et d'assimiler, outre les formes plastiques (dessins, tableaux, objets), d'autres genres (littérature, musique, show), bref, de devenir ce *Gesamtkunstwerk* (oeuvre totale) dont on rêvait au début du siècle " .

Music box

Que se passe-t-il si l'on accole à ce mot - instable - d'" installation " un adjectif qui lui est de fait souvent attaché : " sonore " ?

Ouvrons cette fois le *Litttré*. On y trouve, pour " stalle ", un sens que le Robert ne mentionne plus : " * 2°. Dans un théâtre, sièges séparés et numérotés. Louer une stalle. Stalle d'orchestre, de galerie, d'amphithéâtre. * Billet de stalle. Vendre sa stalle. " Il y aurait donc, logé au coeur du mot " installation " et de son histoire (du moins dans la langue française), un mouvement vers le théâtre et la s(t)alle de concert. Pourtant, l'étymologie ne saurait effacer le caractère éminemment paradoxal de la locution " installation sonore " .

Bien sûr, en un sens (trop) évident, toute installation peut être sonore (" installation sonore " a quelque chose de redondant, surtout dans la perspective d'une " installation totale ").

L'intronisation ou l'étalage peuvent donc faire du bruit ou s'accompagner de sons. C'est même précisément ce faire en tant que faire du bruit qu'un Robert Morris tente de retenir dans *The Box with the Sound of its Own Making* (" La Boîte avec le son de sa propre fabrication ", 1961). En logeant au coeur même de l'objet l'enregistrement de son histoire sonore, Morris fait sourdre du cube creux qu'il vient d'assembler le murmure d'un désajointement : l'objet est en avance sur lui-même ; au-delà de son apparence (solide, ferme, fermée), il se disloque dans son être. Ce qui ne colle pas, ce qui donc décolle la boîte d'elle-même, c'est que le son est d'un autre temps.

Admirable boîte à musique ! Si elle n'est pas encore une installation sonore (on la qualifierait plutôt d'assemblage), cette dislocation qui la travaille tend à la faire exploser pour, selon une certaine (quasi-)définition, " rejet[er] la concentration sur un objet au profit d'une considération des relations entre un certain nombre d'éléments ". Travaillée par ce son qui la désajointe, la boîte à musique morrissienne tendrait déjà vers l'installation. Si bien qu'elle contiendrait non seulement sa " propre " histoire, mais encore ces maux qui, nous y venons, guettent toute installation sonore. Ils n'attendent que l'ouverture de la boîte pour se répandre.

A bruit secret

Quels sont ces maux ? Ils se ramassent dans une impossibilité : le son ne s'expose pas en tant que tel. En ce sens, la boîte de Morris fait écho, si l'on peut dire, à cette oeuvre de Duchamp intitulée *A bruit secret* (1916). Dès lors que le son lui-même ne saurait s'exposer, ce que les installations sonores donnent à voir, ce sont : les supports fixant le son, les mécanismes produisant le son, les phénomènes physiques liés à la propagation du son. Ainsi, Sarkis qui, dans une " sculpture de la fin des siècles " conçue pour l'exposition " L'Œil musicien " à Charleroi, dispose sur plusieurs milliers de briques " toute l'oeuvre de Webern en bande magnétique en silence ". Ainsi, Christian Marclay qui, à la Shedhalle de Zurich en 1989, couvre le sol de disques vinyl vierges (une fois foulés, ils pourront être rejoués). Ainsi, Takis qui, le faisant attendre, expose dans toute sa pureté le moment du choc percussif ébranlant le corps résonnant. Ainsi, Bill Viola qui, dans ses *Hallway Nodes*, exploite l'effet hétérodyne sur des fréquences très graves pour donner à sentir (autant qu'à entendre) les points nodaux formés dans un couloir.

