

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2019

5

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 5

AÑO 2019



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260
Depósito Legal: V-4786-2008

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dirección

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Consejo de redacción

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Vocales

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

Alfredo Aracil. Universidad Autónoma de Madrid.

Leticia Armijo. Compositora, musicóloga y gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

Pierre Albert Castanet. Compositor. Musicólogo. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Mercedes Castillo Ferreira. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. College London. University of London.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València. Director del MUVIM.

Christine Esclapez. Musicóloga. Directora del Département de Musique et Sciences de La Musique, Université de Provence. LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art). Directora del Festival Architectures contemporaines, Université de Provence.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pilar Jurado. Cantante, compositora, productora, directora artística y ejecutiva de MadWomen Fest. Presidenta de la SGAE.

Jean-Louis Le Moigne. Investigador CNRS, París. Vice-présidente de APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Yván Nommick. Intérprete (de piano), Director de Orquesta, Compositor y Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3 (Francia).

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. MuRMULLO DE Sirenas. Arte de mujeres.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS).

Pepe Romero. Artista Plástico y Performer. Universidad Politécnica de Valencia.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor, Director de Orquesta y Pedagogo. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Portada: *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. *2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación*. Fotografía: **Mau Monleón Pradas**. Impresión sobre PVC. 256 x 160 cm

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Buenos Aires, Argentina



UNIVERSIDAD DE JAÉN



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Científicas y Argentina
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Técnicas (CONICET) de



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 5, Año 2019 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música. Coordinadora Internacional de Mujeres en el
Arte, ComuArte



MadWomanFest



Jean-Claude Risset, Apollon et l'artiste postchaman

Nicolas Darbon
Maître de conférences HDR en Musicologie
Président de Millénaire III éditions
Aix-Marseille Université

Résumé. Le compositeur et scientifique français Jean-Claude Risset (1938-2016) est connu pour ses travaux de pionnier sur la synthèse sonore et ses compositions électroacoustiques et instrumentales intégrant certains modèles tels que les effets de descentes infinies ou les théories du chaos. Cependant, au-delà d'une analyse de sa musique « en soi », voire « en nous », et de ses composantes technologiques, cet article propose une approche des aspects apolliniens, euphoniques, transcendants de sa musique, dont le compositeur a lui-même parlé. Un autre domaine important et rarement traité est celui du rapport aux cultures extra-européennes dans le contexte postcolonial à travers des œuvres telles que *Mokee* (hommage aux peuples amérindiens depuis 1492) et *Otro* (qui reprend cet hommage et médite sur la notion d'altérité). Cette analyse repose sur l'hypothèse émise par le socio-anthropologue Edgar Morin de l'artiste contemporain comme postchaman, qui, au moment du processus de création, se trouve dans un état de semi-transe conjugué à un état de conscience. Cet état poétique s'oppose à l'état prosaïque de nos vies quotidiennes. Les tractations de Risset avec l'au-delà (jouant sur les dialectiques entre visible et l'invisible, le présent et l'absent, la vie et le mort, etc.) sont perceptibles dans *Invisibles* (jeu entre la voix réelle et la voix enregistrée), *Oscura* (pièce vocale sur le poème d'amour mystique de San Juan de la Cruz), *Pentacle* (aux dimensions ésotériques). Risset faisait sienne la parole de Platon : « Il y a trois sortes d'hommes : les vivants, les morts et puis ceux qui vont sur la mer ». Artiste post-chaman, il fait partie des passeurs permettant, par la musique, le voyage vers de nouvelles Atlantide.

Mots-clés. Jean-Claude Risset, Edgar Morin, Apollon, chaman, amérindien, post colonialisme, altérité, invisible, euphonie, transcendance, ésotérisme, mort, *Mokee*, *Otro*, *Invisibles*, *Oscura*, *Pentacle*.

Abstract. The French composer and scientist Jean-Claude Risset (1938-2016) is known for his pioneering work on sound synthesis, and for his electroacoustic and instrumental musical works integrating models such as the effects of infinite descents or chaos theories. However, beyond an analysis of his music “in itself”, or even “in us”, and its technological components, this article proposes an approach to the apollonian, euphonic, transcendental aspects of his music, of which the composer himself has spoken. Another important and rarely dealt with area is the relationship to native cultures in the post-colonial context through works such as *Mokee* (tribute to the Amerindian peoples since 1492) and *Otro* (who takes up this tribute and meditates on the notion of otherness). It is based on the hypothesis put forward by the socio-anthropologist Edgar Morin of the contemporary artist as a post shaman, who, at the time of the

creative process, finds himself in a state of semi-transe combined with a state of consciousness. This poetic state contrasts with the prosaic state of our daily lives. Risset's dealings with the « *au-delà* » (playing on the dialectics between the visible and the invisible, the present and the absent, life and the dead, etc.) are perceptible in *Invisibles* (between the real voice and the recorded voice), *Oscura* (vocal piece on San Juan de la Cruz's mystical love poem), *Pentacle* (with esoteric dimensions). Risset adopted Plato's words: "*There are three kinds of men: the living, the dead and then those who go to the sea*". As a post-chaman artist, he is one of the smugglers who, through music, allowed people to travel to new Atlantis.

Keywords. Jean-Claude Risset, Edgar Morin, Apollon, chaman, Amerindian, post colonialism, otherness, invisible, euphonic, transcendental, esoterism, death, *Mokee*, *Otro*, *Invisibles*, *Oscura*, *Pentacle*.

*Écoute : quelque chose ici n'est point de ce monde.*³⁴⁸

Cet article aurait pu s'intituler « Risset et l'au-delà ». L'au-delà dont il sera question évoque les territoires inaccessibles qui dépassent l'immanence de la composition musicale. La mort et son royaume, l'étranger fantomatique, le peuple exotique, la résurgence d'un monde ancien, l'invisible auquel le visible fait écho... L'usage veut en effet que Risset soit abordé dans sa matière sonore « en soi » ou « en nous », et en relation avec la technologie et les sciences physiques et informatiques. Le compositeur a très longuement écrit sur ces sujets, et en général ses exégètes suivent le ton neutre de ses articles. Le « hors de nous » et l'émotion sont comme exclus pour des raisons académiques et esthétiques.

Et pourtant, ce compositeur exerce la fonction ancestrale de passeur ; il mène l'auditeur sur une mer scintillante, allant d'un point vers un autre au moyen des sons. Mon hypothèse est que ce qui fascine, plaît, captive dans la musique de Risset, est certes la rationalité de sa composition, de sa mise au point technologique ou encore la dimension scientifique légendaire qui entoure ce pionnier de la synthèse sonore. Mais il s'agit surtout d'une substance qui dépasse ces données, substance magique, apollinienne ; elle est cause de son euphonie (du grec *eu*, « bon » et *phōnē*, « voix », « son ») : combinaison harmonieuse et agréable de sa musique – en insistant sur le mot musique qui n'est pas simplement synonyme d'art sonore.

Cette dimension spirituelle sera ici décrite dans son rapport à un au-delà des sons : à la transcendance, au mystère, à la mort, dont il est un médiateur initié et surdoué. Pour cela, je partirai de l'analyse d'Edgar Morin (*Sur l'esthétique*). Dans son chapitre relatif à « l'artiste comme postchaman », le socio-

* Fecha de recepción 06.06.2019 / Fecha de aceptación 16.06.2019.

