

Intervention Claire Renard Table Ronde AECME Perpignan 21/11/2017

C'est avec Pierre Schaeffer que j'ai découvert une autre façon d'écouter. Qu'on l'appelle musique concrète, acousmatique ou, pour ce qui nous occupe plus particulièrement aujourd'hui, musique mixte, je reste fidèle à cette remise en cause, dans laquelle l'expérience d'écoute est fondatrice et destinée à être partagée tant avec les interprètes qu'avec les auditeurs- spectateurs.

Ici, je ferai part de deux expériences de musique mixte - *Brèves d'Eté* et *Orimita* - mettant en jeu sons, composition, interprètes et auditeurs de manière très différente l'une de l'autre, où le corps tient une place essentielle dans une boucle qui va du compositeur à l'auditeur : corps écoutant, corps composant, corps interprète, corps auditeur.

1/ BREVES D'ETE, un concert (1994, Théâtre de la Bastille / Paris)

- D'abord *Brèves d'Eté* pour luth/théorbe, viole de gambe, harpe et bande de sons fixés. Création Théâtre de la Bastille, 1994 avec Claire Antonini, luth et théorbe, Sylvia Abramovics, viole de gambe, Virginie Simoneau, harpe, studios GRM et GMEA.
- **LES PREMISSES ET LE PROJET**
Cette pièce est née d'une expérience d'écoute dans l'obscurité de la nuit dans un lieu très particulier en haut d'un village méditerranéen entre ciel, terre et mer, où, il y a plus de vingt ans, le silence et l'obscurité existaient encore, où le moindre petit bruit surgissait tout à coup, devant, derrière, de côté, au loin ou au contraire tout près, révélant dans l'obscurité, à la fois l'immensité de l'espace et des présences dans cette immensité. Ces sons dispersés et parfois très ténus, développaient une attente telle entre chaque apparition, qu'une musique petit à petit se tissait d'un son à l'autre, grains de sons, attaques, sonorités itératives, brèves ou plus longues, isolées ou groupées, développant un répertoire de sons aux formes et aux matières reconnaissables mais dans des variations infinies dessinant l'espace. Il s'agissait bien là d'une écoute acousmatique, laquelle en plein jour et en pleine vue, n'avait plus du tout la même qualité.
- De cette expérience est née le projet de *Brèves d'Eté*. Il s'agirait de proposer une œuvre qui soit à la fois une **œuvre musicale** et une **expérience d'écoute** associée à une **expérience de la lumière** pour le public.
 - **Une œuvre musicale** sur l'attente, l'infime, le silence, où la conscience se transforme à l'écoute de l'imperceptible, de la lenteur du temps et de la mémoire. Le propos étant de développer un **écoute aigue**, le choix des instruments était fondamental et s'est porté sur des instruments baroques (luth, viole de gambe) dont les sons pouvaient être très ténus, exigeant une attention extrême, auxquels j'ai ajouté une harpe. Par ailleurs, la composition elle-même se devait d'être minimaliste afin de laisser « respirer » le silence entre les sons rares et développer ainsi cet espace sonore particulier, donnant avec très peu, une sensation d'espace « illimité ».
 - **Une expérience d'écoute** à savoir passer, dans un même concert, d'une écoute frontale, visuelle et acoustique à une écoute « aveugle » acousmatique et spatialisée.

Comment alors organiser ces deux types d'écoute dans le temps et dans l'espace ? Cette réflexion sur deux modes d'écoute différents dans un même concert, m'ont amené à collaborer avec un artiste plasticien, Adalberto Mecarelli. Je parlerai plus tard du dispositif visuel mis en œuvre à cet effet.

L'OEUVRE MUSICALE

Musicalement, j'ai choisi de composer une pièce où seraient d'abord jouées en direct un certain nombre de séquences musicales appelées *Brèves* puis, dans un deuxième temps, les mêmes matériaux sonores seraient « re-présentés » - au sens littéral du terme - mais sous une forme différente comme une mémoire brouillée de ce qu'on vient d'entendre et enfin, un troisième temps, conclusif celui-là, de nouveau un jeu en direct « live ».