Cette installation sonore de Bill Viola date de 1973. " En 1973, écrit-il³, j'ai rencontré le musicien David Tudor, et j'ai participé à son projet *Rainforest*, qui fut interprété dans nombre de concerts et d'installations au cours des années 70. " *Rainforest* a connu plusieurs versions,

et, de l'une à l'autre, c'est l'instrument de musique qui devient installation. Une première version de 1968, composée pour Merce Cunningham, reliait en effet des transducteurs audio à de minuscules objets, ceux-ci devenant donc des résonateurs pour les signaux sonores, les dotant d'une " voix " (c'est le mot de Tudor) spécifique. Or, dans *Rainforest IV*, ces objets ont grandi, au point d'avoir " leur propre présence dans l'espace ", si bien que Tudor peut décrire cette quatrième version comme " une oeuvre environnementale " : du plafond pendent des tonneaux, bouteilles de gaz et autres tuyaux d'arrosage.

Matérialité du son

Ce que Viola dit avoir appris de Tudor, c'est " la compréhension du son comme une chose matérielle ". Cette volonté de matérialiser le son est le premier d'une série d'au moins trois traits sans doute caractéristiques des installations sonores en général. (" Matérialité " serait peut-être, du reste, un bon terme générique pour inclure le souci des supports, des mécanismes producteurs et des phénomènes physiques de propagation du son.) Autre trait que l'on peut voir surgir de manière exemplaire dans les premiers projets de Viola : l'intégration de l'environnement et du public au sein du dispositif de l'oeuvre (l'ouvrant dès lors à un certain aléa). Ainsi l'installation (de 1973 encore) *In the Footsteps of Those Who Have Marched Before*, dans laquelle, au moyen de quatre microphones de contact, les pas des visiteurs sont retransmis et mixés avec l'enregistrement d'une démarche martelée et résonnante : " Ce qui revient, écrit Viola, à une décision de synchronisation - les gens étant ou bien synchrones, ou bien asynchrones par rapport à la bande. "

Avec ce deuxième trait, toutefois, la frontière devient poreuse entre l'installation et le *happening*, voire tout simplement entre l'installation et une conception quelque peu étendue du concert. C'est d'ailleurs précisément à cette limite que travaille David Tudor dans *Rainforest. Idem* (mais la collection des exemples est encore une fois infinie) pour Iannis Kounellis qui " installe ", devant un tableau où sont reproduites des phrases musicales, des musiciens en chair et en os, bien vivants et en train de jouer quelque chose. Dès lors, pour distinguer rigoureusement l'installation sonore et le concert teinté de *happening*, on serait conduit à faire intervenir un troisième trait distinctif : la permanence. Mais il reste que l'installation sonore doit aussi pouvoir, en droit, être distinguée d'une sculpture sonore (au sens où Duchamp envisageait des " sons durant et partant de différents points " pour former " une sculpture sonore qui dure ⁴ ").

Exposition-installation

L'installation comme pratique spécifique est sans doute issue de l'intégration du contexte de l'exposition (l'accrochage, la déambulation du public...) dans la conception même de l'oeuvre. Et de même, certaines installations sonores, en jouant de leur frontière poreuse avec le *happening*, donnent à voir et à entendre les conditions mêmes du concert. Pensons à Nam June Paik déclarant, à propos de sa *Symphony for 20 Rooms* : " J'expose la musique. " Ou encore à Stockhausen qui, lorsqu'il élabore son projet pour l'exposition universelle d'Osaka en 1970, envisage que la " pratique du concert " soit " relayée par une forme qui correspondrait à la visite des galeries de peinture " .

Il ne s'agit pas, pour autant, d'*identifier* exposition et installation. L'exposition aurait pour principe la série (en droit) infinie, c'est-à-dire la collection, tandis que l'installation, au contraire, comporterait un principe de clôture, même si celle-ci est débordée par l'accueil au sein de l'oeuvre des variations aléatoires du contexte.

