

Vox et machina : lorsque l'électronique redéploie la voix dans les opéras de Philippe Manoury (En écho, 60^e Parallèle, K..., La Frontière, La Nuit de Gutenberg)

Vox and Machina: When Electronics Sustain the Voice in the Works of Philippe Manoury (*En écho, 60^e Parallèle, K..., La Frontière, La Nuit de Gutenberg*)

Brice Tissier

Volume 15, numéro 2, automne 2014

Le style et l'idée : de la fonction à la perception, de la typologie à la pratique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1036119ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1036119ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tissier, B. (2014). *Vox et machina : lorsque l'électronique redéploie la voix dans les opéras de Philippe Manoury (En écho, 60^e Parallèle, K..., La Frontière, La Nuit de Gutenberg)*. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 15(2), 55–69. <https://doi.org/10.7202/1036119ar>

Résumé de l'article

À la fois compositeur et chercheur, Manoury s'est très tôt intéressé à l'interaction en temps réel entre les instruments acoustiques et les nouvelles technologies liées à l'informatique musicale, telle que développée à l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (Ircam) à partir des années 1980. Après *Répons* (première version en 1981) de Pierre Boulez, le besoin se fait en effet sentir de casser la rigidité de l'outil électronique et d'explorer au-delà du dialogue conventionnel instrument/ordinateur, afin d'élaborer, enfin, une symbiose réciproquement profitable, malléable en concert, et constamment renouvelable, à la manière d'une interprétation concertante. Après l'instrument, le compositeur devait très rapidement se pencher sur la problématique soulevée par la voix. À partir de 1993, Manoury travaillera ainsi à la capture, puis au traitement numérique de la voix en temps réel, d'abord par une analyse des composantes acoustiques du son, puis une manipulation de ces composantes. Le cycle de mélodies *En écho* (1993-1994) pour soprano et électronique représentera le premier stade de cette réflexion, toujours dans le cadre de recherches expérimentales.

Si le *chercheur* Manoury recherche l'innovation, le *compositeur* Manoury, quant à lui, se tourne aussi volontiers vers les institutions et les genres musicaux traditionnels, dont l'opéra et la musique chorale. L'écriture vocale de Manoury, que l'on peut qualifier de simple et naturelle, témoigne d'une grande flexibilité et est le fruit d'une réflexion qui prend en compte les limites du langage post-sériel, et dont témoignent ses différents opéras. Or, ce retour au genre-roi ne saurait se priver de l'innovation électronique nouvellement créée ; *60^e Parallèle* (1995-1996), *K...* (2000), *La Frontière* (2003) et *La Nuit de Gutenberg* (2011) intègrent une partie électronique, profitant, pour chaque opus, des avancées de la technique au service de la voix et de l'art lyrique. L'objet de ce texte est de proposer une approche globale des différents projets lyriques de Manoury, afin de mettre notamment en lumière le rôle de plus en plus prononcé de la transformation électronique sur le plan dramatique, et d'étudier également le réel travail de réciprocité entre l'instrumental et l'électronique.

Vox et machina :
Lorsque l'électronique redéploie
la voix dans les opéras de
Philippe Manoury
(En écho, 60^e Parallèle, K...,
La Frontière, La Nuit de Gutenberg)

Brice Tissier (Conservatoire à rayonnement
régional de Toulouse)

Composer un opéra, c'est exprimer une réalité, fût-elle hors norme. Non pas l'expliquer, ni la montrer, mais en suggérer l'existence et l'épaisseur, alors que bien peu nous est donné à percevoir (Manoury 1998a, 415).

Né en 1952, le Français Philippe Manoury fait partie de la génération de compositeurs ayant succédé aux principaux tenants de l'avant-gardisme des années 1949-1970, notamment Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio et Iannis Xenakis¹. Cette nouvelle génération, dont l'activité créatrice commence concrètement dans le courant des années 1970, s'est cependant retrouvée confrontée à la même problématique que ses aînés. Depuis le milieu des années 1960, en réaction à la *tabula rasa* des années 1950, s'est en effet inversé le rapport entre l'écriture et la perception, avec le retour de la prise en considération de la dimension perceptive dans les stratégies compositionnelles. Cette évolution de l'esthétique musicale chez plusieurs compositeurs est évidente dans les mutations des techniques d'écriture, mais elle transparaît également dans l'évolution de l'appréhension des outils technologiques. Depuis les premiers essais de Pierre Schaeffer, en passant par les expériences et les œuvres de Boulez et de Stockhausen², l'électronique évolue désormais conjointement à l'univers instrumental, mais ne pouvait, jusqu'à une période récente, prétendre ni à l'égalité, ni à la réciprocité.

À la fois compositeur et chercheur, Manoury s'est très tôt intéressé à l'interaction en temps réel entre les instruments acoustiques et les nouvelles technologies liées à l'informatique musicale, telle que développée à l'Institut

de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam³) à partir des années 1980⁴. Après *Répons* (première version en 1981) de Pierre Boulez, le besoin se fait en effet sentir de casser la rigidité de l'outil électronique et d'explorer au-delà du dialogue conventionnel instrument/ordinateur, afin d'élaborer, enfin, une symbiose réciproquement profitable, malléable en concert, et constamment renouvelable, à la manière d'une interprétation concertante. Dans *Répons*, les ingénieurs de l'Ircam avaient déjà partiellement réglé cet écueil pour les instruments à clavier et ceux qui leur sont assimilés : en fixant un capteur sous chaque touche (piano), chaque lame (vibraphone) ou chaque corde (harpe et cymbalum), l'ordinateur pouvait suivre, enregistrer et traiter l'action du musicien, puis produire, en temps réel, un résultat projeté dans la salle par des haut-parleurs. Dans un second temps, Manoury lui-même, avec la collaboration du jeune mathématicien américain Miller Puckette et du flûtiste Larry Beauregard, avait adapté la flûte selon le même modèle, grâce au principe des plateaux de l'instrument, eux aussi facilement identifiables par l'ordinateur. S'ensuivit un cycle d'œuvres consacré à cette interaction instrument-ordinateur : *Jupiter* (1987) pour flûte et électronique, *Pluton* (1988-1989) pour piano et électronique, *La partition du ciel et de l'enfer* (1989) pour flûte, deux pianos et électronique, et enfin *Neptune* (1991) pour percussions et électronique.

Très rapidement, le compositeur devait se pencher sur la problématique de la voix, qui n'est pas un instrument à proprement parler, comme Manoury l'a lui-même énoncé : « Sa production sonore ne dépend pas de mécanismes artificiels. Il s'agit donc, dans le cas présent, de capter un

¹ Outre Manoury, citons George Benjamin, Marc-André Dalbavie, Gérard Grisey, Jonathan Harvey, Philippe Hurel, Michael Jarrell, Michael Lévinas et Tristan Murail.

² Voir, par exemple, Deliège (2003).

³ Fondé en 1971 par Pierre Boulez, l'Ircam s'est non seulement donné pour but de réunir au sein d'un même laboratoire artistes et scientifiques afin d'élaborer des projets communs, mais aussi d'initier de jeunes compositeurs aux outils informatiques et électroniques.

⁴ L'intérêt de Manoury pour la recherche et les nouvelles technologies tient également à sa longue pratique de l'enseignement : en 1978, il s'installe au Brésil pour y donner des cours et des conférences sur la musique contemporaine dans différentes universités (São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, Salvador). Entre 1983 et 1987, à Paris, il est responsable de la pédagogie au sein de l'Ensemble InterContemporain, puis enseigne de 1987 à 1997 la composition assistée par ordinateur (CAO) et la musique électronique au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Entre 2004 et 2012, il enseigne la composition à l'Université de Californie à San Diego, et depuis 2013 au Conservatoire de Strasbourg.

signal sonore – extrêmement complexe et variable – et de le synchroniser avec un ordinateur.» (Manoury 1998b). À partir de 1993, Manoury va ainsi travailler à la capture, puis au traitement numérique de la voix en temps réel, d'abord par une analyse des composantes acoustiques du son, puis une manipulation de ces composantes. Le cycle de mélodies *En écho* (1993-1994) pour soprano et électronique représente le premier stade de cette réflexion.