³⁴⁸ Extrait de KOWALSKI, Roger : « L'Autre face », *Le Silencieux*, Guy Chambelland, Paris, 1961, cité in RISSET, Jean-Claude : note de programme de son œuvre *L'autre face*.

anthropologue explique en effet que l'artiste contemporain, le peintre, le musicien, héritiers d'*homo sapiens* et d'une histoire multimillénaire, possède, au moment de l'acte créatif, le double état d'extrême conscience et d'inspiration en demi-transe. Cette dialectique permettra de comprendre l'état de poésie qui baigne les musiques de Risset.

Avec ou sans drogue, mais dans un état second d'inspiration ou demi-transe, l'artiste chaman dispose d'une voie de connaissance analogique qui permet la capacité mimétique de reproduire admirablement un animal par identification psychique, je dirais même par possession psychique, et l'on peut supposer que chez eux comme chez les peintres des civilisations ultérieures, l'état second de transe ou demi-transe est accompagné d'un contrôle conscient. Dans un sens je dirais : tous les artistes peintres sont des postchamans, aux pouvoirs concentrés sur leur art et ayant le don de faire collaborer un état de transe non convulsive ou demi-transe avec la régulation et la correction que donne la conscience de veille.³⁴⁹

La profondeur archaïque, la mort - *Mokee*

Alors que le terme d'inspiration est rarement employé pour la génération atonale, pour *Mokee*, c'est bien l'inspiration qui le prit, qui jaillit dans un flux ; « je ne sais pourquoi » déclare-t-il, il écrivit avec une incroyable facilité et la musique qui lui vint « spontanément »³⁵⁰. C'est suffisamment rare dans la démarche génésique de Risset pour être signalée comme un élément complémentaire du processus post-chamanique que l'on retrouve dans cette musique aux allures plus expressives et dramatiques qu'à l'accoutumée. « On a longtemps parlé d'inspiration, remarque Morin, puis ce terme est devenu banal a été abandonné. A tort, pensons-nous. Car il évoque comme un souffle ou un esprit qui viendrait à l'intérieur de l'artiste lui donner la capacité créatrice »³⁵¹. Il faut également rappeler que Risset pratiquait le piano chaque jour, que pour lui « la pratique musicale est à la fois physique, corporelle, et mentale, cérébrale et affective »³⁵², et que dans son enfance, il était davantage littéraire que scientifique³⁵³. Dernière précision, Risset, qui a reçu une éducation poussée et rigoureuse en musique classique, s'opposait à une conception dionysiaque dans laquelle il plaçait le plaisirs faciles et immédiats des musiques actuelles et commerciales. Se trouve dans les archives du Fonds Risset³⁵⁴ un texte de 2002 en forme de notes et de fragments de pensées pour une émission Radio intitulée

³⁴⁹ MORIN, Edgar : *Sur l'esthétique*, Laffont, Paris, 2016, p. 43.

³⁵⁰ RISSET in GUILLOT, Mathieu : *Du songe au son, entretien avec Jean-Claude Risset*, L'Harmattan, Paris, 2008, chap. « *Mokee* (1996) ».

³⁵¹ MORIN, Edgar : *Op. Cit.*, pp. 39-40.

³⁵² RISSET, Jean-Claude : « Éléments pour l'entretien « Comment je suis devenu physicien », fascicule dans le Fonds des archives Risset, p. 1. Cf. NICOT, Fabrice : *Comment je suis devenu physicien*, Le Cavalier Bleu, Paris, 2008, pp. 143-156.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Le Fonds Risset est l'ensemble des cartons et matériels contenant les partitions, esquisses, articles, documents, bandes son, etc. que le compositeur a rassemblé avant sa mort en 2016. Ce Fonds se trouve en 2018-2019 à Marseille dans le laboratoire Perception représentations image son musique (PRISM). Les partitions et articles cités dans cet article sont issus pour une grande partie de ce Fonds.

étant « Désir, plaisir, joie »³⁵⁵. Il y expose une part intéressante de sa vision socio-esthétique. Campant fermement sa position apollinienne, il cite une amusante épigramme de Daniel Kastler³⁵⁶ : « Un jour Bacchus invita Apollon au bistrot de l'Olympe dans l'intention de le saouler. Mais Apollon lui fit sous la table avec sa seringue ésotérique une secrète injection de poésie qui fit que Bacchus se sentait tout drôle : il n'avait jamais senti d'ivresse aussi subtile »³⁵⁷.

Cette position, qui est extrêmement forte chez Risset, rejoint l'impératif poétique exposée par Edgar Morin, que celui-ci oppose à « l'état prosaïque » : « Aujourd'hui, normalisation et standardisation veulent prendre commande de nos vies, pour reprendre Cornelius Castoriadis, nous subissons la montée de l'insignifiance. De lourds obstacles s'opposent à l'épanouissement de la poésie de la vie. (...) La résistance nécessite des oasis de poésie »³⁵⁸.

« La mort » – *mokee* en langue Hopi- est le titre d'une pièce assez courte de 1996 pour chant et piano³⁵⁹. Parfois appelés Moqui, les Hopis sont une tribu de l'Arizona. Risset est allé plusieurs fois, avec son épouse Rozenn, dans les réserves indiennes, notamment les Hopis. « Les Hopis, dit-il, sédentaires sur leurs *mesas* enclavées dans la vaste réserve Navajo, ont gardé un mode de vie dur et frugal, soucieux d'harmonie avec le monde, malgré les pressions de la société de consommation »³⁶⁰. Les *mesas* sont des plateaux très plats qui se détachent au milieu du désert, sur lesquels se trouvent les villages Hopis, peuple d'agriculteurs aux rites très secrets.

Mokee est écrit à la mémoire des « peuples, tribus et nations d'Amérique du Nord et du Sud qui ont disparu ou sont sur le point de disparaître depuis que Colomb a débarqué dans le nouveau monde en 1492, il y a cinq cents ans »³⁶¹. La musique retient du poème la liste macabre d'une cinquantaine de noms ; sur la fig. 1, on repère les annotations du compositeur, indiquant certains vers retenus. Risset classe d'ailleurs la pièce dans ses œuvres instrumentales, car la bande se limite à quelques sons percussifs et motifs de piano multipliés selon le processus établi pour *Duo pour un pianiste*. Les mots sont très longs au début du poème de Joseph Sheppherd³⁶² écrit en 1992 ; par exemple « *Matinecock Caposepock Quasohamaock Quiyonghcohannock Susquehannock* » (1^{er} vers) ; puis : « *Powhatan Payuguan Pampean Monacan Michoacan Mazatlan Lucayan Aruan* » (2^e vers).

³⁵⁵ Ces feuillets sont intitulés : « JCR. Aix 2 juillet 2002. Désir, plaisir, joie – bonnes ou mauvaises réponses à la crise ? », notes pour *Les grand débats de Radio France*, Aix-en-Provence, 2 juillet 2002.

³⁵⁶ « épigramme » est le terme utilisé par Risset.

³⁵⁷ *Ibid*, p. 3.

³⁵⁸ MORIN, Edgar: *Op. Cit.*, p. 126.