Si elle n'est pas une installation, en quel sens peut-on dire que l'exposition " Design, miroir du siècle ", conçue par Sylvain Dubuisson pour le Grand Palais, s'en *rapproche* ? Exposition apparemment sans parcours autre que chronologique, le public errant entre des objets *sonorisés* (par Louis Dandrel), écoutant leur plainte venue d'un autre âge. Or, dans cet amas d'objets, François Seigneur, l'architecte-scénographe, crée une dramatisation qui puise largement dans le lexique cinématographique (" des objets "stars" pris dans le feu des projecteurs ") ou théâtral (" on est de l'autre côté du décor "). Et la " sonorisation générale de l'exposition ", explique-t-il, participe à cette " mise en scène ", notamment au moyen du " sas

sourd " par lequel doit passer le visiteur à l'entrée. Le devenir-spectacle de l'exposition-installation est peut-être ce qui introduit une forme de clôture dans le principe sériel (en droit) infini de la collection. Et ce serait dès lors à la faveur d'une narrativisation que se rapprocheraient l'une de l'autre l'exposition et l'installation. Mais qu'en est-il exactement du son dans cette tendance ?

La voix des choses

Que la sonorisation réponde ou non à l'intention affichée de restituer la " voix " d'objets devenus muets (dans " Design, miroir du siècle ", c'étaient d'anciennes machines à coudre hors d'usage), *le son de l'objet n'est pas le son de l'objet*. Et cela ne tient pas à l'intention consciente du " sonorisateur " (que Louis Dandrel, " designer sonore ", ou Robert Morris, sculpteur, recherchent l'adéquation ou la disjonction n'a de ce point de vue aucune importance). La dislocation du son et de l'objet est l'*effet de l'exposition*. Ni plus, ni moins. Et avant son exposition, l'objet, s'il *peut faire du bruit*, n'a pas de son au sens où il n'a pas un son qui lui soit *propre* : il n'a pas de *voix*.

Comme le rappelle Louis Dandrel ⁵, " le révélateur du design sonore est [...] le cinéma ". C'est-à-dire la nécessité de rendre un son aux choses, par l'enregistrement : " Dans le concentré d'espace d'un écran, on dut faire parler les choses. Et l'on découvrit que *les vrais bruits ne valaient rien*. " Si donc les " vrais bruits " ne sont pas à la hauteur des choses, c'est peut-être que, comme l'écrit Dandrel, " la réalité quotidienne est hélas très en retard sur le cinéma ". Non pas toutefois, comme il semble le suggérer, au sens où elle pourrait rattraper une qualité technique née avec le cinéma. C'est plutôt que, dans ladite " réalité quotidienne", la voix de la chose ne signifie pas la chose. La " voix des choses " n'est pas celle *des choses* avant le cinéma. C'est-à-dire avant l'exposition, si l'on admet avec Peter Greenaway que " tout cinéma est une forme d'exposition ".

Le commissaire Greenaway

" Greenaway, lit-on dans le catalogue de l'exposition-installation " Flying over Water " à Barcelone, a été le commissaire d'expositions de peinture - les siennes et celles des autres - dans lesquelles sont introduites les possibilités du vocabulaire cinématographique. " En effet, cette " enquête sur Icare " et sur le rêve de voler met en oeuvre des techniques telles que les changements d'échelle et de rythme, ou encore le montage - si, avec Greenaway, on définit le montage comme " l'acte de construire des idées à partir d'images disparates aboutées de façon si proche qu'elles semblent indivisibles ". Bref, l'exposition-installation est devenue une sorte de " film tridimensionnel dans l'obscurité ", elle suscite chez le visiteur-spectateur l'attente d'un " drame construit ", qui n'est pas nécessairement " narratif " pour autant.

L'étonnant projet d'un *prop opera* (littéralement : un " opéra d'accessoires "), intitulé *100 Objects to Represent the World*, est né d'une exposition que Greenaway avait conçue en 1992 à Vienne, sous le même titre. Exposition pensée comme une sorte de cabinet de curiosités à vocation mémoriale, contrepoint lointain et singulier à telle représentation officielle des terriens que nous sommes : " En 1977, écrit Greenaway, le Cap Kennedy a lancé dans l'espace deux navettes Voyager contenant du matériel pour représenter la vie sur terre. " Or, proteste le cinéaste avec ironie, nous (" vous et moi, en tant que représentants de la planète Terre ") n'avons pas été consultés. D'où l'idée, afin de commencer à réparer le tort, de dresser une liste subjective de cent objets pour représenter le monde. Après avoir donc exposé-installé ces objets à Vienne, Greenaway les présente cette fois, le 13 août 1997, à Salzbourg, avec " les vocabulaires de la lumière, de la voix et de la musique ", bref, dans un " opéra moderne ", un opéra " d'accessoires signifiants ".