1/ *Brèves d'Été* est basée sur un seul accord qui se déploie dans l'espace et dans le temps :

- 1/ Dans la première partie, comme l'indique le titre *Exposition des 7 Brèves*, sont exposés les matériaux des séquences instrumentales, explorant des états différents de la matière et la perception que le corps peut en avoir : *Evaporation, Instabilité, Immobilité, Elasticité, Résistance, Fluidité, Suspension*. Chacune de ces Brèves est consacrée à un de ces états et constitue en soi une pièce autonome.
- 2/ La deuxième partie « *Métamorphose* » rassemble dans une fresque sonore, des fragments des 7 Brèves entendues préalablement, enregistrés sur bande, entremêlés, brouillés, transformés, filtrés, réverbérés, accélérés, etc... et spatialisés, auxquels ont été ajoutés quelques autres sons intrus, la bande jouant ici le rôle d'une mémoire fictive. Sur cette trame spatialisée, les instrumentistes interviennent en temps réel et aléatoirement, sous forme d'improvisation.

3/ « *Final, épure de la mémoire* » joué de nouveau en direct, déroule en un instant le trait épuré de toute la pièce.

Collaboration avec les interprètes

Chaque brève est basée sur des schémas de composition très abstraits : grilles croisées d'intensités, de durées, de rythmes et de geste instrumentaux précis mettant en œuvre des façons de jouer particulières (répertoires d'attaques, de résonances, de frémissements, de frottements, de dérapages, de sons plus ou moins étouffés, etc...) associées à des cycles d'apparitions de ces sons différents pour chaque instrument.

Ce travail a été l'occasion d'une collaboration imaginative décisive avec les instrumentistes pour que les interprètes s'approprient ce langage.

Bien avant les répétitions de création, il y a d'abord eu une étape de « déchiffrage », qui a fait l'objet d'enregistrements. Ces matériaux issus de la partition serviront à l'élaboration de la bande.

Cette étape a permis aux instrumentistes de se familiariser avec la notation et d'avoir une grande liberté par rapport à l'écriture. En effet, dans la mesure où le propos de la bande était de simuler en quelque sorte, une mémoire « brouillée », le jeu instrumental n'avait pas à être strict comme il devrait l'être plus tard, lors du concert de création. Au

contraire, au cours de cette étape, il s'agissait d'être imaginatif dans la façon de jouer afin de tirer des sonorités inhabituelles de ces instruments baroques destinés à un répertoire spécifique.

L'utilisation de ces instruments à des fins de composition contemporaine a donc nécessité de la part des instrumentistes, de chercher des gestes et des outils (baguette sur corde, archet rebondissant, baguette de percussion en caoutchouc, etc...) pour faire sonner leurs instruments de façon à obtenir ce que j'avais dans la tête. Comme me l'a dit l'une des interprètes, l'intérêt de ce travail était justement de construire la musique ensemble, de trouver des solutions pour faire sonner l'instrument de telle sorte que l'effet attendu soit au rendez-vous. Etant donné que c'était un trio, la création s'est ainsi faite sous la forme d'un « atelier » plutôt que comme une exécution pure et simple d'une partition. Et la relation avec la bande est devenue évidente.

L' EXPERIENCE D'ECOUTE TISSEE AVEC L'OEUVRE PLASTIQUE

Afin de mettre en œuvre mon idée, lors d'un même concert, de **renversement du point de vue d'écoute** pour le public, en jouant sur le contraste entre l'écoute gestuelle et frontale liée à la présence des instrumentistes et l'écoute « aveugle » acousmatique et spatialisée, j'ai fait appel à un plasticien de la lumière, Adalberto Mecarelli. Je connaissais son travail, très abstrait et épuré, jouant sur le noir et le blanc la plupart du temps, l'obscurité et la lumière. J'ai pensé que ce pourrait être une aventure intéressante, sinon un défi, que de lui proposer une collaboration sur ce projet.

Mon propos était simple : passer alternativement d'une écoute frontale visuelle où on voit le geste instrumental à une écoute aveugle acousmatique et spatialisée où les instrumentistes sont invisibles.

La contrainte que nous nous sommes fixés était la même base de départ, à savoir musicalement 1 seul accord décliné dans les 7 Brèves, et plastiquement, 1 seule forme, en l'occurrence un carré, décliné comme l'accord sous ses différentes facettes et renversements. Ainsi s'est construite parallèlement à l'œuvre musicale, une œuvre plastique et lumineuse, non pas redondante mais, par sa simplicité, créant un univers visuel efficace propice à l'écoute.



Brèves d'Eté de Claire Renard, œuvre plastique Adalberto Mecarelli

C'est ce dispositif que vous voyez ici : une perspective à l'italienne composée de carrés passant du noir au blanc selon l'évolution de la partition et 1 carré suspendu qui, le moment venu (2^{ème} partie spatialisée) tombait et cachait les musiciennes, créant tout à coup l'obscurité et un changement total de paradigme d'écoute. A cela s'ajoutait, projeté entre les *Brèves*, un carré lumineux vu sous ses différentes facettes, à l'image, si je puis dire, de l'accord fondateur des *Brèves*.