³⁵⁹ Avec bande magnétique optionnelle, réalisée sur ordinateur, qui intervient 1 minute environ sur les 9 minutes de l'œuvre. *Mokee* est écrite pour basse et piano mais peut aussi être chanté par un baryton (ainsi que Risset l'explique à Pierre Divenyi dans un mail du 11 avril 2011, Fonds Risset, Marseille).

³⁶⁰ RISSET in GUILLOT, Mathieu : *Op. Cit.*

³⁶¹ Citation de Joseph Sheppherd en exergue au poème.

³⁶² Sheppherd était professeur au James College à l'Université d'York en Grande-Bretagne.

Jean-Claude Risset, Apollon et l'artiste postchaman



Figure 1. Joseph Shepperd, *Quincentenary of extinction*

Nous l'entendons : chacun des vers change de texture phonétique (les mots du 1^{er} vers finissent en « ock », ceux du 2^e vers en « an »). Progressivement, la longueur des vers diminue : « *Achire Guire Quiriquire* » par exemple. Et tout à la fin, il ne subsiste qu'un mot par vers : « *Yura* », « *Yahi* », puis une seule syllabe : « *Xi* ». Bien sûr, le procédé répétitif tend à visualiser, si l'on peut dire, l'extinction progressive, jusqu'à un vide final et abyssal. Au départ, *Mokee* s'appelait *Extinction* comme l'indiquent les esquisses. Le poème se nomme quant à lui *Quincentenary of extinction*. (Fig. 1 : le poème) Je signale par parenthèse que cet article est écrit au moment où le journal *Le Monde* annonce que les chercheurs prévoient une 6^e Extinction sur la planète terre suite aux désastres écologiques...

La musique de *Mokee* n'est pas imitative mais elle n'est pas purement abstraite non plus ; sons percussifs, figures, réminiscences. Risset cite les mélismes d'Yma Sumac entendus dans sa jeunesse. Yma Sumac est la descendante du treizième et dernier empereur inca Atahualpa assassiné en 1533. Cette chanteuse péruvienne a construit son style vocal, couvrant un ambitus de 4 octaves, en imitant le chant aigu des oiseaux amazoniens. Nonobstant, *Mokee* reste selon Risset une pièce occidentale contemporaine même si des sons de tambours évoquent des musiques rituelles indiennes. Cet hommage prend donc la forme d'une litanie de noms, les traitant comme s'ils avaient une âme. Il existe une dimension militante que Risset souhaitait prolonger un jour en utilisant des matériaux phonétiques d'autres langues disparues - pièce qu'à ma connaissance il n'a pas réalisée. Il faisait alors le projet d'utiliser l'achuar et le quechua du Pérou, ou d'autres langues recueillies dans la banque de données établie par l'anthropologue Austin Joel Sherzer. Cette collecte de langages autochtones de moins en moins parlés est accessible sur le site internet de l'anthropologue³⁶³.

Risset préfère les formes évolutives aux structures symétriques ; toutefois, si cette musique se transforme sans cesse, le principe général est l'alternance de deux types de passage (fig. 2). Dans le premier, le piano, sur une métrique 5/4, enchaîne des accords descendants à la main droite, figurant certainement la déchéance (p. 1, système 3). Dans le second, la voix énumère les noms de peuples disparus, sur des notes assez conjointes – graves, plutôt ascendantes – avec le soutien du piano (p. 1, système 4). Auparavant, une introduction avec la bande met lentement les rythmes en place ; les paroles hors poèmes résument l'idée : « extinction », « Amérique », « cinq siècles » (p. 1, systèmes 1 et 2). Deux grandes parties sont similaires (p. 1-4, 5-7) ; la seconde utilise des triolets. Le dernier mot « Xi » est mis dramatiquement en relief par le silence. La page suivante (p. 8, 2 minutes environ) est optionnelle, dédiée à la bande seule. Le dernier moment (p. 9) est une longue vocalise atonale sur « a » avec de larges intervalles et un accompagnement très discret du piano dans le grave. Dans le silence grandissant, le dernier mot est « om »... La bande peut alors intervenir et achever l'œuvre.

³⁶³ <https://ailla.utexas.org/es/islandora/object/ailla%3A124436>



Figure 2. *Mokee* de Jean-Claude Risset, partition manuscrite, p. 1. Fonds Risset déposé au laboratoire PRISM, Marseille en 2019. Ensemble de feuillets photocopiés et annotés « *Mokee*, Notes GMEM 19-03-2001 »

La puissance élémentaire, le miroir – *Otro (L'autre)*

Otro (L'autre) (2011), utilise également des noms de tribus éteintes ; elle les mêle à des chants populaires espagnols. Et pas seulement : la voix entonne des fragments de Parménide, de Dante Alighieri, de John Keats... Ce sont des références propres à Risset qui ne se trouvent pas dans la première nouvelle intitulée aussi *Otro* tirée de *Le Livre de sable*³⁶⁴ de Jorge Luis Borgès, nouvelle qui inspire cette pièce. Quant à Borgès, il cite parmi ses lectures marquantes des auteurs de tous horizons : Miguel de Cervantès, Joseph Conrad, Rubén Darío, Fiodor Dostoïevski, Héraclite, Victor Hugo, Rivera Indart, Álvaro Melián Lafinur, Tacite, Paul Verlaine, Walt Whitman...

Dans la nouvelle de Borgès, l'écrivain, que je nommerai (a), rencontre un jeune homme (b) qui n'est autre que lui-même des dizaines d'années auparavant. Dans la musique de Risset, cet effet de miroir est rendu en faisant dialoguer la voix réelle de Nicholas Isherwood avec une musique acousmatique

³⁶⁴ BORGÈS, Jorge Luis: *El libro de arena*, 1975, rééd. Alianza, Madrid, 1998.

comprenant la voix de ce chanteur. La transdiction³⁶⁵ entre littérature et musique opère en quatre étapes :

- Borgès est (a) et (b), il se met met en scène, discutant avec lui-même ;
- Risset âgé (b) le transpose en se mettant lui-même en scène : d'où ces références personnelles et des matériaux sonores anciens utilisés par Risset plus jeune (a) ;
- outre la bande, le personnage supposé être Risset est en fait Nicholas Isherwood : la voix réelle (a) et son double (b) ;
- enfin, il existe une pièce nommée *L'Autre Isherwood* qui est la version acousmatique, sans donc la voix réelle : (b) seul.

Ce passage de la nouvelle contient les éléments clefs de la musique de Risset, que je souligne ci-dessous et que j'expliquerai par la suite :

J'étais *allongé* sur un banc, face à la *rivière* Charles. A environ cinq cents mètres à ma droite se trouvait un grand bâtiment dont j'ignorais le nom. Les eaux grises transportaient de gros morceaux de glace. Inévitablement, la rivière m'a fait penser au *temps*. L'image millénaire d'Héraclite. J'avais bien dormi (...). J'ai soudain senti l'impression (qui selon les psychologues correspond à des états de fatigue) que j'avais *déjà vécu* ce moment. À l'autre bout de mon banc, *quelqu'un* s'était assis. J'aurais préféré être seul, mais je ne voulais pas me lever tout de suite, pour ne pas manquer de civilité. *L'autre* avait commencé à *siffler*.³⁶⁶

1. Le premier fait remarquable est le *sommeil* : Borgès est allongé, il a dormi, le monde des songes peut se déployer. *Otro* de Risset commence de façon très douce et se termine de même. Si le sommeil est synonyme de mort, alors relève de ce champ sémantique la citation des peuples amérindiens disparus à la manière de *Mokee* (p. 5). Certainement cela a-t-il aussi à voir avec les résurgences de la mémoire, le passé qui hante le présent, le labyrinthe du temps : résurgence de *Mokee* dans *Otro* ; permanence des fautes de notre société encore colonialiste - car les peuples souffrent et meurent toujours dans l'indifférence.