Props

Mais qu'est-ce au juste qu'un " accessoire " ou un " objet ", dès lors que, comme le souligne Greenaway, *ils ne sont pas inanimés* ? Dans quelles conditions peut-on qualifier de props aussi bien le feu, Dieu et un orchestre ? Certes, dans le lexique du théâtre, le mot prop, comme abréviation de property, veut dire " accessoire ". C'est en ce sens que Greenaway peut

écrire : " L'accessoire inanimé ne devrait pas être sous-estimé dans notre monde matérialiste... Pouvez-vous imaginer un polar noir style Chicago sans un flingue, un téléphone ou une voiture ? Toute boîte d'accessoires élizabéthaine contenait à coup sûr un crâne, une tête coupée, une épée et une cape... "

Mais *prop*, c'est aussi, par homonymie, le support, l'étau, l'appui. *To prop*, c'est en effet appuyer contre, caler, *maintenir*. Pensons à telle sculpture de Richard Serra en 1969, intitulée *One-Ton Prop (House of Cards)*, ce que l'on peut tenter de paraphraser tant bien que mal par : " équilibre d'une tonne (château de cartes) ". Construit en appuyant l'une contre l'autre quatre plaques de plomb de cinq cents livres chacune, cet édifice, dont le titre promet l'écroulement à venir, ne tient que par les points d'appui et d'équilibre des plaques (aux angles supérieurs). Comme l'écrit justement Rosalind Krauss dans son histoire de la sculpture au XXe siècle : " Au cube comme "idée" déterminée *a priori*, [Serra] substitue le cube comme quelque chose qui existe en se créant lui-même dans le temps...⁶ " En désajoutant ce cube qui, parmi tant d'autres, ressemble à celui de Morris, en inclinant légèrement ses faces tout en leur donnant du *poids*, Serra le fait basculer dans le temps. Il y a, dans la dislocation (silencieuse cette fois) du cube, une promesse minimale de récit. Mais une promesse seulement.

En revanche, avec le " modulateur espace-lumière " construit par László Moholy-Nagy (il est souvent nommé en anglais *Light Prop*), la promesse de narration jaillie de l'objet devenu château de cartes est tenue. L'objet comme ensemble d'appuis et d'équilibres (*props*), comme fragile somme de tensions, se met en branle, devient un accessoire (*prop*) animé qui se déplace sur la scène d'un ballet.

Représenter le monde

Revenons à notre *prop* opéra. Comme dans un certain " miroir du siècle ", les objets de Greenaway représentent. Qu'ils soient animés ou inanimés. Et dans cet opéra-exposition (en dehors des heures de spectacle, le dispositif scénique peut être visité comme une " installation ", précise le cinéaste), il s'agit aussi de donner voix aux objets. Ainsi, lorsque la voix de l'enfant annonce l'objet n° 74, à savoir les briques, lorsqu'apparaissent des projections d'images du mur de Berlin ou de la muraille de Chine, Thrope, le (misan)thrope guide d'Adam et Eve à travers leur " voyage éducatif ", commente et glose : " Un Mur, pour montrer tous les murs... " Et le script indique, à la rubrique *sound* : " Le son de briques posées sur des briques... " Or que se passe-t-il lorsque les objets de l'opéra sont, par exemple, le crâne de Mozart, des haut-parleurs ou des microphones ? Si l'on peut encore dire du crâne de Mozart (n° 19) qu'il renvoie à Mozart, si son apparition peut convoquer une citation musicale mozartienne, si, enfin, il y a là un symbole pour " la Musique, la Culture et l'Art " (commentaire de Thrope), que peuvent bien " représenter " des microphones ou des haut-parleurs ?