Si le *chercheur* Manoury recherche l'innovation, le *compositeur* Manoury, quant à lui, se tourne aussi volontiers vers les institutions et les genres musicaux traditionnels, dont l'opéra et la musique chorale. Bien qu'héritier de la seconde École de Vienne, mais aussi de Boulez, Stockhausen et Berio, Manoury n'en reste pas moins ancré dans une période où la perception reprend désormais le dessus sur les *diktats* de l'écriture. Sans pour autant renier le *Sprechgesang* de Schönberg, la *Sequenza III* (1966) de Berio et le *Marteau sans maître* (1952-1956) de Boulez, l'écriture vocale de Manoury, que l'on peut qualifier de simple et naturelle, témoigne d'une plus grande flexibilité et est le fruit d'une réflexion qui prend en compte les limites du langage post-sériel, dont témoignent ses différents opéras. Or, ce retour au genre-roi ne saurait se priver de l'innovation électronique nouvellement créée; *60° Parallèle* (1995-1996), *K...* (2000), *La Frontière* (2003) et *La Nuit de Gutenberg* (2011) intègrent une partie électronique, profitant, pour chaque opus, des avancées de la technique au service de la voix et de l'art lyrique. Avec quatre réalisations scéniques à ce jour, Manoury participe justement au regain du genre, prolongeant les dernières productions de Berio et les sept opéras formant l'imposant cycle *Licht, Die Sieben Tagen der Woche* (1977-2003) de Stockhausen.

Quelques études déjà publiées ont d'ores et déjà permis de comprendre certains aspects des opéras de Manoury. *K...* a notamment bénéficié d'un important travail de thèse réalisé par Momilani Ramstrum en 2002-2003, abordant l'ensemble des aspects poétiques de l'œuvre (étude des esquisses, historique des étapes de la réalisation, expérimentations acoustiques, élaboration de la partition électronique, etc.); cette étude fut par ailleurs enrichie d'un travail de terrain pendant la seconde production parisienne à l'Opéra Bastille en 2003, et donna lieu à une publication multimédia en DVD-ROM (Ramstrum 2004). D'autres textes, comme

celui de Marc Battier (Battier 2005), ont également abordé certains points spécifiques de l'écriture électronique de Manoury dans *K...* Les trois autres opéras n'ont en revanche pas à ce jour bénéficié de travaux comparables⁵, hormis quelques études techniques sur l'évolution des partitions électroniques successives (Bossis 2005; Lemouton 2011). Une approche globale des différents projets lyriques de Manoury permet cependant de mettre en lumière un rôle de plus en plus prononcé de la transformation électronique sur le plan dramatique, et particulièrement en ce qui concerne le traitement de la voix. L'étude des partitions, ainsi que de certaines œuvres annexes (ayant esquissé ses opéras ou en étant issues) dévoile également un travail de réciprocité entre l'instrumental et l'électronique – précisons que Manoury élabore en général les deux partitions (instrumentale et électronique) simultanément, et que celles-ci s'interpénètrent *de facto* et interagissent de façon permanente –, et amène donc dans certains cas, une recontextualisation des données musicales. Notre intention dans le présent article est d'étudier, d'une part, le rapport entre les transformations électroniques et la dramaturgie, et d'autre part l'évolution technique du traitement de la voix: de l'expérimental (le cycle de mélodies *En écho*) à l'insertion pratique de ces expérimentations au sein du médium instrumental et lyrique traditionnel de l'outil électronique (*60° Parallèle*, *K...*, *La Nuit de Gutenberg*)⁶.

1. De l'instrumental au vocal: *En écho*⁷

En écho (1993-1994) fait partie, à notre avis, de ces œuvres expérimentales dont les données poétiques sont encore assujetties aux problématiques de l'expérimentation et aux contraintes techniques des moyens traditionnels. Les formes courtes sont alors prépondérantes, ainsi que la particularité des procédés employés, propres à chaque pièce. Ce *cahier des charges* n'empêche pas pour autant une certaine continuité historique: dans la tradition du *lied* ou de la mélodie liant la voix à un instrument accompagnateur – traditionnellement le piano, ici l'électronique – *En écho* est un cycle de sept mélodies, sur des textes érotiques écrits spécialement par Emmanuel Hocquard⁸: «La rivière», «Un jardin», «Broadway», «Mea lux», «Betty», «Un visage» et «La table». Chaque mélodie est centrée sur un lieu, un objet «ou une idée définie, que le titre de chaque poème annonce, comme le précise le compositeur: «À chacune

⁵ Ce manque s'explique probablement d'une part en raison du complexe processus ayant conduit à la création de *60° Parallèle* – ce que nous verrons plus loin – et d'autre part en raison de l'achèvement plus récent de *La Frontière* et *La Nuit de Gutenberg*.

⁶ J'ai fait le choix de ne pas entrer, pour chaque opéra, dans le détail des matériaux et des programmes employés. On trouvera dans le DVD-ROM conçu autour de *K...* un exemple d'implémentation particulier (Ramstrum 2004). Dans son ouvrage *La Voix et la machine* (Bossis 2005), Bruno Bossis fournit également plusieurs indications sur les programmes employés par Manoury, mais il faut préciser qu'en raison de l'obsolescence rapide des technologies, les programmes sont régulièrement transplantés vers d'autres stations plus récentes.

⁷ Composée en 1993 et 1994 et élaborée à l'Ircam pour sa partie technique, l'œuvre est créée le 26 février 1994 à l'Ircam par Donatienne Michel-Dansac.

⁸ «Si toutes les phrases sont bien d'Emmanuel Hocquard, le texte dans la version actuelle est un choix que j'ai effectué parmi un matériau plus vaste» (Manoury 1998b, 4).

d'elle, est également attaché un élément sonore (un son concret le plus généralement) qui servira d'élément de référence tant poétique que musical.» (Manoury 1998b, 5).

L'intention de Manoury dès *Jupiter* (1987) était d'établir, outre un dialogue entre instrument/voix et ordinateur, une réelle autonomie de jeu. Avant d'étudier plus en détail *En écho*, précisons trois éléments techniques qui faciliteront la compréhension du propos :

- Au début des années 1980, on a observé la généralisation de l'emploi du procédé de manipulation des sons en *temps réel*, c'est-à-dire la possibilité de produire, sans décalage perceptible, des séries d'échantillons sonores : le processeur de l'ordinateur capte, transforme des sons selon un programme prédéfini et diffuse le résultat dans la salle de concert avec un temps de réaction extrêmement bref, donnant ainsi l'impression d'une *simultanéité perceptive* de l'instrument et de la réponse électronique. À l'Ircam, c'est le programme *Faster Than Sound*⁹ (FTS), associé à l'environnement de programmation *Max*¹⁰, qui effectuait, à partir des années 1980, ces traitements sonores en temps réel.
- À la même époque, plusieurs programmes de type *Suiveur de partition* furent créés afin de pouvoir synchroniser parfaitement le jeu instrumental (ou vocal) avec la partie électronique¹¹. La nature ainsi que la dénomination de ces programmes ont bien entendu évolué depuis les années 1980 ; le site Internet de l'Ircam propose néanmoins une définition globale :

La partition est enregistrée dans l'ordinateur dans un format spécifique contenant à la fois les éléments essentiels de la partition instrumentale et une écriture de la partie informatique avec un langage musical synchrone. Lors de l'exécution, l'analyse en temps réel du son et/ou du geste capté auprès de l'interprète est mise en comparaison avec la partition enregistrée. L'algorithme de suivi détermine à chaque instant de l'interprétation la position correspondante dans la partition, et synchronise les processus programmés dans la partie électronique de l'œuvre (Ircam, s. d.).

Ces processus programmés sont normativement reportés et numérotés sur la partition imprimée¹². Si un assistant informatique est toujours présent,

son rôle se borne désormais à la surveillance, aux corrections éventuelles en cours de jeu et à la gestion des niveaux sonores de projection des sons.

- Le *Spatialisateur* (communément appelé *Spat*), enfin, développé au début des années 1990 à l'initiative de Jean-Marc Jot et Olivier Warusfel¹³, est un programme permettant de gérer la diffusion spatiale dans l'espace de concert, c'est-à-dire les niveaux et les emplacements de diffusion, tout comme les déplacements du son dans un réseau de haut-parleurs disposés préalablement autour du public, selon un agencement préétabli et personnalisé.

En 1994, *En écho* profite de toutes ces innovations. Toutefois, la synchronisation du processeur avec des sons chantés se révèle vite d'une grande complexité. En effet, contrairement aux instruments, les signaux vocaux ne peuvent être définis et appréhendés selon le mouvement d'une clé ou d'un doigt, c'est-à-dire par un geste physiquement détectable. Il était donc nécessaire de définir les paramètres à prendre en compte pour la captation de la voix, par exemple certains traits caractéristiques de l'émission vocale comme les consonnes fricatives ou les sons bruités. Manoury s'en explique :

La captation de phénomènes complexes tels que la variation de formes spectrales, la reconnaissance de phonèmes ou de quelques micro-structures, en vue d'établir des réseaux de contrôle sur un dispositif de synthèse ou de traitement du signal, est l'étape ultime vers laquelle nous tendons. Le matériau musical est exclusivement composé de sons de synthèse, d'échantillons vocaux et de transformations en temps réel de la voix soliste (Manoury 1998b, 4).

