

Introduction

Alors que les recherches sur la musique électronique étaient de l'ordre du balbutiement lors de la première moitié du Xx^{ème}, elles s'organisent après la seconde guerre mondiale.

En effet, si des découvertes en lutherie électronique et des œuvres de musique destinées à ces instruments sont faites et composées, il s'agit d'œuvres isolées ou de mouvements musicaux marginaux.

Ainsi nombreux sont les musiciens électroniques et concrets qui refusent la paternité de Luigi Russolo et du mouvement futuriste en général. En effet, si Luigi Russolo revendique la transformation de la musique en un art des bruits et prône le remplacement des instruments de l'orchestre par des machines ; Pierre Schaeffer au contraire s'en défend : *« Je me vante plutôt du contraire (...) Le déconditionnement de l'oreille auquel j'invitais les compositeurs et les auditeurs tendait à remettre en cause l'opposition primaire entre son et bruit en découvrant la musicalité potentielle de sons habituellement considérés comme bruits aussi bien qu'en repérant dans le son prétendu pur le bruitage implicite : le grain du violon, de la voix, présence dans une note de piano du choc répercuté sur la table d'harmonie, foisonnement complexe des cymbales, etc. On fera bien de se souvenir qu'il ne s'agit pas d'imperfections regrettables : ces prétendues impurtes font partie même du donné musical »*¹

C'est en 1951 que la recherche s'organise en Europe. D'une part en France sous l'égide de Pierre Schaeffer au sein du Groupe de Recherche Musicale et d'autre part en Allemagne au Westdeustcher Rundfunk Studio sous la direction de Herbert Eimert.

Alors que la recherche est axée en Allemagne sur l'utilisation de sons synthétiques, elle est dirigée en France sur le travail du son fixé sur un support. Ainsi sont créées deux écoles divergentes : celle de la musique concrète en France et celle de la musique électronique en Allemagne. Ces recherches entraînent une nouvelle conception du sonore. En effet, le son étant fixé, les compositeurs peuvent agir sur les divers caractères du son et non uniquement sur les valeurs de hauteur et de durée. D'autre part le moyens de diffusion du son par des hauts-parleurs

1 Schaeffer, Pierre, « Ecrire sur la musique », Triple numéro 303-304-305 de la Revue musicale, Paris, Richard-Masse, 1977 tel que cité dans Lonchamp Jacques, « Du sonore au musical, cinquante années de recherches concrètes (1948-1998) », Paris 1994, Le bon plaisir, p.166

font de la spatialisation du son un axe important de la recherche.

Ainsi les musiques concrètes et électroniques ouvrent la voix à de nombreuses expérimentations sonores.

Seulement comment faire perdre à la musique électroacoustique son statut d'expérimentations sonores et lui donner ses lettres de noblesse ?

Composer des œuvres de musique électroacoustique (aussi bien concrète qu'électronique) à programme permet de légitimer une musicalité électronique. En effet ,s'appuyer sur un sujet extra-musical permet de démontrer que cette nouvelle musique peut être non seulement narrative et descriptive mais aussi porteuse d'un sens symbolique fort. C'est particulièrement le cas dans les œuvres construites autour du thème ou d'un texte religieux.

De plus, appuyer son œuvre sur un sujet religieux permet d'intégrer cette œuvre à un répertoire historique, le sujet religieux ayant été abordé dans toutes les périodes de l'histoire de la musique occidentale. Cependant, le discours symbolique musical est traditionnellement, dans la musique savante occidentale, un discours abstrait souvent relatif à la numérologie et mis en place par l'intermédiaire de la notation comme c'est par exemple le cas dans *La Flûte Enchantée* de Mozart ou dans de nombreuses pièces de J.S. Bach. Hors la musique concrète refuse de passer par l'abstraction, l'écriture mais prône au contraire de partir directement du concret sonore.