Réponse de Thrope : " Des microphones, pour montrer le son naturel, la réceptivité auditive, l'oreille, les ondes aériennes, le son artificiellement fabriqué, la radio, la communication, le pouvoir. " Certes. Mais le microphone ou le haut-parleur ne sont pas des représentants parmi d'autres. Au-delà de la réponse convenue de Thrope, on pourrait dire que, à la suite de tant d'installations sonores, ce qui s'exposerait ici, ce serait encore l'inexposable du son lui-même. Ou plutôt, que ce qui est donné à voir, c'est, pour paraphraser Lyotard sur Buren, la condition de possibilité de l'opéra-installation-exposition. Qu'en montrant un haut-parleur : **1.** on représente le son ; **2.** on représente l'irreprésentable du son lui-même ; et **3.** on représente, par son support privilégié, la représentation sonore elle-même.

(Pensons à une certaine *Antithese*, pour " sons électroniques et publics ", composée par Mauricio Kagel en 1962 : " Les sons électroniques émanent de la scène ; le public sur la bande applaudit et rejette, siffle, excité, et commente à haute voix... Le véritable auditeur de cette oeuvre est déjà largement représenté par le faux... ")

Mise en abîme, dirait peut-être encore Thrope. Et il avancerait d'autres exemples. Le livre de chevet que trouvent Adam et Eve en se glissant dans le lit double, ce livre, indique le script, est " le catalogue de l'installation " (n°6). Et l'on entend sans tarder le bruissement des pages blanches, ainsi que le commentaire de Thrope : *This is the book*, que l'on peut traduire par " ceci est le livre ", c'est-à-dire aussi la Bible (l'opéra mime la Genèse), ou encore par " ceci est

le livret ". Enfin, après l'orchestre (n° 13), il y a les chaises (n° 14). " Pour représenter un public ", dit Thrope, et le script prescrit en effet le bruit de chaises que l'on tire, les toux des auditeurs qui s'assoient et les sons d'un orchestre qui s'installe.

Mais s'agit-il *simplement* de mise en abîme, pourrait-on demander en étant plus misanthrope que Thrope ? Avec la représentation de la représentation, n'est-ce pas aussi la rassurante figure de l'oeuvre s'incluant elle-même qui vole en éclats ? On comprendrait pourquoi, dans cette circulation généralisée de renvois en renvois (" un objet peut en représenter tant d'autres... ", dit Thrope par litote), dans ce système de relais sans cesse relancés, le principe de clôture de l'installation saute. Mais peut-être cette explosion - dont nous entendrions alors un écho magistral - avait-elle toujours déjà commencé.

[1]. Installation Art, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry (eds.), Thames and Hudson, 1994.

[2]. " L'installation totale " (conférence donnée à l'Ecole des Beaux-Arts de Francfort), traduction française dans Et tous ils changent le monde, catalogue de la seconde biennale d'art contemporain, Lyon, 1993.

[3]. Bill Viola, " Statements ", dans Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994, Thames and Hudson, 1995, p. 151.

[4]. Dans Duchamp du signe, Écrits, Flammarion, 1975, p. 47.

[5]. " La voix des choses ", dans Design, miroir du siècle, catalogue de l'exposition au Grand Palais, Flammarion, 1993.

[6]. Passages in Modern Sculpture, The Viking Press, 1977, p. 269.

" L'Oeuvre blanche "

" Sable, sale, seconde, séduction, seigneur, semaine... "

A la lettre S, la liste est encore longue de ces mots dont Brice Pauset a patiemment relevé toutes les occurrences dans le texte de l'écrivain Michel Houellebecq. Comme si, dans son Journal de travail, le compositeur voulait dresser une cartographie exhaustive des phrases, pour y greffer avec plus d'assurance des figures. Parfois dans la plus stricte tradition du madrigalisme baroque, comme lorsque le mot " souvenir " est figuré par une reprise textuelle de la mesure précédente.

Opera bianca, c'est d'abord une " installation mobile et sonore " conçue par le plasticien Gilles Touyard. Sept objets blancs aux volumes simples (on dirait un bureau, un lit...). Livret de Michel Houellebecq et musique de Brice Pauset, pour sons de synthèse, instruments et voix. Telle serait la triple signature, classique, d'une oeuvre dite " de collaboration ".

Or la question qui ouvre cet opéra blanc (" Quel est le plus petit élément d'une société humaine ? ") annonce bien la couleur : non seulement la métaphore de la mécanique quantique sera filée tout du long, mais elle informera aussi, jusqu'à un certain point, les objets plastiques, le texte, la musique. Ainsi que leurs influences réciproques.