Dans *En écho*, Manoury explore particulièrement la question de la perception du temps, autrement dit la relative appréhension d'une structure en fonction de sa présentation dans le temps par l'auditeur, un principe notamment beaucoup utilisé dans la musique concrète, mais aussi dans certaines de ses propres œuvres précédentes : « Lorsque, dans ma musique électronique, je ralentis 50 ou 60 fois une séquence déjà entendue, je détruis totalement ce qui la fondait en la transformant en une autre forme expressive. » (Manoury 2001, 56). Cette pratique n'est pas sans rappeler la technique de la teneur ou du *cantus firmus* de l'École

⁹ Pour que l'interaction musicale soit perçue comme *naturelle*, le temps de latence doit être inférieur à 30 millisecondes.

¹⁰ Baptisé en hommage à Max Matthews, l'un des pionniers de l'informatique musicale, *Max* permet la programmation graphique de la synthèse, du traitement et du contrôle du son, exécutés en temps réel, grâce à des *patches* définissant des fonctions à l'écran. Selon les termes de Claude Fatus, cet environnement de programmation permet de décrire « un câblage virtuel entre les différents opérateurs spécialisés dans le traitement du signal sonore » (Fatus 1994, 179).

¹¹ Dans *Répons* de Boulez, un assistant informatique devait, en 1984, déclencher manuellement les événements électroniques, en synchronisation avec l'instrumentiste et en réponse au signe du chef d'orchestre.

¹² Des exemples de ces repères sont visibles dans l'exemple 10 (*La Nuit de Gutenberg*) : ceux-ci sont numérotés et entourés dans la partie de clavier. Les événements déclenchés sont retranscrits au-dessus de celle-ci, dans les systèmes indiqués STR.

¹³ Chercheurs à l'Ircam, spécialisés dans l'acoustique des salles et la spatialisation sonore ; Olivier Warusfel est encore à ce jour responsable du département « Espaces acoustiques et cognitifs » (voir notamment Jot et Warusfel 1995).

de Notre-Dame, ou encore celle du choral luthérien dans les cantates de Bach, c'est-à-dire la répétition d'une structure musicale dans le cadre d'une échelle temporelle différente, et confrontée à un autre discours musical. Dans d'autres cas, la synthèse numérique permet de transformer la nature d'un élément. Dans « Un jardin » (deuxième pièce du cycle), un bruit de grillon, présenté comme indicatif de l'environnement sonore, se transforme par traitement en *maracas virtuelles*, destinées à ponctuer, en temps réel, la partie vocale lorsque la chanteuse prononce des consonnes fricatives. Ces grillons interviennent également pour ponctuer un silence ou l'espace d'une respiration.

Dans la partie vocale, le compositeur choisit de rappeler certains éléments qui lui sont propres, dans la lignée du traitement motivique wagnérien ou postwagnérien. Manoury partage avec Schoenberg et Boulez la conviction que « Wagner ne pensait pas la thématique dans une temporalité ou dans une vitesse déterminée, fixe, mais au contraire comme quelque chose qui pouvait subir des étirements ou des contractions suivant le contexte dans lequel il devait apparaître » (Manoury 2001, 85-86).

Le redéploiement en temps réel de la partie vocale est quant à lui soumis à des programmes dont certaines données ont été fixées par le compositeur, notamment grâce à des analyses de synthèse du timbre de la voix, ceci afin de renforcer l'osmose acoustique/électroacoustique. Manoury le précise :

J'ai pris une suite d'accords qui épousent les formants de la voix, c'est-à-dire la couleur des voyelles, en quelque sorte. Ces accords sont identifiables en tant que tels, mais leurs timbres diffèrent suivant la manière dont la chanteuse articule les voyelles. L'ordinateur analyse sa voix et en reproduit les couleurs sonores. Il y a donc imprégnation d'une catégorie sonore sur une autre (Manoury 2001, 81).

Enfin, la musique vocale elle-même est analysée afin d'être exploitée à nouveau au cours de l'œuvre. Le fragment sonore *très mobile* dans « La rivière » revient par exemple dans « Mea lux », volet central et le plus développé du cycle, exposant des photographies de voyage. Le son d'un obturateur d'appareil photographique y est peu à peu déconstruit, au fil des retours d'éléments précédents, comme des photographies sonores figées. Le compositeur fournit la clé du procédé :

Dans la quatrième [pièce], je reprends ce fragment mobile [l'obturateur] pour progressivement le figer, comme une image de photographie. Ailleurs, je reconstitue la voix chantée au moyen de la synthèse. Elle revient en boucle mais de plus en plus lentement jusqu'à atteindre une lenteur telle qu'on a l'impression d'un « gel sonore ». En musique, rien ne doit être

vraiment immobile, tout doit être en mouvement, mais ici le temps est tellement lent qu'on ne le voit plus évoluer (Manoury 2011, 60-61).

L'avenir allait montrer qu'*En écho* n'était qu'une première étape dans la synthèse de la voix, mais surtout l'une des premières pierres de ce que l'on a coutume désormais d'appeler les *partitions virtuelles*, pour reprendre le titre d'un article de Manoury lui-même (Manoury 1998a, 59-86), c'est-à-dire « une partition dont on connaît *a priori* la nature des éléments qui vont être traités mais dont on ignore les valeurs exactes qui vont définir ces éléments » (Manoury 1998a, 74).

2. De l'électronique dans la tradition...

Comment va Paris ? Se dodécانىse-t-il à toute allure ? Les carmélites, les pauvres, ne peuvent chanter que dans le ton. Il faut leur pardonner (Poulenc 1994, 782 : lettre à Henri Sauguet du 28 janvier 1954).

Le choix d'écrire des opéras – Messiaen considérait le genre mort dans les années 1970, avant d'accepter la commande de *Saint-François d'Assise* (1984) – n'est à l'origine pas volontaire de la part de Manoury, ni une évidence pour un tenant de la recherche et de l'expérimentation. On sait d'ailleurs la difficulté pour un compositeur d'envisager une œuvre de grande envergure de ce type, alors que le rapport entre le temps de travail impliqué (composition, réalisation technique éventuelle, répétitions) et la diffusion (en général, une seule production de quelques représentations) n'en fait pas un projet rentable. Cependant, la prise en charge de certains compositeurs contemporains par différentes institutions leur permet d'espérer parfois une telle perspective. En France, l'Ircam, jumelé à l'Ensemble InterContemporain (EIC), joue ce rôle auprès des jeunes compositeurs particulièrement intéressés par les outils électroniques, en proposant notamment des stages d'initiation et de formation, puis des commandes officielles d'œuvres. Manoury avait été invité dès 1981 à l'Ircam en tant que compositeur et chercheur, puis à partir de 1983 comme responsable de la pédagogie au sein de l'EIC.

Si ses opéras achevés sont le fruit, comme on le verra, de commandes d'institutions qui lui ont permis de vivre un temps de la composition, les premiers essais lyriques de Manoury, en revanche, ont subi de plein fouet les aléas de cette réalité. Très tôt, Manoury s'est intéressé au film *Citizen Kane* (1984) d'Orson Welles, notamment en raison du travail de Welles sur les *flash-back* et les distorsions de la chronologie (Manoury 1998a, 191), par exemple en ce qui concerne les différentes périodes de la vie du personnage principal (enfance, maturité, vieillesse). Pour des raisons de droits d'auteur, l'adaptation directe de *Citizen Kane* n'était pas envisagée, mais plutôt une biographie de Welles

selon les mêmes procédés de distorsion chronologique. L'échec du projet qui en découla, un opéra intitulé *Sorwell*, a amené le compositeur à se poser la question de la viabilité de l'entreprise¹⁴. Des quelque 90 minutes composées, Manoury tirera néanmoins un ensemble de mouvements symphoniques intitulés *Chronophonies*¹⁵, dans lesquels il a remis les nombreux fragments éparpillés dans un ordre chronologique, renonçant ainsi à la problématique initiale du projet scénique. Cet échec a généré de nombreuses idées compositionnelles et techniques, dont on trouve bon nombre d'occurrences dans les opéras existants, et notamment dans *60° Parallèle* (1996), envisagé juste après *Sorwell*.