Ainsi, le public sollicité de manière inédite **au cours du même concert**, tant pour la perception de l'espace de résonance du son que pour le rapport entre le visuel et l'auditif, **expérimentait deux situations d'écoute différentes** provoquant une attention **d'écoute aigüe**, et plus profondément, cette écoute particulière était aussi pour moi une façon de solliciter une réflexion sur la relation entre visible et invisible, concret et immatériel, et une appréhension sensible et plus métaphysique du contraste entre finitude et infinitude.

2 / ORIMITA, un opéra (2013, Opéra de Reims)

Pour voix parlée, voix chantée, viole de gambe, lyre crétoise, bande de sons fixés et dispositif de spatialisation. Création avec Delphine Rudasigwa, comédienne, Marie-Geoerge Monet, mezzo-soprano, Emmanuelle Guigues, violiste, Stelios Petrakis, lyre crétoise, Gustavo Frigerio, mise en scène, Emilie Aussel, vidéo. Studios Césaré et La Muse en circuit.

Si le point de départ de *Brèves d'Eté* était une expérience sensible de l'écoute dans un espace éprouvé physiquement, celui d'*Orimita* a été très différent, mais au fond traite encore une fois du corps et de l'espace, ainsi que du rapport à la partition.

C'est la lecture d'un livre « Les deux fins d'Orimita Karabegovic » de Janine Matillon (ed. Maurice Nadeau), qui a déclenché l'envie de mettre en œuvre de ce projet. Depuis longtemps, je voulais faire un travail sur le viol. En lisant ce livre, j'ai su immédiatement que j'avais là un texte sur lequel m'appuyer. Une femme aux prises avec le viol comme arme de guerre, dans un contexte de guerre ethnique. Une femme éprise de culture qui, à force de violences subies, se dédouble, et devient meurtrière à son tour.

Le projet de départ était d'en faire un opéra : plusieurs personnages principaux, un chœur de femmes, un chœur d'hommes. Et puis, le temps passant avec la réalisation d'autres projets, petit à petit le doute s'est installé sur la forme « opéra » au sens traditionnel du terme. Et s'est alors imposée une forme réduite, avec un seul personnage, une femme, dédoublée en une chanteuse et une comédienne, des instrumentistes et une bande électroacoustique. Et l'utilisation d'outils numériques au service du propos énoncé : confronter la réalité de la souffrance du corps à l'univers médiatique omniprésent, questionner le rapport entre la culture et la barbarie.

Ateliers improvisations musicales et prises de sons préalables

Etant donné le sujet d'intolérance à la culture de l'autre, ma priorité a été de rencontrer des musiciens de différentes traditions afin de me confronter moi-même à cette différence. Ainsi ai-je découvert des joueurs de kanun, de lyre et de laouto crétois, de duduk, chacun me faisant écouter la spécificité de son instrument. S'en sont suivis, dans une attitude à la fois d'écoute et de collaboration, des ateliers d'improvisations à deux ou trois musiciens auxquels j'ai associé la viole de gambe, instrument emblématique de la culture occidentale ainsi que des essais de transformations électroniques live. De ces ateliers, j'ai retenu plusieurs possibilités de collaboration et de complicités musicales, en particulier l'alchimie entre Emmanuelle Guigues la violiste et Stelios Petrakis le joueur de lyre crétoise, la transformation électronique ayant été abandonnée, car finalement, elle ne me semblait pas pertinente pour mon propos.

La disponibilité des instrumentistes à mon projet, nous a permis de faire plusieurs séances de des prises de son en duo ou en solo selon les instruments et les complicités (viole de gambe - lyre crétoise- laouto en duo, kanun solo, duduk solo). Pour ces prises de son, je n'ai utilisé comme indications de base, que des mots de matières, textures, dynamiques, allures, trames, d'effets sonores, d'états comme fébrilité, courses, chaos, danses, mélodies, etc... laissant toute liberté aux instrumentistes de jouer, de se laisser surprendre. Peut-être une fois ou deux une indication de hauteur précise ... A la suite de quoi, il m'a paru évident que la base de la partition serait l'agencement de ces tissus, de ces matières, de ces dynamiques avant toute autre forme d'écriture qu'elle soit instrumentale ou vocale. Ainsi s'est constituée la bande fondatrice de l'œuvre associée au texte parlé.