2. Ensuite le narrateur est près d'une rivière : élément *liquide*. Certainement cet élément a-t-il été le déclencheur de l'endormissement et du rêve – au sens psychique mais aussi imaginaire : l'archétype de l'eau, qui peut être associé à

³⁶⁵ Pour plus de détails sur la notion de transdiction, cf. DARBON, Nicolas : *Musique et Littérature en Guyane. Explorer la transdiction*, Garnier Classiques, Paris, 2018.

³⁶⁶ « *Yo estaba recostado en un banco, frente al río Charles. A unos quinientos metros a mi derecha había un alto edificio, cuyo nombre no supe nunca. El agua gris acarrea largos trozos de hielo. Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito. Yo había dormido bien (...). Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme en seguida, para no mostrarme incivil. El otro se había puesto a silbar.* » C'est moi qui traduis.

celui de l'air. Ces éléments sont liés au rêve comme le suggère Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves* et *L'air et les songes*. L'élément noté « flux » sur la partition mêle le liquide et l'aérien « vent » ; il se matérialise dans la bande ainsi que par le souffle de la voix (« ah » en inspirant). Le son électronique se transformant en « eau » puis en « torrent » (p. 8). (Fig. 3).

3. L'eau en mouvement est aussitôt associée au *temps* qui coule, avec une référence évidente à Héraclite. Ce dernier n'a-t-il pas dit : « nous descendons et nous ne descendons pas dans ce fleuve, nous y sommes et nous n'y sommes pas »³⁶⁷ ? L'impression d'être / ne pas être est perceptible au niveau de la forme musicale qui conjoint deux pôles. D'un côté le ralentissement sans fin, des épisodes de silence, de temps suspendu, de souffles et de vocalises. D'un autre : des flots d'énergie, des changements multiples, des phases d'errance, de sérénité. Au début (pp. 1-2), la bande fait entendre un *perpetuum mobile* (une succession de lignes descendantes tuilées), sur le *Poème* de Parménide. Le propos est de savoir ce qu'est l'Être et le non-Être : « ...immobile dans les limites de larges liens, [l'Être] est sans commencement, sans fin, puisque naissance et perte ont été au loin rejetées tout à fait »³⁶⁸. (Parménide) La voix (a) cite cet auteur : « Sans fin... Tissant le temps... (répété)... *Die Zeit*... » ; ainsi que la voix (b) : « Commencement... sans fin (répété)... Puisque naissance et perte sont dans l'essence au loin... »

4. Cet endormissement est mis à mal lorsque le narrateur se demande s'il n'est pas victime du phénomène de « déjà vu » : dans ce cas, il est conscient, mais sous le coup d'un état particulier de conscience, une paramnésie, voire une connexion métapsychique. Nous entrons dans les arcanes labyrinthiques de la narration qu'affectionne Borgès. Aimant également jouer avec la perception et les paradoxes, Risset peut enclencher ce genre d'impressions chez l'auditeur en réutilisant des matériaux musicaux qu'il a déjà utilisés, par exemple pour *Mokee*. *Otro* présente deux éléments de *Mokee* : le matériau phonique et la forme.

5. Alors, le narrateur se rend compte que quelqu'un est là ; technique habituelle du fantastique, intrusion d'un élément surnaturel dans une trame réelle. Surnaturel par son *apparition*, mais surtout, par les propos qu'il tiendra ensuite. Il l'appelle « l'autre » de façon plus ou moins péjorative, mais aussi pour installer le champ sémantique de l'altérité qui sera brodé par la suite avec le thème de la mêmeté (l'alter ego) : il est moi mais il est autre.

6. Enfin, cet autre *siffle* ; ce faisant, il fait une intrusion dans l'univers du narrateur, et l'oblige à venir à lui. La musique est donc le deuxième déclencheur : celui de la communication mais aussi de la mémoire, à la façon de Proust. Qui siffle ? L'autre. Mais dans la phrase suivante, on apprend que c'est le narrateur : « Ce que je sifflais (...) était le style créole de *La Tapera* d'Elías

³⁶⁷ HÉRACLITE : *Fragments*, cité in FOUILLÉE, Alfred : *Extraits des grands Philosophes*, Librairie Delagrave, Paris, 1938, p. 25.

³⁶⁸ PARMÉNIDE : *Poème*, « fragment VIII », trad. Diels-Kranz.

Regules »³⁶⁹. Par ce court-circuit, Borgès installe une identité schizophrénique entre l'autre et le moi. Il cite alors des noms de « voix chères qui se sont tuées », pour reprendre le vers de Paul Verlaine. L'univers de Borgès est une recherche d'identité entre ce que l'on est, ce que l'on a été et ce que l'on aimerait être. L'intérêt n'est pas tant l'altérité, finalement, que la mêmété dans l'altérité. Risset ne reprend pas cette histoire à la lettre, la discussion entre (a) et (b) est évacuée, sur ce principe même : une voix est « en écho » avec l'autre, sur les mêmes thèmes. Supposons que (b) incarne la musique, c'est la voix et l'univers électroniques (ineffable, irréal, l'autre-monde, le sublime) *versus* la voix réelle.

Chez Risset, le temps, la mémoire, le fleuve s'imbriquent ; alternent la voix réelle incarnant le personnage (a) et la voix électronique incarnant le personnage (b). On lit sur la partition page 8 : « *Fled... enfouie... is that music... cette voix... Do wake... or sleep le temps... Zeit... Un fleuve qui m'emporte...³⁷⁰ ? » - Je mets en italiques la voix (b). - Si l'on commence par un entremêlement de courants fluviaux à la partie électronique, les tout derniers moments sont un effacement dans la mort associé à un désir / un regret de la Lumière : « Autour de la terre... Day and Night... Licht... cherchant sans cesse... les rayons de soleil... *Noches... muerte... death...* lumière d'ailleurs... empire d'ombre ».*

Succède un épisode glorifiant le « feu » (p. 8, fin ; p. 9, début) ; puis des sonorités électroniques débouchent sur une figuration des étoiles (« à revoir les étoiles ») : « *E quindi uscimmo a riveder le stelle* (« Et dès lors, nous sortîmes revoir les étoiles »), qui est le dernier vers de « l'Enfer » de Dante (*La Divine Comédie*, 1321). Et enfin des nappes enlacées de sons étales, avec des émergences harmoniques, le tout sur une scansion irrégulière de type souffle / flûte ; une longue tenue de note ultra-grave de la basse.