60° Parallèle

Le projet *60° Parallèle* est théoriquement indépendant : il découle d'une commande du théâtre du Châtelet, et d'une collaboration à trois avec le metteur en scène Pierre Strosser et le librettiste Michel Deutsch. Composé en 1995 et 1996, l'opéra est créé le 10 mars 1997 au théâtre du Châtelet, par l'Orchestre de Paris dirigé par David Robertson¹⁶. Le synopsis est un lointain hommage à la pièce *Sur la grand-route* d'Anton Tchekhov¹⁷ : un huis clos dans une salle d'attente d'aéroport, en pleine tempête de neige, quelque part au niveau du 60° parallèle. Plusieurs histoires s'entremêlent : un détective à la poursuite d'un assassin, une jeune femme déprimée emmenée en vacances de force, un professeur illuminé promenant le cerveau d'Einstein dans un bocal... Le sujet n'a donc plus rien à voir avec *Citizen Kane* ni avec Orson Welles, mais Manoury y reprend toutefois une partie de la matière composée précédemment, à commencer par le prélude orchestral de *Sorwell*, intitulé jusqu'alors « Prélude de la nuit du sortilège » (1992), et qui avait connu une création indépendante sous ce titre entre-temps¹⁸. *60° Parallèle* constitue en réalité une expansion magistrale de ce prélude : chaque scène de l'opéra en déploie un fragment, un thème ou un accord.

En raison du grand nombre de personnages et de la complexité impliquée par la production d'un opéra, ainsi que du grand effectif de l'Orchestre de Paris, Manoury n'a

pas souhaité utiliser, pour chaque chanteur, l'ensemble des procédés de manipulation des sons en temps réel employés dans *En écho*. Les voix sont amplifiées mais ne sont pas transformées, pour des raisons de compréhension du texte. Il n'y a par ailleurs dans *60° Parallèle* aucune identification sonore d'un personnage à l'aide de motifs musicaux, si ce n'est à travers la réminiscence de fragments du prélude durant l'opéra. L'une des intentions de Manoury était de préserver le confinement du huis clos de Tchekhov, privilégiant l'unité de lieu, mais aussi parasitant l'idée d'une narration linéaire : l'ensemble des actions de l'opéra s'enchaînent ou s'interpénètrent librement dans le temps, sans hiérarchie, au fil des conversations anodines des différents protagonistes. La seule constante, et le seul point commun entre tous, demeure l'attente, comme Manoury l'explique : « J'ai attaché beaucoup d'importance à cette déstabilisation qui, en effet, peut créer des conditions dramatiques nouvelles qui ne sont pas celles de l'opéra. » (Manoury, Deutsch et Strosser 1998, 6). Pour Manoury, l'imagerie musicale est inutile et la caractérisation des personnages doit être laissée à la mise en scène. Manoury rejette une certaine forme de complexité mélodique, afin de favoriser l'intelligibilité du texte :

J'ai tenu à ce que le texte soit, autant que faire se peut, intelligible. Cela a bien entendu déterminé un certain type d'écriture musicale. Je déplore souvent le caractère un peu uniformisé des opéras aujourd'hui – même *Les Soldats* [1965] de Zimmermann, qui est pourtant un grand chef-d'œuvre, n'y échappe pas –, du fait de la ligne désarticulée de la phrase vocale (Manoury, Deutsch et Strosser 1998, 7).

Les règles d'engendrement établies pour *Sorwell* et les *Chronophonies* sont respectées en ce qui concerne le traitement des parties vocales de cette nouvelle œuvre. Manoury avait souhaité associer, dans *Sorwell*, les différents âges de la vie à l'écriture intervallique, afin de caractériser musicalement le personnage principal, en l'occurrence Kane, ou Welles lui-même selon l'intention : les plus grands intervalles (quinte et quarte) sont réservés pour la jeunesse, les tierces pour la maturité, et les secondes (principalement

¹⁴ Manoury est revenu, dans un texte récent, sur les déboires que lui ont valu *Sorwell* : « Mon premier projet [...] fut autant une valse-chavirée me propulsant d'une maison d'opéra à une autre, d'un metteur en scène à un autre, qu'une valse-hésitation avec les changements continuels de directeurs d'opéras, ou même d'états d'âme à l'intérieur d'un même directeur. D'abord prévu pour le théâtre des Champs-Élysées, ce fut l'Opéra Bastille qui recueillit le projet vagabond. Je n'avais pas pour autant de commande et devais jongler avec une situation précaire tout en consacrant du temps à l'écriture de cette partition. Laurent Bayle, alors directeur de l'Ircam, s'en émut, et demanda à son ami et mécène Paul Sacher de l'aider. Je pus alors me consacrer à plein temps à cette grande entreprise. Tout allait pour le mieux, on m'avait même offert une loge avec un piano dans laquelle je pouvais travailler jour et nuit à la composition. Les choses allaient bon train [...], j'avais écrit plus de 90 minutes de musique pour grand orchestre, chanteurs et électronique lorsque... la direction changea de mains. Le nouvel homme fort, mécontent du livret, décida d'annuler mon projet pour y donner à la place *Padmavati* d'Albert Roussel. Mon opéra sur *Citizen Kane*, sur lequel je travaillais depuis trois ans fut alors simplement rayé de la carte... comme le fut d'ailleurs à son tour ce nouveau directeur, quelques mois à peine après sa prise de fonction ! » (Manoury 2009).

¹⁵ *Chronophonies I et II* (1994), sur un texte de Sandra Joxe, pour deux chanteurs et orchestre, ont été créées le 4 février 1995 par l'Orchestre de Radio France, sous la direction d'Elgar Howarth.

¹⁶ En ce qui concerne la participation de l'Ircam, la technique était assurée par Leslie Stuck, assistant musical de Manoury.

¹⁷ Pièce en un acte écrite en 1885.

¹⁸ Le *Prélude de la nuit du sortilège* a été créé le 6 février 1993 à la Maison de Radio-France par l'Orchestre national de France, sous la direction de David Robertson.

les secondes mineures) pour la vieillesse. Dans le projet initial, qui impliquait un déroulement non chronologique, l'écriture vocale aurait ainsi joué le rôle de signal perceptif pour l'auditeur. Les passages qui constituent les *Chronophonies*, remis dans l'ordre, suivent par conséquent une évolution intervallique allant progressivement de la quarte vers le chromatisme. Les différents personnages de *60^e Parallèle* adoptent en partie cette logique : l'assassin, le détective et les deux jeunes femmes utilisent majoritairement la tierce ; en revanche le professeur Wittkop suit une ligne vocale plus resserrée où domine le chromatisme instable (voir l'exemple 1).

De même, lorsqu'une berceuse (exemple 2) chantée en fond sonore par des enfants retentit dans le hall de l'aéroport, c'est la quarte qui domine, ainsi que la stabilité. Cette scène de berceuse contient par ailleurs une très brève allusion au *Prélude de la nuit du sortilège*, dont on pourrait penser, avec le recul, qu'il a été composé pour l'ouverture

du film *Citizen Kane* (les éléments sont communs : tempête de neige, allusion à l'enfance, «Rosebud» puis mort de Kane, laquelle correspondrait à la mesure 83 du prélude). À l'inverse, l'idée d'insérer une berceuse dans *60^e Parallèle* – ce qui ne semble avoir aucune justification dramatique – est peut-être née de la nécessité ou simple volonté de réutiliser ce passage du prélude.

Présente tout au long de l'œuvre, la partition électronique prend principalement en charge l'ensemble des sons concrets destinés à illustrer l'aéroport – bruits d'avion, cliquetis de panneau d'affichage, par exemple au début du prélude – mais elle fait entendre également la transformation de plusieurs éléments vocaux préenregistrés, dont la voix de l'annonceuse, récurrente tout au long de l'opéra (exemple 3).

Cette voix du haut-parleur est spatialisée, et joue un rôle dramaturgique et structurel précis. Dans le cas présent, elle fait le pont entre écriture vocale et écriture orchestrale ; y

Exemple 1 : Philippe Manoury, *60^e Parallèle*, scène XIId, mes. 1271-1272 (Manoury 1997¹⁹, 172) ; solo du professeur Wittkop.

The musical score for Example 1 shows a vocal line for Professor Wittkop (measures 1271-1272) and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and quintuplets indicated by brackets. The lyrics are: "Mais la ré-a-li-té est fi-nie. La to-ta-li-té tombe en mor-ceaux. Deux cents mor-ceaux". The piano accompaniment consists of two staves, with the upper staff marked *pp* (Cordes et Célesta) and the lower staff marked *pp* (Cordes). The piano part features a complex, chromatic texture with many accidentals.

Exemple 2 : Philippe Manoury, *60^e Parallèle*, scène XIIb, mes. 1239-1240 (Manoury 1997, 167) ; berceuse.

The musical score for Example 2 shows a lullaby (measures 1239-1240) sung by children. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a simple, melodic line with a few eighth notes and a final quarter note. The lyrics are: "tour - ne mon - de, vo - le plu - me, vo - le la plume au vent lé - ger." The piano accompaniment consists of two staves, with the upper staff marked *pp* (Célesta) and the lower staff marked *pp* (Cordes). The piano part features a simple, rhythmic accompaniment with a few eighth notes and a final quarter note.