Puisque, comme le dit le haute-contre, " nous supposons l'existence d'un observateur ", eh bien, observons ! L'installation (qui peut aussi être donnée en version de concert) vit au rythme des alternances jour-nuit. Avec les phases diurnes, les objets sont pris " dans un figement quasi minéral ". Cloués au sol (lui aussi blanc) par " l'écrasante lumière qui les inonde ". On n'entend que des sons de synthèse (par filtrages d'un bruit blanc). Dans les phases nocturnes, en revanche, surgissent des fragments instrumentaux, vocaux ou mixtes. Il y en a douze, dans un ordre toujours renouvelé. Et au cours de ces nuits, les objets se révèlent mobiles, dessinant une " chorégraphie aléatoire " et formant des taches en mouvement (leurs pigments phosphorescents restituent sous forme de lumière les quanta d'énergie emmagasinés pendant la phase diurne).

Mais nous ne sommes pas seuls à observer. Les objets, eux aussi, s'observent, tout en observant des prescriptions issues de la musique qui, elle-même, tient compte de leurs observations. Ainsi, divers paramètres réglant la synthèse sonore (hauteur ou durée de lecture d'un échantillon, par exemple) peuvent se mettre à régir l'" instinct " des objets, leur degré d'attraction mutuelle, selon des algorithmes décrivant le mouvement des boules de billard. Ou encore leur angle de vue, la manière qu'ils ont de s'éviter. Et réciproquement, la prise en compte des coordonnées décrivant la position des objets influe sur les timbres de synthèse, sur leur plus ou moins grande distance d'avec le monde instrumental ou vocal.

Soundtrack

Peter Greenaway a confié la réalisation de ce qu'il appelle la " bande-son " de son opéra à Jean-Baptiste Barrière. Mais le travail de composition dans les studios de l'Ircam s'est vite révélé tout autre chose qu'une illustration sonore.

La collaboration du cinéaste et du musicien commence avec l'exposition " Flying over Water ", présentée à la Fondation Miró, à Barcelone, au printemps 1997. " Beaucoup d'objets de l'exposition se retrouvent dans l'opéra ", explique Jean-Baptiste Barrière. Mais, au-delà de ces résurgences thématiques, les deux projets sont radicalement différents : " Pour Barcelone, il s'agissait de réaliser cinq ambiances sonores différentes, bien que tuilées du fait de l'interpénétration des espaces. Le spectacle, au contraire, est conçu selon une quasi-intrigue qui l'apparente, de très loin, à l'opéra. "

Il revient donc cette fois à la musique " d'assurer une cohésion ". Une première strate, formée des sons concrets associés aux objets, est doublée d'une seconde strate qui cherche à " entrer dans le texte ", selon un procédé emprunté à Steve Reich : " Avec des outils informatiques, on analyse certains éléments de la diction du texte par la voix de l'enfant, afin d'en tirer des figures mélodiques, rythmiques et dynamiques. L'enfant nomme chaque objet de l'opéra. Et musicalement, d'un objet à l'autre, on peut créer entre ces figures des interpolations, parfois linéaires, parfois chaotiques. "

Si la démarche consiste à s'éloigner, strate après strate, des références concrètes aux objets, puis à abstraire du texte des éléments d'organisation formelle, où est l'orchestre qui, dans le creuset traditionnel de la fosse, fond tous ces éléments en une alchimie de musique pure ? Il est sur scène, réduit à une batterie de percussions qui le... " représentent ". Ce sont des hyperinstruments, si bien que, sous ses baguettes (elles ressemblent de loin à celle d'un chef d'orchestre), le percussionniste peut déployer un " espace de timbres ". Aussi vaste que celui de ce " porteur des sonorités du monde " qu'est l'orchestre. Orchestra, dit le Serpent, est une anagramme de carthorse : " cheval de trait ".

Résonance n° 12, septembre 1997

© IRCAM - CENTRE GEORGES-POMPIDOU 1996-2001. Tous droits réservés pour tous pays.
All rights reserved.