En somme, *Otro* exploite au moins trois des quatre éléments d'Empédocle, que Risset utilise dans d'autres œuvres : *Elementa* (2001) : « aquae », « aer », focus », « terra » ; dans *Sud* (1985) : la mer, etc. ; dans *Kaleidoscope* (2010), en particulier : « vents », « rivières descendant vers la mer », « feu », « Eole » ; dans *Passages* (1992) pour flûte et bande : le souffle.

Après ce cycle, Risset réalisera une dernière œuvre : *Réflexions* (2012) pour piano acoustique MIDI et ordinateur, poursuivant la série des *Duos pour un pianiste* (*Huit esquisses*, 1989, *Trois études* 1991), où il exprime cette approche en miroir : « La musique me ramène à moi-même, elle me fait dialoguer avec moi-même ». Duo pour un pianiste. Le dialogue musical avec un autre passe par la qualité musicale, et donc les schèmes, des archétypes au plus profond de soi-même »³⁷¹.

³⁶⁹ « *Lo que silbaba (...) era el estilo criollo de La tapera de Elías Regules* ». C'est moi qui traduis.

³⁷⁰ « *Was it a vision, or a waking dream ? / Fled is that music : — Do I wake or sleep ?* » (« Était-ce une vision, un songe éveillé ? / La musique a disparue : suis-je réveillé, est-ce que je dors ? ». KEATS, John : *Ode to a Nightingale*, 1819, derniers vers. C'est moi qui traduis.

³⁷¹ RISSET, Jean-Claude : « Désir, plaisir, joie... », *Op. Cit.*, p. 6.

Otro est une œuvre testamentaire ; c'est l'avant-dernière (connue) de Risset, en lui ajoutant sa version purement électronique, *The Other Isherwood / L'Autre Isherwood*³⁷² (2012-2015) et *Reflections*. En 2013 vont s'accroître des problèmes de santé. *Otro* est un bilan, une méditation sur le temps et la mort qui passe par la mémoire. « L'avant-garde de la mort, c'est le vieillissement, et de ce fait, connaître le vieillissement, c'est connaître la mort³⁷³. » Vieillir, c'est s'étonner, en se regardant dans le miroir, aux sens propre et figuré du terme, d'être *ce* visage, cette personne, transformée, voire *autre*. Qu'avons-nous fait sur cette terre ? Le regard et les émotions changent.

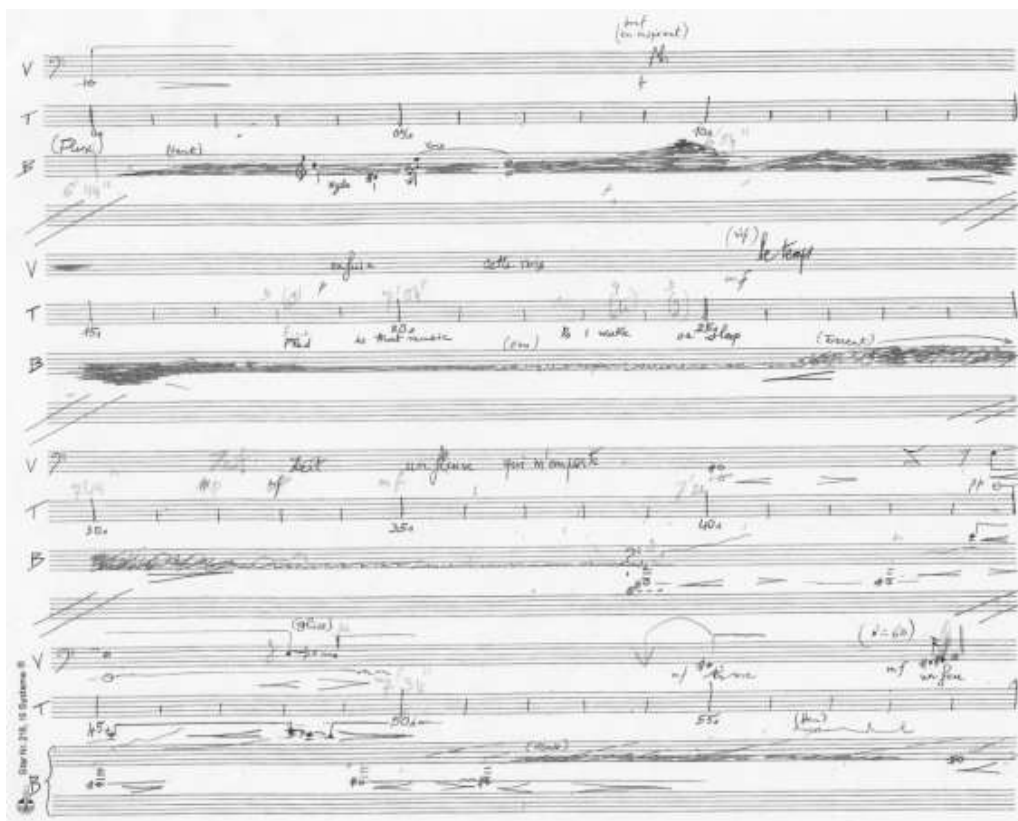


Figure 3. *Otro*, partition manuscrite de Jean-Claude Risset, p. 8. Fonds Risset déposé au laboratoire PRISM, Marseille en 2019. Ensemble de feuillets photocopiés et annotés « *Otro*, Corrections 2013 »

³⁷² Il reste tout de même à savoir quelles ont été les projets de composition entre 2011 et 2016, date de son décès.

³⁷³ MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, 1951, rééd. Paris, Le Seuil, 1970, p. 334.

L'invisible et l'ésotérisme – *Invisibles, L'autre face, Oscura, Pentacle*

Cette intrusion de l'irréel dans le réel, d'une voix d'En-haut (ou d'ailleurs) avec une voix d'En-bas (en face de nous, sur scène), d'un personnage de synthèse dialoguant avec son « double illusoire »... avait déjà été traité, et de façon très binaire, dans *L'autre face* (1983) pour soprano et sons de synthèse. Le double que l'on rencontre souvent chez Risset peut être relié à la mort, qui débouche dès le paléolithique sur la vie (la survie) et les monde des esprits ; outre les ombres, les reflets, « le double peut encore se manifester dans l'écho (reflet auditif) », explique Morin³⁷⁴. Notons qu'à l'opéra, il s'agit d'une technique ordinaire que de faire intervenir une voix off, souvent simplement enregistrée et diffusée ; par exemple Betsy Jolas fait dialoguer Andromaque et l'invisible Messagère dans *Schliemann* (1983). Peter Dayan a montré que *L'autre face* s'inscrit dans une tradition faisant émerger une voix fantomatique de la substance physique de l'œuvre³⁷⁵. Il faut se rappeler qu'en 1983, le traitement synthétique de la voix n'était pas si ancien. *L'autre face* s'inspire de *Phoné* (1981) de John Chowning qui avait mis au point avec Mike McNabb l'apparition d'une voix chantée par une sorte de vibrato sur un son périodique³⁷⁶. *L'autre face* repose, comme *Mokee* et *Otro*, sur un poème³⁷⁷. D'un côté le poème est chanté « dans un style lyrique et expressionniste »³⁷⁸ convoquant une palette de techniques vocales telles que des sons inhalés, des voix divisées en multiphoniques. D'un autre côté, la « voix » synthétique est réalisée à partir de sons purement électroniques, sonnait parfois comme une voix humaine ; elle s'offre comme un « clone », une « contrepartie »³⁷⁹. *L'autre face* commence par un contrepoint entre la voix et la bande ; et termine par un entremêlement de lignes et des dimensions réelles et virtuelles. Le terme de *contrepoint* est d'ailleurs régulièrement utilisé pour désigner ce type d'oppositions par Risset, qui développe une pensée dialogique au sens d'antagonisme-complémentarité des notions. La mort et la vie, la technologie et le génocide, le progrès et la destruction, l'entropie et la néguentropie...