¹⁹ Tous les extraits de partitions ont été reproduits avec l'aimable autorisation des Éditions Durand.

X_B ♩ = 60
1022 Haut-parleur

HAVE A NICE TRIP LADIES AND GENTLEMEN WE HOPE YOU ENJOY YOURSELVES
(Maria continue de valser seule. Les passagers qui ne dorment pas la regardent danser.
Un homme s'approche et la filme avec un caméscope.)

pp p mf f

est adapté le procédé de l'analyse vocale d'*En écho*, afin de reproduire les harmoniques de l'orchestre auxquelles s'ajoute la couleur des voyelles des chanteurs. Cette stratégie électronique est complémentaire des réflexions intervalliques énoncées précédemment, et montre au passage que Manoury ne souhaite pas voir l'électronique dominer, ou parasiter la dramaturgie. Pour Manoury, en effet, « l'informatique musicale est [...] un mode d'expression comme un autre, comme l'orchestre, pas plus chargé, ni moins » (Manoury, Deutsch et Strosser 1998, 7).

K...

L'expérience lyrique suivante de Manoury est à la fois plus institutionnelle et plus rigoureuse : un sujet fixé et illustre – *Le Procès* de Franz Kafka – et une commande de l'Opéra de Paris²⁰. La composition de la partition occupe Manoury de 1999 à 2001, dont une majeure partie dans les studios de l'Ircam pour la réalisation de la partie électronique, beaucoup plus étoffée que celle de *60^e Parallèle*. Dans le cas présent, l'un des enjeux du travail de composition consistait à déjouer le rapport frontal inhérent à la disposition scénique traditionnelle de l'opéra, et figeant l'espace sonore en deux univers séparés, comme il est de coutume dans une disposition spatiale dite à l'italienne. À la dimension unidirectionnelle de la vue, Manoury voulait opposer la dimension multidirectionnelle de l'ouïe, en entourant, et renforçant la diffusion spatiale dans l'espace global de la salle de concert (Manoury 2001, 118-120)²¹. Pour Manoury, la spatialisation ne doit en effet pas être considérée comme une simple enluminure : « dans

de tels cas, le mouvement spatial devient un matériau "thématique" au même titre qu'un rythme, qu'une mélodie, car c'est lui qui oriente l'audition plus que la nature même des sons spatialisés » (Manoury 2001, 220). Le spectateur doit donc se croire à l'intérieur de la scène, en d'autres termes, il doit oublier qu'il est extérieur à l'action qui se déroule devant lui. Ces réflexions ont englobé la question de la diffusion ou de la réverbération des voix chantées dans l'espace, notamment celles des chœurs, omniprésents. Par ailleurs, de nombreuses scènes chantées par les solistes ont également bénéficié de prolongements électroniques en temps réel afin de redéployer (à l'aide de techniques employées dans *En écho*) ou d'enrichir (par l'ajout de sons concrets ou de réverbérations) les situations dramatiques ou la psychologie des personnages. Nous allons en voir quelques exemples.

À la différence de la démarche proposée dans *60^e Parallèle*, Manoury fait usage pour *K...* de leitmotifs particulièrement bien définis, jouant le rôle de motifs générateurs dans la plupart des cas – par exemple les quatre intervalles déjà mentionnés innervant l'œuvre, ou l'appel de trompette symbolisant le procès. Aucun leitmotiv n'est cependant associé aux personnages. Mais l'on retrouve ici le soin apporté à l'intelligibilité du texte, ainsi que la primauté de l'intervalle selon les mêmes règles que dans *Sorwell*, *Chronophonies* et *60^e Parallèle*. Par exemple, Manoury reprend le jeu sur la quarte pour les fillettes entourant le peintre Titorelli, dans la continuité de la berceuse précédemment évoquée (exemple 4).

²⁰ Cet opéra a été créé le 3 juillet 2001 à l'Opéra Bastille, avec la participation du Chœur d'enfants de l'Opéra national de Paris et de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris dirigé par Dennis Russel Davies. La technique était assurée par Serge Lemouton, de l'Ircam, assistant musical de Manoury.

²¹ Lors de la création, il y avait seize sources sonores en temps réel, distribuées sur seize haut-parleurs disposés dans la salle, afin de remplir le grand espace de l'Opéra Bastille.

Exemple 4 : Philippe Manoury, *K...*, scène IX, mes. 1350-1352 (Manoury 2000, 175) ; fillettes chez le peintre Titorelli.

1350

mf *f*

Ti - to - rel - li, Ti - to - rel - li,

mf *f*

Ti - to - rel - li, Ti - to - rel - li,

mf *f*

Ti - to - rel - li, Ti - to - rel - li,

f

Dans ce cas précis, l'électronique permet d'introduire une dose d'humour par le biais d'une allusion à l'univers sonore de la musique concrète : afin d'illustrer la horde de jeunes filles déambulant et piaillant autour du peintre, Manoury prolonge leurs chants en poussant plus loin le concept de cri, comme il l'explique lui-même :

Pour cette scène, j'ai imaginé les petites filles comme des oiseaux en cage qui ne cessent pas de virevolter et de piailler dans l'atelier comme si elles étaient dans une volière. Deux petites filles sont venues dans mon studio à l'Ircam. Je leur ai demandé de pousser les cris les plus stridents possibles et, avec Serge Lemouton, mon assistant, nous avons laissé tourner les magnétophones... (Manoury 2001, 131-132).

Comme dans le cycle *En écho*, Manoury mêle ici des voix réelles et des voix concrètes. Une donnée sonore exogène est ajoutée afin de compléter l'illusion de la volière :

J'ai pris aussi dans un disque d'ambiances naturelles une trentaine de cris d'oiseaux différents, des corbeaux, des merles, etc. Puis j'ai transposé certains de ces cris d'oiseaux et de petites filles dans le registre grave de manière à ce que l'on ne puisse plus identifier l'origine de ces cris. L'assimilation des cris de filles aux cris d'oiseaux fonctionne à merveille, l'ambiguïté est totale (Manoury 2001, 132).

Au-delà de l'anecdote, ce procédé renforce le sentiment de huis clos – déjà présent dans *60° Parallèle* – imposé par

le contexte du roman, et où nulle solution n'est possible rationnellement :

Tout se déroule dans des espaces clos, dans cette histoire. Ainsi cette idée de volière s'est imposée à moi comme un espace clos dans lequel les oiseaux tournoient à l'intérieur en se cognant la tête contre les vitres ou les grillages sans pouvoir en sortir (Manoury 2001, 132).

Le jeu sur les intervalles ne renvoie plus dans *K...* aux différents âges de la vie, mais à la sincérité des personnages : le juge, l'oncle et l'inspecteur utilisent un ambitus resserré, contrairement à la femme du greffe, à Léni ou à Tirorelli dont les voix sont plus volubiles. Le personnage de Joseph K., quant à lui, oscille entre les deux groupes, passant de l'incompréhension à la résignation, jusqu'au *Sprechgesang* final lors de son exécution (exemple 5, page suivante).

L'opéra est entièrement chanté, à l'exception de quelques passages où l'on entend des éléments parlés : l'appel martelé de l'inspecteur criant « Joseph K ! », ou lorsque Léni informe K. du possible recours du peintre Titorelli (exemple 6, page suivante).

En filigrane, tout au long de l'opéra, un bruit de foule est également omniprésent, dont la fonction dramaturgique n'est pas sans rappeler les *chœurs invisibles* présents dans l'opéra *Donnerstag* (1980) du cycle *Licht* de Stockhausen, eux-mêmes inspirés des chœurs du nô, une forme de théâtre classique japonais. Dès le prologue de *K...*, les gens chuchotent, afin d'évoquer la rumeur qui se propage. Une

Exemple 5 : Philippe Manoury, *K...*, scène XII, mes. 1994-1997 (Manoury 2000, 180) ; fin de l'opéra.

(... l'autre lui plante
le couteau dans le cœur.) (parlé dans un souffle)

BLACKOUT IV

1994 K

Wie ein Hund!

(cordes & electr.) (électronique)

pp

8

The musical score for Example 5 consists of two staves. The top staff is a vocal line in bass clef, starting with a key signature of one flat and a 4/8 time signature. It contains the lyrics "(... l'autre lui plante le couteau dans le cœur.)" and "(parlé dans un souffle)". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also in 4/8 time. It features a key signature change from one flat to two flats. The piano part includes a section marked "pp" (pianissimo) and "8" (octave). Above the piano staff, there are markings for "(cordes & electr.)" and "(électronique)". The score ends with a double bar line and the title "BLACKOUT IV".

Exemple 6 : Philippe Manoury, *K...*, scène VIII, mes. 1291-1294 (Manoury 2000, 169) ; passage récité.