Texte

De son côté, le texte foisonnant du roman est devenu un monologue - réécrit par l'auteur du livre elle-même -, reprenant les mêmes scènes que nous avons décidé ensemble de privilégier, le même déroulement entrecoupé de poèmes de Mallarmé. Ce récit serait porté à la fois par une comédienne, et son double, une chanteuse jouant le rôle de sa conscience.

Mise en œuvre de la composition

La composition s'est donc organisée d'une manière inhabituelle :

1/ **Elaboration de la bande et de la spatialisation**

D'abord la constitution de la bande en fonction du texte et du récit. Pour se faire, la première étape a été d'enregistrer moi-même le texte parlé afin d'avoir le fil conducteur sonore tant en termes de contenu que de durées.

Sur ce texte, j'ai commencé à « installer » la bande à partir de prises de sons instrumentales faites au préalable auxquelles j'ai ajouté d'autres sons de ma sonothèque personnelle bruits, sons instrumentaux, ainsi que des sons de radio captés en direct et des sons de cérémonies religieuses de différentes traditions (en l'occurrence catholique, orthodoxe, musulmane).

Dès le début de la composition, j'ai imaginé un dispositif de spatialisation où, en plus des 8 points de diffusion dans l'espace de la salle, de nombreux petits HP seraient répartis sous les sièges. De ces HP, sortaient des paroles de la radio quotidienne, parlant du viol sur le ton de l'information, disant l'impuissance des organismes internationaux, et manifestant cette indifférence à la souffrance réelle, entre scandales, économie ou météo...

2/ **Ecriture de la voix chantée, lyrique, mesurée** et destinée à être jouée en direct. Cette voix représente la conscience, je l'ai traitée dramatiquement et, par moments, sous la forme de lamentations reprises par le chœur de femmes virtuel, lui-même constitué des mêmes éléments vocaux enregistrés et diffusés en écho dans le lointain.

3/ « **Ecriture** » **instrumentale** si l'on peut employer ce terme. En effet, suite aux improvisations en studio, j'ai choisi de garder sur scène en live, la viole de gambe et la lyre crétoise. Mais Stelios Petrakis, le joueur de lyre crétoise, étant un joueur de tradition orale, sa façon de jouer devait rester authentique et vivante. Il a donc été décidé avec les instrumentistes que certaines parties pourraient être constituées de réservoirs de matières et de sonorités à jouer en direct en interaction avec la bande. D'autres seraient écrites et mesurées correspondant la plupart du temps aux séquences chantées. Enfin, le joueur de lyre crétoise jouerait des séquences de musique traditionnelle en live.



Orimita, de Claire Renard

La création et le jeu entre les interprètes, la bande et l'espace scénique

Ainsi s'est établi progressivement, avec la complicité des instrumentistes, ce qui m'importait de faire entendre entre nostalgie d'un passé culturel et horreur d'une situation présente insupportable.

Le travail préalable avec les instrumentistes sur les textures a permis de se lancer dans ce défi. Emmanuelle Guigues, violiste, m'a dit que pour elle, je cite, « c'était comme un état organique et inconscient qui s'était progressivement mis en place, dans ce jeu et ce temps « hors filet » selon son expression, où la bande constituait comme un troisième interprète sur lequel s'appuyer, une présence amie, un repère connu sur lequel agir et se placer, permettant à la fois une récréation permanente dans l'improvisation à deux, mais aussi de traverser la souffrance exprimée sur scène ». De leur côté, la chanteuse et la comédienne se repéraient soit à certains sons sur la bande soit au départ des instruments.

La forme proposée tant scéniquement que musicalement interrogeait la position du spectateur dans un aller et retour permanent entre scène et salle par l'effet de la spatialisation aussi bien enregistrée que live : bande spatialisée enveloppante ou distante, dispositif sous les sièges des spectateurs pour effet radio, déplacement des musiciens sur scène s'éloignant petit à petit à mesure du dédoublement de l'héroïne ...

Chacun, sur le plateau, était dans un exercice « d'écoute aigue », créant une tension manifeste à faire partager à l'auditeur -spectateur, en l'occurrence faire éprouver l'horreur et le danger que vivait l'héroïne, tout en étant tranquillement assis dans le fauteuil du spectateur, complice, à sa façon, de la barbarie.

CONCLUSION

Chaque création est une aventure qui crée une complicité nouvelle et différente avec les interprètes ainsi qu'une relation entre jeu direct et bande où est mise en jeu une marge d'autonomie. Chaque création est une expérience particulière tout à la fois inédite et fondamentale, destinée à être renouvelée par d'autres interprètes de manière vivante.