Lors d'un colloque de 2016, Jacques Sapiéga a bien expliqué le rapport de la musique de Risset avec le monde de l'image. Les entretiens et correspondances que le cinéaste a eus avec le compositeur portaient sur des changements de paradigmes tels que la perspective du XVe s. remise en question par la multiplicité actuelle des points de vue et de perceptions. Le visible ne provient plus d'un point ; d'où ce que Risset appelle les « *tractations* de la perception

³⁷⁴ *Ibid*, p. 152.

³⁷⁵ DAYAN, Peter: « Voices From Beyond Paper : Risset's and Kowalski's *L'autre face* », in *Contemporary Music Review*, vol. 34, n° 5-6, 2015, pp. 406-415.

³⁷⁶ Cf. RISSET, Jean-Claude : « Musique et parole : de l'acoustique au numérique », in DEHAENE, Stanisla ; PETIT, Christine : *Parole et musique. Aux origines du dialogue humain*, Paris, Odile Jacob, 2009, pp. 315-329.

³⁷⁷ KOWALSKI, Roger : *L'Autre face, Op. Cit.*

³⁷⁸ RISSET, Jean-Claude : note de programme de l'œuvre.

³⁷⁹ Cf. RISSET, Jean-Claude: propos recueillis in « Composing the expressive qualities of music. Interviews with Jean-Claude Risset, Brian Ferneyhough, and Carter Burwell », in COCHRANE, Tom; FANTINI, Bernardino; SCHERER, Klaus R.: *The Emotional Power of Music : Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*, Oxford Scholarship, septembre 2013, chap. 3, pp. 23-40.

avec l'objet ». Les univers fini / infini, ici / au-delà, visible / invisible, ou de manière générale, les catégories telle que musical / pictural ont besoin l'un de l'autre pour exister, même si leurs contours sont reliés et complexes. « Pas besoin de lunettes pour entendre le relief³⁸⁰ » déclarait Risset. Les tableaux de Véronèse montrant un monde qui se réfléchit en lui-même, font penser à la parabole de Wang Wei : « les choses doivent être à la fois présentes et absentes³⁸¹ ». Dans un article intitulé « Quelques point de vue sur l'invisible³⁸² », Risset cite ces vers de Paul Valéry qui réunit bien tous ces éléments :

Comme le fruit se fond en jouissance
Comme en délices il change son absence
Dans une bouche ou sa forme se meurt...³⁸³

La dialogique absence / présence, prolongement des dialectiques mort / vie, non-Être / Être transparait dans les relations entre texte et musique. Elle bien expliquée dans son article « The influence of text – present or absent – in my music³⁸⁴ ». Dans quelle mesure le texte est-il présent dans une musique sans parole ? Dans quelle mesure le texte de Pierre Halet est-il – sans y être – « dans » la pièce électronique *Computer Suite for Little Boy* (1968) ? Ce passage d'un Dit à un autre Dit, cette transdiction, pour *Little Boy*, nous savons bien qu'elle provient du dramaturge lui-même, qui souhaitait une « mise en condition visuelle et sonore »³⁸⁵, qu'il avait en tête un voyage fantasmagique, le délire du pilote chargé de larguer la bombe Hiroshima. *Little Boy* est coincé entre réalité et fantasme. Partant du principe boulézien que le chant est *transmutation*³⁸⁶, Risset ne supprime tout de même pas l'intelligibilité des paroles, ou de certaines d'entre elles, en faveur d'une écoute noyée de l'Idée. Il préfère « jouer » avec la compréhension. Il ne noie pas le texte, mais il ne fait pas que musicaliser un texte.

Oscura (2005) pour soprano et sons fixés sur support, sauvegarde le poème de San Juan de la Cruz, en langue espagnole, entre voix réelle et voix chantée avec un traitement informatique³⁸⁷. S'il y a un « jeu » au sens de décalage, il débouche sur ce que Risset appelle des aspects théâtraux, mais ici ce sont plutôt des entrelacements, une polyphonie à deux voix, lesquelles disent assez clairement l'intégralité du poème d'amour mystique. Ainsi, la strophe 1 remplit la page 1 de

³⁸⁰ RISSET, Jean-Claude : cité par Jacques SAPIÉGA : conférence pour la journée d'étude sur Risset réalisée à la Faculté des Arts et Lettres d'Aix-en-Provence sous la direction de Nicolas Darbon le 21 novembre 2016.

³⁸¹ Cité par Risset dans la note de programme des *Invisibles*.

³⁸² RISSET, Jean-Claude : « Quelques points de vue sur l'invisible », feuillet envoyé le 27 janvier 2005, Fonds Risset, p. 1.

³⁸³ VALÉRY, Paul : *Le cimetière marin*, Nouvelle Revue Française, Paris, janvier 1920. 5^e strophe.

³⁸⁴ RISSET, Jean-Claude : « The Influence of Text - Present or Absent - in my Music », in *Contemporary Music Review*, vol. 34, n° 5-6, 2015, p. 395-405.

³⁸⁵ RISSET, Jean-Claude : note de programme de l'œuvre.

³⁸⁶ BOULEZ, Pierre : « Son et verbe », *Relevés d'apprenti*, Le Seuil, Paris, 1966.

³⁸⁷ Les sons préenregistrés contiennent la voix de Pilar Jurado. « La soprano dialogue soit avec une bande, soit avec un système interactif muni du logiciel MaxMSP. » RISSET, Jean-Claude : note de programme de l'œuvre.

la partition, pendant 1 minute. Tantôt le texte se répartit aux deux voix, l'une répète l'autre (cf. le mot « *oscura* », p. 2), avec des figuralismes, par exemple la montée vers l'aigu en vocalise, p. 2 qui évoque « l'échelle secrète » ; tantôt la voix narrative est confiée à la bande, et la voix réelle effectue des textures complémentaires, par exemple pp. 4-5, strophe 3 : ce sont des petits motifs piqués, épars (évoquant la joie dans la nuit), puis une envolée lyrique (le cœur qui brûle). Les figurations existent aussi dans l'électronique, ce sont notamment des « mouvements ascensionnels un peu semblables à des fumées ou des nuages »³⁸⁸. La forme musicale qui suit la narration strophe par strophe mêle la forme madrigal –succession de strophes-textures- et le processus évolutif.

Ce poème décrit la purification des sens, de l'esprit, et l'élévation de l'âme. La nuit obscure est la nuit spirituelle qui permet la contemplation et le désir de la Lumière. Cette entreprise est solitaire, et cette Lumière est celle qui brûle au fond du cœur, même s'il existe bien un désir de l'Autre / de Dieu : « ...où m'attendait / moi je savais bien qui... »³⁸⁹. Il suit le principe initiatique présent aussi bien dans l'univers amérindien, chrétien, maçonnique, etc. de la purification et de la transformation passant par la « mort du vieil homme »³⁹⁰ et allant vers un état supérieur où se trouve la Lumière.