Scène 8

(K la quitte et revient
dans l'autre partie de la
pièce, où ne se trouve plus,
apparemment, que son oncle.)

Non mesuré
(parlé, presque chuchoté)

1291 K

Ach so.

Titorelli, der Maler, arbeitet für das Gericht,
er kennt viele Richter. So könnte er Dir
Ratschläge geben. Hier ist die Adresse.

The musical score for Example 6 consists of two staves. The top staff is a vocal line in bass clef, starting with a key signature of one flat and a 4/8 time signature. It contains the lyrics "(K la quitte et revient dans l'autre partie de la pièce, où ne se trouve plus, apparemment, que son oncle.)" and "Non mesuré (parlé, presque chuchoté)". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also in 4/8 time. It features a key signature change from one flat to two flats. The piano part includes a section marked "f" (forte). Above the piano staff, there are markings for "3" (triplets) and "f" (forte). The score ends with a double bar line and the title "Scène 8".

rumeur qui, au dire du compositeur, ne peut être arrêtée : « un *deus ex machina*, ou plutôt un *diabolus ex machina*. En tout cas [...] ce mouvement giratoire est lié à l'infinitude. C'est une sorte de *perpetuum mobile* : quoi qu'on fasse, jamais la rumeur ne s'arrête, elle continue à tourner malgré nous. » (Manoury 2001, 130). L'allusion au mouvement giratoire renvoie elle aussi à Stockhausen, qui dans *Kontakte* (1958-1960) avait utilisé une table tournante avec plusieurs haut-parleurs, qu'il actionnait lui-même en enregistrant le résultat avec le microphone. Dans *K...*, l'ordinateur contrôle la rotation, comme Manoury l'explique :

J'ai eu l'idée de reprendre ce même principe pour créer cette « toupie sonore » qui tourne sur elle-même et dont je peux contrôler la vitesse avec une grande précision : entre 16 et 0,001 tours/seconde. Le son ne sort que d'un seul haut-parleur et pourtant il semble « pirouetter » sur lui-même. C'est une sorte de

spatialisation monophonique. Serge Lemouton, mon assistant sur [sic] toute la partition électronique de cet opéra, a réalisé cette simulation sur ordinateur. Et cette toupie sonore, je peux aussi la faire se déplacer dans l'espace. Elle tourne donc à la fois sur elle-même et dans l'espace de la salle (Manoury 2001, 126).

Le procédé, désormais appelé la *toupie*, avait déjà été employé brièvement dans *60° Parallèle* pour la désinence du *tableau d'affichage* (cliquetis des cases du tableau d'annonce des vols en partance) dans le prélude. Ici, ce procédé est généralisé afin d'englober les chœurs invisibles, la rumeur, ainsi que les voix et les réverbérations pour la scène de la cathédrale – nous y reviendrons. Alors qu'il composait *K...*, Manoury souhaitait expérimenter ce procédé en utilisant des sons variés ainsi que des vitesses variées :

Au début du prélude de *K...*, on entend des murmures de foules avec ce système de toupies très lent, qui fait un tour sur lui-même en 4 secondes à peu près. Or là, l'image de la toupie s'efface, car – comme chacun sait – il faut une certaine vitesse pour maintenir une toupie en équilibre sur elle-même. Vous avez alors l'impression d'entendre une foule comme disposée sur une petite partie d'un gigantesque disque qui tourne extrêmement lentement. J'imagine un disque de plus d'une vingtaine de mètres de diamètre. Quand la partie de ce disque sur laquelle «se situe» la foule arrive devant vous, vous entendez le son très proche, puis elle s'éloigne très lentement et vous n'en percevez plus que de vagues murmures. Vous percevez ce mouvement rotatif des sons, tout en étant non pas au milieu mais à l'extérieur de la rotation, en dehors du disque... Cette notion de *variation de la distance virtuelle* du son par rapport à l'auditeur est devenue pour moi un élément musical de première importance (Manoury 2001, 127).

Qu'il s'agisse de sons de synthèse ou de contrôle de la réverbération, l'idée demeure de soumettre l'outil électronique à l'art lyrique, y compris dans la gestion de l'espace sonore, comme le rappelle le compositeur: «La spatialisation renvoie à un "ailleurs", à quelque chose qui est fatalement en dehors de vous» (Manoury 2001, 130).

Terminons par un exemple d'application de la manipulation du son en temps réel au service de la dramaturgie: il s'agit de la scène de la cathédrale qui constitue le point culminant de l'opéra (Joseph K. rencontre l'aumônier des prisons). Le compositeur et le metteur en scène Nicky Rieti souhaitaient reproduire l'atmosphère d'un très grand volume, afin de pallier l'absence de décor. L'électronique devait à elle seule créer l'illusion de la cathédrale, uniquement avec des sons. Les chœurs invisibles y jouent un rôle prépondérant. Reconstitués par synthèse sonore, ils composent une toile de fond réverbérée par les différentes parois de la cathédrale, et dont le compositeur a anticipé les effets:

À certains moments, ils semblent proches, et à d'autres, on les entend par des réflexions plus lointaines. Cette musique est répartie sur trois niveaux acoustiques différents. Ces acoustiques sont complètement artificielles, mais basées sur l'étude des phénomènes naturels, comme la grandeur de la salle, la matière dans laquelle elle est bâtie – la pierre en l'occurrence – etc. Ce sont donc des paramètres très précis qu'on utilise pour simuler les différents espaces acoustiques. On règle ainsi les éléments sonores, comme les premières réflexions, les réflexions tardives, le grave ou l'aigu, la distance de laquelle nous semblent parvenir ces sons.

Il s'agit d'une reconstitution fidèle des phénomènes acoustiques naturels (Manoury 2001, 129).

Le même traitement est appliqué aux deux parties vocales (Joseph K. et l'aumônier sont pourvus de microphones), mais sans commune mesure avec celui qui avait été conçu pour *En écho*: outre un plus grand souci d'équilibre entre les voix, l'orchestre et le dispositif électronique, on remarque que le traitement du signal des deux chanteurs est mis en parallèle avec celui des chœurs invisibles, qui sont donc intégrés dans la cathédrale virtuelle. Précisons que les calculs et les réglages effectués sont propres à l'espace de la grande salle de l'Opéra Bastille. Toute autre production de *K...* dans un autre lieu nécessiterait un rééquilibrage de l'ensemble des paramètres spatiaux.

La Frontière

Après *K...*, Manoury a semble-t-il ressenti le besoin de poursuivre ses recherches dans le domaine lyrique, mais dégagé cette fois de toute lourdeur matérielle et de toute contrainte scénographique. Composé dans le cadre d'une résidence de trois ans à la Scène nationale d'Orléans, *La Frontière* (2003) est un opéra de chambre pour six chanteurs, neuf musiciens et système électronique en temps réel²². L'idée d'un opéra de chambre découle d'une volonté de créer des conditions où les chanteurs et les instrumentistes seraient placés dans un contexte d'écoute mutuelle, ce que précise Manoury: «L'écriture a donc évité le systématisme solfégique pour privilégier une certaine liberté sous la forme de points d'orgue, d'arrêts, de changements, avec des repères tels qu'on les trouve dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) de Claudio Monteverdi» (Manoury 2003). Le livret, écrit par Daniela Langer, s'inspire très librement du roman *Light of August* (1932) de William Faulkner²³: une jeune femme porteuse d'une lettre voyage à la recherche de quelqu'un dont on imagine qu'elle est proche, tout en chantant une berceuse qui se révélera être la clé de tous les secrets. Elle rencontre durant son périple une vieille dame irascible, deux personnages louches – eux aussi à la recherche d'un homme mystérieux – et un jeune garçon qui lui vient en aide, mais elle devra franchir la frontière séparant deux contrées en guerre avant d'achever (peut-être !) son voyage et trouver les réponses à ses questions. Les personnages ne sont pas identifiés, pas plus que les lieux, l'époque ou la guerre qui sert de toile de fond au drame. Le synopsis de l'œuvre achevée est le fruit d'un long travail de groupe et de séances d'improvisation organisées par le producteur Olivier Mantei à la demande du

²² L'œuvre fut créée le 1^{er} octobre 2003 au Carré Saint-Vincent à Orléans, avec Alain Planès (piano) et l'ensemble Ictus sous la direction du compositeur. La technique était assurée par Serge Lemouton, assistant musical de Manoury.

²³ Les particularités narratives et structurelles de Faulkner ont déjà par le passé influencé Manoury. La pièce pour orchestre *Sound and Fury* (1999) fait par exemple directement référence au roman éponyme, dont elle reprend les quatre parties.

metteur en scène Yoshi Oida²⁴. La composition musicale est quant à elle postérieure à la rédaction du livret.

Contrairement à *60° Parallèle* et à *K...*, *La Frontière* n'est pas constituée de brèves scènes, mais comprend quatre tableaux enchaînés sans entracte²⁵, où l'on trouve une certaine symétrie, l'épilogue reprenant et parachevant la «Berceuse» du prologue initial²⁶. Ces quatre grands tableaux n'excluent pas certains archétypes, comme le précise le compositeur : «Dans *La Frontière*, j'ai placé des récitatifs psalmodiés, un aria délirant, une scène épistolaire, un prélude à un duo d'amour, une scène de rêve et moult traitements lyriques qui offrent une large palette en rapport avec les personnages» (Manoury 2003).

L'œuvre diffère également des opéras précédents quant au traitement des parties vocales. On n'y retrouve pas, par exemple, le travail sur les intervalles ni les réseaux de leitmotifs si caractéristiques de *K...* Seule la berceuse initiale permet d'assurer une cohérence générale.

La partie électronique est, de l'aveu même du compositeur, plus importante que dans les opéras précédents, même si elle n'équilibre qu'un ensemble instrumental de neuf exécutants. Elle comprend des sons de synthèse, des transformations de certains instruments et des sons échantillonnés qu'elle spatialise en temps réel²⁷; elle n'interfère pas en revanche avec les parties vocales. Seules quelques phrases préenregistrées, lors de la lecture de la lettre au quatrième tableau, viennent interagir en duo avec le chant direct. Était-ce un souhait conscient du compositeur, ou la conséquence de limitation ou de complications techniques relevant de la production ou de la distribution ? Ce choix s'explique peut-être par la liberté accordée aux chanteurs, comme le précise le compositeur : «L'écriture vocale sera assez souple avec une certaine liberté d'interprétation. Les modes d'expression "chanté", "parlé/chanté", "récitatifs" seront tour à tour utilisés.» (Manoury 2003). Les documents d'archives²⁸ des premières représentations de *La Frontière* montrent en effet que les solistes s'éloignent assez régulièrement de la partition écrite²⁹. Ainsi, dans l'optique de l'étude du rapport constamment évolutif entre la voix et la machine, *La Frontière* ne constitue pas un jalon essentiel, mais néanmoins méritait d'être évoqué.

La Nuit de Gutenberg

La Nuit de Gutenberg a été créé à l'Opéra du Rhin de Strasbourg le 24 septembre 2011, soit huit années après *La Frontière*. Pour la première fois, aucune œuvre littéraire n'est à la base du livret, lequel a été écrit par Jean-Pierre Milovanoff. Le synopsis a été élaboré librement à partir du personnage historique de Gutenberg (1400-1468)³⁰. L'opéra se passe globalement en une nuit mais comprend des passages situés à des époques différentes, sous forme de *flash-back* : il retrace l'histoire de l'écriture depuis l'époque sumérienne jusqu'à l'Internet d'aujourd'hui. Dans son organisation disparate, *La Nuit de Gutenberg* se rapproche de *60° Parallèle* ; le synchronisme de *60° Parallèle* (plusieurs histoires simultanées) laisse toutefois place à la diachronie : chaque scène évoque une étape importante de l'histoire de l'écriture, de la vie du véritable Gutenberg (scène du procès), ou du personnage central de l'opéra, également dénommé Gutenberg, mais dont on ne connaîtra pas au final la réelle identité. Cet opéra comporte onze scènes, volontairement organisées, d'après le compositeur, selon une logique d'accélération : «Les scènes deviennent de plus en plus courtes au fur et à mesure que l'on s'approche de la fin. [...] C'est un symbole de notre temporalité qui tend à la fragmentation et au "zapping", par opposition au temps étiré, mythique, des époques reculées...» (Manoury 2011). L'épilogue reprend (comme dans *La Frontière*) le prologue – ici l'épisode, sumérien – afin de figurer un retour au fétichisme, mais aussi pour donner une cohérence à l'ensemble.

La Nuit de Gutenberg renoue également avec un grand effectif orchestral, tout en maintenant une durée globale réduite. Les éléments récurrents des opéras de Manoury sont ici de nouveau perceptibles ; par exemple des enfants (scène 10) qui manipulent des jeux électroniques et chantent en imitant les sons de ces jeux. On y retrouve le diatonisme et des intervalles simples (quartes et quintes justes), ainsi que l'interaction entre le chant et les sons issus de la partie électronique. Le personnage de Gutenberg, présent dans tout l'opéra, s'exprime pour sa part lentement et dans un registre plus restreint, à l'instar du professeur de *60° Parallèle* ou de l'aumônier de *K...*

²⁴ Plusieurs éléments sonores (porte, marteau, etc.) utilisés par Manoury dans la partie électronique ont également été trouvés et enregistrés lors de ces séances d'improvisation.

²⁵ La durée reste sensiblement la même : un peu moins d'une heure et demie.

²⁶ Le quatrième tableau est par ailleurs construit à partir des matériaux et éléments constitutifs des trois tableaux précédents.

²⁷ Leur déclenchement et leur extinction sont contrôlés par un clavier MIDI mis à la disposition du pianiste qui doit également assurer la direction musicale de l'ensemble, car les instrumentistes ne sont pas en fosse, mais sur scène avec les chanteurs. Lors des premières représentations, Philippe Manoury choisit d'assurer lui-même la direction de l'ensemble ; Serge Lemouton était chargé du mixage des sources sonores.

²⁸ Consultables notamment au Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), à la Cité de la musique à Paris.

²⁹ On note également de nombreuses coupes opérées lors des premières représentations, ce qui pourrait laisser supposer un manque de répétitions préalables.

³⁰ Personnage cher à la ville de Strasbourg, Gutenberg y a développé l'imprimerie en 1434.

En ce qui concerne le traitement motivique, *La Nuit de Gutenberg* se rapproche particulièrement de *K...* et se révèle à la limite de la citation : dans la scène du tribunal de *K...* (scène 4), deux motifs (l'un claironnant, l'autre percussif) émergeaient, avant de se superposer (exemples 7a et b). Ces deux éléments se retrouvent directement superposés dès l'ouverture de la deuxième scène de *La Nuit de Gutenberg* (exemple 8). Le motif percussif, ici joué à la harpe, conserve l'intervalle de dixième répété en accents.

La voix est quant à elle particulièrement mise en valeur dans la scène 3 de *La Nuit de Gutenberg*, qui comprend un choral, suivi d'un madrigal. Cette scène, sans action, développe la thématique de la servilité technologique en exploitant la voix dans sa dimension la plus traditionnelle. Le madrigal désagrège la cohésion du chœur en superposant les langues (onomatopées, espagnol, anglais, vieux français, tchèque, etc.). Cette désagrégation linguistique est par ailleurs aussi exploitée dans les deux premières scènes *via* une texture électronique comprenant des conversations parlées et entrelacées en anglais, français, russe, chinois, tchèque et arabe. Par opposition, deux scènes sont volontairement muettes : la scène 5 exploite une vidéo, sans voix ni orchestre, et la scène 6 est un pantomime sur le thème de l'*autodafé*.

Le paroxysme du traitement électronique de la voix intervient à la scène 8 où le personnage de l'hôtesse, aux limites de la paranoïa, vante les mérites et la nécessité de la vigilance, de la vidéo-surveillance et de l'espionnage individuel. Sa voix, hystérique et donc très haut placée

dans l'aigu, est redéployée par un effectif vocal, «comme si une foule répétait ses paroles» (Manoury 2011). La texture orchestrale renforce cette hystérie et cette densification vocale : tout l'effectif est mobilisé, rythmiquement synchronisé sans valeurs irrationnelles, et sur des lignes chromatiques (exemple 9). Cette scène, dénonçant le fascisme technologique, constitue le point focal de l'opéra, mais aussi, à mon avis, celui des travaux de Manoury sur la synthèse et le redéploiement de la voix.

Conclusion

Dans son intervention lors de la journée d'étude «Opéra français du xx^e siècle», Serge Lemouton envisage lui aussi les opéras de Manoury de manière unifiée :

On peut déjà considérer [les quatre opéras de Philippe Manoury] non comme quatre œuvres autonomes, mais comme un corpus, un cycle, une *tétralogie*, y repérer des traits constants, caractéristiques du style du compositeur, ou révélateurs de l'état de la création lyrique de notre temps (Lemouton 2011).

Ce point de vue, qui est celui du réalisateur en informatique musicale attribué de Manoury, et qui évoque principalement les dimensions esthético-stylistiques et lyriques des œuvres, peut être prolongé par les considérations que nous venons de voir, c'est-à-dire englober également les dimensions scripturales et dramatiques. L'évolution de la transformation électronique au service de la voix fait écho à l'écriture vocale de Manoury, laquelle met au point, œuvre après œuvre, un langage opératique et dramaturgique propre et aisément

Exemple 7a : Philippe Manoury, *K...*, scène IV (transcription d'après Manoury 2000, 53) ; thème claironnant du tribunal.