Le monde invisible est aussi important que le monde visible, il est même contenu en lui. La série des *Invisibles* se présente comme *Otro* en plusieurs versions avec ou sans électronique. Deux pièces avec soprano, l'une de 1994 qui dure 30', l'autre de 1996 qui est deux fois plus courte ; celle pour bande seule de 1995 dure 12' et s'appelle *Invisible Irène*. Si elle s'inspire du livre d'Italo Calvino, *Les Villes invisibles* (1972) elle repose sur la poésie taoïste de Tchouang-tseu et contient un riche intertexte (Dante, etc.) comme *Otro*, et file les préoccupations dialogiques du temps qui passe *vs* les schèmes profonds, la physicalité instrumentale *vs* la virtualité synthétique, cette dernière jouant par son infinie subtilité avec la perception. Nous sommes ainsi transportés, sens premier du mot *métaphore*, d'un état sonore et auditif vers un autre, jouant ainsi avec les paradoxes, les illusions, les simulacres (termes largement utilisés par Risset et ses exégètes), mais aussi la théâtralité, le vraisemblable, concepts pensés depuis l'Antiquité. À l'âge classique, l'on voyait les poulies de l'univers dans la tragédie lyrique, la technologie était aussi importante que l'art, comme miroir du monde, et mode de connaissance³⁹¹. Ce qui renvoie selon moi aux conceptions qu'oppose Risset : d'une part, la nature horlogère et objective du monde, Pythagore affirmant que les nombres gouvernent le monde ; d'autre part, une nature relative et dépendant de l'homme, celle d'Aristoxène, la musique étant dans l'oreille³⁹² ; ce qui fait penser à la complexité sonore « en soi » et la complexité

³⁸⁸ RISSET, Jean-Claude : in GUILLOT, Mathieu : *Op. Cit.*, chap. « *Oscura* ».

³⁸⁹ « ... *dónde me esperaba / quien yo bien sabia...* »

³⁹⁰ Jésus-Christ à Nicodème : « En vérité, en vérité je te le dis, si un homme ne naît de nouveau il ne peut voir le Royaume », in Évangile de *Jean* 3, vs 3-4.

³⁹¹ Cf. KINTZLER, Catherine : *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Minerve, Paris, 2011.

³⁹² FABRE, Thierry ; BAZZOLI, François : « Jean-Claude Risset », in *La pensée de midi*, vol. 2, n° 2, Paris, 2000, pp. 66-73.

sonore « en nous » que Risset a développées dans le livre *Música y Complejidad*³⁹³.

Dans un entretien avec Thierry Fabre, à la question de savoir qu'il nous faut retenir, *in fine*, de sa démarche et de sa musique, il répond :

- la musique doit *suggérer* un monde,
- ce monde doit être *attirant*,
- le compositeur doit impliquer l'auditeur dans un *jeu*.

Le compositeur Risset s'envisage donc comme un *passeur* qui, par son *art musical*, permet à l'auditeur de *découvrir un monde* inouï, un monde qui va *attirer l'auditeur et l'impliquer*, dans lequel l'auditeur sera actif. L'activité créatrice est pour reprendre ses termes « immanente et transcendante », elle « invoque » et elle « vivifie les réseaux perceptifs », elle « transgresse » par son intensité et son étendue les schémas prosaïques d'ici-bas³⁹⁴. C'est une Nouvelle Atlantide que peut réaliser l'artiste en inventant des sons extraordinaires qui transportent l'auditeur. (*La Nouvelle Atlantide* est le nom d'une de ses œuvres de 1988 qui cherche par l'électronique « ...à donner l'apparence de présence et d'identité à des êtres sonores irréels, illusoire, immatériels... »³⁹⁵).

Risset cite Marcel Proust pour qui l'art permet de « sortir de nous » et d'entrer dans la vision d'un autre, celle de l'artiste, qui devient un monde sublimé.

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détournés de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand ils amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie.³⁹⁶

Voilà exactement ce qu'Edgar Morin appelle le poétique qui s'oppose au prosaïque. La position apollinienne n'enlève en rien une forme d'expressivité incluse dans l'euphonie. « Subjectivité –mais il y a un fonds commun d'intersubjectivité : d'où une communion– re-ligare –qui explique le rôle de la musique dans certaines sociétés³⁹⁷. » (Risset) Comme il est dit plus haut, la musique procure bien une *ivresse*, une exaltation, mais celle-ci passe par l'écriture ; en cela sa mission est proche de l'expérience religieuse. Il fait sienne cette citation de Iannis Xenakis tirée de *Musiques formelles* (1963, p. 15) :

³⁹³ Cf. RISSET, Jean-Claude, in DARBON, Nicolas (dir.) : *Musica y Complejidad*. En torno a Jean-Claude Risset y Edgar Morin, Valencia, Rivera editores, 2014, rééd. Comunidad Editorial Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina. En prensa.

³⁹⁴ RISSET, Jean-Claude : « Perception, environnement, musique », in *InHarmoniques* n° 4, « *Musique et perception* », Paris, IRCAM, mars 1988, p. 40.

³⁹⁵ RISSET, Jean-Claude : note de programme de l'œuvre.

³⁹⁶ RISSET, Jean-Claude : « Désir, plaisir, joie », *Op. Cit.*, p. 6.

³⁹⁷ *Ibid.*

L'art (et surtout la musique) a bien une fonction fondamentale qui est de catalyser la sublimation qu'il peut apporter par tous les moyens d'expression. Il doit viser à entraîner par des fixations-repères vers l'exaltation totale dans laquelle l'individu se confond, en perdant sa conscience, avec une vérité immédiate, rare, énorme et parfaite. (...) C'est pourquoi l'art peut conduire aux régions qu'occupent chez certains la religion.³⁹⁸

Le voyage auquel Risset nous convie est parfois simplement matériel, au sens de transmutation d'un imaginaire dans une matière sonore ; par exemple les processus chaotiques du monde dans une partition orchestrale telle que *Phases* (1988) pour orchestre. Mais aussi, toujours dans un langage contemporain atonal avec tout de même des pôles, des champs harmoniques, des cycles et des répétitions, ce voyage peut être une plongée dans l'univers des sociétés celtes, grecques antiques, orientales ou africaines. Accompagnée d'une bande, Luraï, 1992, pour harpe celtique, utilise le chant du menure superbe, oiseau-lyre des forêts australiennes. La harpe est « voisine d'instruments de diverses civilisations, de Sumer à la Grèce antique, l'Afghanistan, l'Uganda ou le Paraguay ». *Échappées* (2004) est typique du métissage sonore entre le traditionnel (archaïque et actuel) et le contemporain (harmonique et technologique), puisque le compositeur utilise un accord non octaviant qui correspond à un mode de cinq sons, ceux-ci échappant à l'alphabet musical que le compositeur « atonal » utilise habituellement.