Exemple 7b : Philippe Manoury, *K...*, scène IV (transcription d'après Manoury 2000, 57) ; thème percussif du tribunal.



Exemple 8 : Philippe Manoury, *La Nuit de Gutenberg*, début de la scène 2 (transcription d'après Manoury 2013, 66) ; superposition des thèmes claironnant (piccolo et clarinette) et percussif (harpe).



Exemple 9 : Philippe Manoury, *La Nuit de Gutenberg*, scène 8 (Manoury 2013, 189) ; voix démultipliée de l’hôtesse.

[illegible]

identifiable. Précisons toutefois que ces considérations ne s'appliquent pas de prime abord aux œuvres vocales concertantes *Noon* (2003) et *On iron* (2005) qui font le pont entre *La Frontière* et *La Nuit de Gutenberg*.

Au moment d'écrire ces lignes, Manoury compose un cinquième opéra, *Kein Licht*, en collaboration avec le prix Nobel autrichien Elfriede Jelinek pour le texte, et l'Allemand Nicolas Stemmann pour la mise en scène («Kein Licht» s. d.). Ce projet, fruit d'une commande de l'Opéra Comique et d'une souscription publique, sera présenté à la fin de 2017 et comportera lui aussi une conséquente partie électro-acoustique³¹. La *tétralogie* dont parle Lemouton n'est donc pas destinée à rester en l'état ; on ne peut cependant émettre à ce stade la moindre hypothèse quant aux réflexions de Manoury en ce qui a trait à de probables redéploiements électroniques de la voix.

Pour conclure, il semble peut-être nécessaire de préciser que Manoury n'est pas dupe des technologies qu'il emploie :

Le fait d'utiliser des technologies avancées n'a aucune valeur esthétique en soi. C'est un leurre comme l'est celui de la communication tous azimuts. J'entends très souvent des musiques qui sont à la pointe de la technologie mais qui reposent sur des conceptions musicales d'un conventionnalisme affligeant (Manoury 2011).

Voilà pourquoi sans doute Manoury n'a pas opté pour un *grand remplacement* de l'orchestre traditionnel par des outils électroniques, ce qu'avait fait Stockhausen pour *Montag* (1984-1988), troisième opéra du cycle *Licht : Die sieben Tagen der Woche*, où plusieurs synthétiseurs avaient remplacé les groupes instrumentaux utilisés pour *Donnerstag* (1978-1980) et *Samstag* (1981-1984). Cela n'empêche pas l'expérimentation, notamment lorsque Manoury exploite un orchestre de chambre dans *La Frontière* : «Je pense effectivement que c'est l'avenir pour des petits formats d'opéra. Les institutions actuelles étant plus ou moins sclérosées, il semble évident que cette manière privée de procéder soit véritablement prometteuse.» (Manoury 2003). L'idée d'un effectif réduit permettrait en effet un emploi du temps-réel plus généralisé, ou du moins élargi à l'ensemble des interprètes vocaux. Le projet *Kein Licht* ne s'inscrira pas quant à lui dans cette perspective.

³¹ La souscription publique mentionne l'envoi aux mécènes-producteurs de documents réguliers sur l'avancée du projet, notamment des vidéos des séances de travail à l'Ircam.

RÉFÉRENCES

- BATTIER, Marc (2003). «Notes sur l'électronique dans un opéra récent; K... de Philippe Manoury», *Musurgia*, vol. 10, n° 2, *L'opéra au second xx^e siècle*, p. 43-49.
- BOSSIS, Bruno (2005). *La voix et la machine, la vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- DELIÈGE, Célestin (2003). *Cinquante ans de modernité musicale : De Darmstadt à l'Ircam*, Liège, Mardaga.
- FATUS, Claude (1994). *Vocabulaire des nouvelles technologies*, Paris, Minerve.
- JOT, Jean-Marc et Olivier WARUSFEL (1995). «Le spatialisateur», GRAME, <http://architexte.ircam.fr/textes/Jot95b/>, consulté en janvier 2016.
- «Kein Licht» (s. d.), dans *Culture-Time.com*, https://www.culture-time.com/projet/kein-licht#blogpost_3951, consulté en février 2016.
- LEMOUTON, Serge (2001), «D'Orson Welles à Gutenberg, les opéras de Philippe Manoury», journée d'étude «Opéra français du xx^e siècle», enregistré le 15 janvier 2011, <http://www.philippemanoury.com/?p=4799>, consulté en février 2016.
- MANOURY, Philippe (1997). *60^e Parallèle*, Paris, Durand. Partition chant et piano.
- MANOURY, Philippe (1998a). *La note et le son: Écrits et entretiens (1981-1998)*, Paris, L'Itinéraire/L'Harmattan.
- MANOURY, Philippe (1998b). Texte de présentation de *En écho – Neptune*, Donatienne Michel-Dansac, soprano, Roland Auzet, Florent Jodelet, Ève Payeur, percussions, Accord, 206762, 1 disque compact.
- MANOURY, Philippe (2000). *K...*, Paris, Durand. Partition chant et piano.
- MANOURY, Philippe (2001). *Va-et-vient; Entretiens avec Daniela Langer*, Paris, Musica falsa, coll. «Paroles».
- MANOURY, Philippe (2003). *La Frontière*, entretien avec Pierre-Albert Castanet, dans *ICTUS. Contemporary Music, Brussels*, <http://ictus.be/Documents/FrontiereCastanet.html>, consulté en septembre 2008, effacée en janvier 2014.
- MANOURY, Philippe (2009). «Éléments autobiographiques», dans *Blogue de Philippe Manoury*, <http://www.philippemanoury.com/?p=4099>, consulté en avril 2014.
- MANOURY, Philippe (2011). «Entretien avec Jean-Pierre Derrien» dans le livre-programme consacré à la création de *La Nuit de Gutenberg* à l'Opéra National du Rhin à Strasbourg, reproduit dans *Blogue de Philippe Manoury*, <http://www.philippemanoury.com/?p=4769>, consulté en février 2016. Entretien réalisé le 13 juillet 2011.
- MANOURY, Philippe (2013). *La Nuit de Gutenberg*, Paris, Durand. Partition d'orchestre.
- MANOURY, Philippe, Michel DEUTSCH et Pierre STROSSER (1998). «Naissance d'une œuvre commune, entretien croisé avec Philippe Manoury, Michel Deutsch et Pierre Strosser, propos recueillis par Hélène Pierrakos», dans Manoury, Philippe, *60th Parallel: An Opera by Philippe Manoury, Michel Deutsch et Pierre Strosser*, Orchestre de Paris, David Robertson, chef, 8.554249-50, Naxos, 2 disques compacts.
- POULENC, Francis (1994). *Correspondance 1910-1963*, Paris, Fayard. Réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes.
- RAMSTRUM, Momilani (2004). *From Kafka to K...: A Multimedia Exploration of Philippe Manoury's Opera K...*, Paris, Opéra national de Paris et Ircam – Centre Georges Pompidou, 1 disque CD-ROM.

***Le style et l'idée : De la fonction à la perception,
de la typologie à la pratique***

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial.	7
Jean Boivin	
De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film et de télévision	9
Alexis Perron-Brault	
La dissociation musique/images dans Jurassic Park : Un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams	23
Chloé Huvet	
Typologie des cycles de quintes évasifs dans <i>Le Clavier bien tempéré</i> de J. S. Bach Marie-Ève Piché	41
<i>Vox et machina</i> : Lorsque l'électronique prolonge la voix dans les opéras de Philippe Manoury (<i>En écho</i> , <i>60° Parallèle</i> , <i>K...</i> , <i>La Frontière</i> , <i>La Nuit de Gutenberg</i>)	55
Brice Tissier	
<i>ECM+ Génération2014</i> : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs de la relève canadienne	71
Symon Henry	
La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses.	87
Jeanne Doucet	

COMPTES RENDUS

Sophie Stévançe et Serge Lacasse. *Les enjeux de la recherche-création en musique* : 99
Institution, définition, formation
Bianca De Mario

Jean-Jacques Nattiez. *Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le* 102
Tristan et Isolde de Richard Wagner
Yaël H  che

Carl Dahlhaus. *Fondements de l'histoire de la musique*, traduction de l'allemand par 105
Marie-Hélène Benoit-Otis
Damien Ehrhardt

Résumés 109

Abstracts 111

Les auteurs 113

NOTES

Les chercheurs désirent proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique   rudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirent s'abonner à la revue peuvent contacter   rudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la directrice artistique de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Faculté de musique de l'Université de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Québec)
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2014
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

   Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2014.
Tous droits réservés pour tous les pays.