L'aspiration à une connaissance ésotérique est envisageable chez Risset dans la mesure où ce dernier ne se satisfait pas d'une explication « en soi », reconnaissant la nécessité de l'expérience sensible (couplée à l'approche rationnelle) ainsi que la valeur transcendante de l'art. Cette aspiration est éloignée de la religion, qu'il ne mentionne presque jamais ; le texte de saint Jean de la Croix sera plutôt qualifié de mystique. Sans y trouver de relations explicites, il faut tout de même évoquer *Pentacle* (2006), pour clavecin et sons fixés sur support. « Le titre évoque l'étoile à cinq branches (fig. 4), mais le terme *Pentacle* a bien d'autres connotations ésotériques, de Sumer à Pythagore et au grand œuvre médiéval³⁹⁹. » Dédiée à la claveciniste Elisabeth Chojnacka, cette pièce repose sur un symbole qui « évoque en particulier l'inspiration et l'énergie féminine⁴⁰⁰. » Il renvoie également à l'« Homme de Vitruve » de Léonard de Vinci (fig. 5). Cet artiste qui n'est pas sans rappeler Risset qui déclare que la création artistique « se rapproche de l'activité de l'ingénieur, pour qui Léonard de Vinci [qui était aussi musicien] devrait être une figure tutélaire »⁴⁰¹. Même si, s'empresse-t-il d'ajouter « le recours à une démarche scientifique ou technologique ne justifie en rien la valeur d'une musique, qui doit parler pour elle-même ».

³⁹⁸ Cité par Risset in *ibid.*, p. 4.

³⁹⁹ RISSET, Jean-Claude : note de programme de l'œuvre.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ RISSET, Jean-Claude : « La portée d'une recherche », in *Alliage*, n°40, revue en ligne, 6 septembre 2012, p. 2. Consulté le 31 mai 2019.

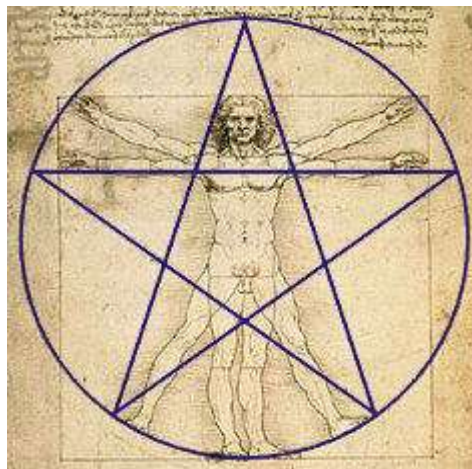


Figure 4 et Figure 5. Pentacle, étoile à cinq branche. VINCI, Léonard de : « Homme de Vitruve », Carnets, dessin à la plume, ca 1490

Pentacle est en cinq mouvements :

- « **Portique** » ou propylée musical dont la fonction est de séparer le monde sacré du monde profane, enchaîne des accords arpégés imposant la verticalité de colonnes à l'entrée d'un temple ; le terme portique peut aussi évoquer les piliers ésotériques des *Correspondances* ou de *La Vie antérieure* de Charles Baudelaire...
- « **Accords** » : l'harmonie reposant sur les rapports entre les notes, et non seulement des masses timbriques, correspond à l'approche apollinienne de Risset, ou euphonique ;
- « **Volutes** » : une fois entré dans le temple, l'acoustique change, la salle est grande, les sons se dispersent, ils se font échos d'un endroit à l'autre et se répandent de façon circulaire ;
- « **Résonances** » : l'échange entre le clavecin et les résonances se fait cette fois de manière plus frontale, les sons venant de la scène ;
- « **Vers le chaos** » : une descente en forme de giration implacable « qui se perd dans des ténèbres chaotiques » ; le morceau termine tout de même par un recentrement sur la scène autour d'une résonance du clavecin.

Quel sens donner à cette œuvre ? Une interprétation serait que ce « pentacle » représente cinq étapes d'une cérémonie maçonnique, sous ses aspects temporels et acoustiques. « Portique » pour l'entrée dans le temple, « Accords » et « Volutes » pour l'ouverture des travaux, « Résonances » pour les travaux et « Vers le chaos » pour la fermeture des travaux et la sortie du temple. Verticalité du son en relation avec les colonnes d'entrée, mouvement circulaire du son via les coups de maillet et la parole qui circule, mouvement vers l'Orient

pour les échanges centraux, et retour au monde chaotique et profane. Cela dit, cette interprétation maçonnique⁴⁰² n'est soutenue par aucune preuve formelle ; rien, dans les cinquante cartons du Fonds Risset dont j'ai réalisé le pré-inventaire, ne signale un intérêt du compositeur pour ce type d'approche initiatique. Il est possible que Risset ait simplement cherché un symbole en relation avec la féminité pour rendre hommage à la claveciniste.

Concernant le chaos, plutôt que de l'opposer à l'ordre et à la nature, il peut avantageusement être perçu comme un principe créateur car, comme je l'ai dit dans mon livre *Les musiques du Chaos*⁴⁰³ préfacé par Risset, les théories du chaos que le compositeur utilise à l'envi ont contribué à changer notre vision du monde : le beau n'est plus dans l'abstraction rationaliste ; il rejoint le monde tel qu'il est – il est chaos. Bien qu'élevé dans la « foi » cartésienne transmise par son maître de jeunesse Jean Perrin selon lequel la science cherche à « substituer au visible compliqué de l'invisible simple⁴⁰⁴ », l'importance des interactions et l'évolution générale des sciences, de la géométrie à l'acoustique, ce que Morin appelle la pensée complexe, l'amènent à dire que la musique est au-delà des réductions et de la dimension matérielle : « La musique creuse son espace. Invisible »⁴⁰⁵.

*

Se dressant frontalement contre le consumérisme et le matérialisme de certaines musiques et du monde économique qui nous entoure, dans lequel l'art se dissout, Risset circonscrit un espace que je qualifierais de sacré. Chimiste méticuleux et alchimiste inspiré⁴⁰⁶, il souhaitait que notre écoute de l'œuvre musicale nous jette hors du temps. Ceux qui font le voyage utopique de la musique sont semblables aux marins, aux voyageurs, nous menant d'un bord vers un autre, conscients et inconscients, proches et éloignés, ils sont hors du temps. Accomplissant sa tâche d'artiste postchaman, Risset nous aide dans ce voyage, dont il invente le navire et les flots. Il fait penser à cette parole de *L'Atlantide* de Platon que le compositeur aimait citer : « Il y a trois sortes d'hommes : les vivants, les morts et puis ceux qui vont sur la mer »⁴⁰⁷.

⁴⁰² LIGOU, Daniel (dir.) : *Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie*, PUF, Paris, 2006.

⁴⁰³ DARBON, Nicolas : *Les musiques du Chaos*, L'Harmattan, Paris, 2006.

⁴⁰⁴ RISSET, Jean-Claude : « Éléments pour l'entretien « Comment je suis devenu physicien », feuillets cités, p. 3. Ou « Quelques points de vue sur l'invisible », feuillets cités, p. 10.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Pour reprendre les termes de François-Bernard Mâche et de Michel Decoust, conférences prononcées lors du colloque *Pour un monde sonore virtuel. Hommage à Jean-Claude Risset*, www.cdmc.asso.fr/fr, CDMC, Paris, 23 novembre 2018.

⁴⁰⁷ PLATON : *Critias* ou *Sur L'Atlantide*. Évoqué par Jean-Claude Risset in FABRE, Thierry : *Op. Cit.*