En outre, dans la musique traditionnelle, le texte est lié organiquement à la musique par la notation d'un chant en harmonie avec l'accompagnement. La musique électroacoustique, par l'enregistrement, peut fixer précisément la voix parlée et ainsi l'associer précisément au matériau musical.

Ainsi, comment peut-on, dans ce nouveau paradigme musical, tenir un discours symbolique sur une thématique comme celle du sacré autour de laquelle s'est construite la symbolique musicale traditionnelle au fil des siècles et comment lier organiquement le texte à la musique dans le cadre d'une oeuvre de sons fixés ?

Nous avons sélectionné pour répondre à cette question trois œuvres composées entre 1956 et 1973, traitant chacune d'un sujet religieux de tradition chrétienne et dans lesquelles le texte sacré est présent.

Nous étudierons ainsi *Gesang der Jünglinge* de K.Stockhausen qui traite le cantique des adolescents du livre de Daniel du premier testament et composée en 1956, *L'apocalypse de Jean* de Pierre Henry composée en 1968 ainsi que le *Requiem* de Michel Chion composé en 1973. Nous étudierons ces œuvres par une analyse comparée en nous demandant :

- Tout d'abord comment se positionnent ces œuvres par rapport à un répertoire de référence?
- Comment sont traités les textes?
- Comment la composition musicale prend en charge un discours symbolique?
- Quelles sont les différentes visions du divin qui transparaissent de ces œuvres?

I

Répertoire de référence et origine des textes

I.1.Répertoire de référence

I.1.a.« Gesang der Jünglinge »

L'œuvre la plus ancienne du corpus date de 1955-1956. Il s'agit de *Gesang der Jünglinge* (*Le chant des adolescents*) composée par Karlheinz Stockhausen.

Né à proximité de Cologne le 22 août 1928, orphelin de mère à 13 ans et de père à 17, K. Stockhausen se forme tout d'abord musicalement en autodidacte avant d'étudier à l'université de Cologne de 1948 à 1951 où il rédige un mémoire sur la "Sonate pour deux pianos et percussions" de B. Bartok. Dès 1950 il prend des cours à l'université d'été de Darmstadt où il découvre, à travers les leçons de Leibowitz et de H. Scherchen, deux compositeurs dont la musique aura une grande influence sur lui : Schoenberg et Webern.

Il va en 1952 suivre les cours de Messiaen au conservatoire de Paris et l'influence de celui-ci propulse le jeune compositeur dans une approche avant-gardiste de la musique. C'est en effet fasciné par l'étude pour piano de son professeur parisien *Mode de valeurs et d'intensités* que K. Stockhausen initie le mouvement du sérialisme intégral. Il fait ainsi une synthèse du système dodécaphonique allemand et de la recherche de Messiaen sur les modes de valeurs et d'intensités en étendant le principe de séries aux paramètres de durées, d'intensités et de timbres et non seulement au paramètre de hauteurs.

Si Karlheinz Stockhausen innove dans des systèmes d'écritures instrumentales extrêmement rigoureux en initiant le sérialisme intégral, son intérêt pour le travail du son lui-même via l'électronique n'en est pas moins vif.

Il rencontre Pierre Schaeffer à la fin de l'année 1952 et devient alors le premier compositeur étranger à réaliser une pièce de musique concrète dans le studio du Groupe de Musique Concrète (qui sera renommé Groupe de Recherche Musicale en 1958). Une pièce brève, nommée *Etude*. Il composera l'année suivante *Studie I*, une étude de musique électronique, au Westdeutscher Rundfunk Studio dirigé par Herbert Eimer.

L'œuvre de K. Stockhausen est caractérisée par l'exploration des différentes avant-gardes

musicales : le sérialisme, la musique concrète et la musique électronique dans les années 1950 mais aussi l'œuvre ouverte avec *Klavierstücke XI* (1956) et *Stimmung* (1968) ou encore la musique mixte avec par exemple l'œuvre *Sirius* (1977) pour trompette, soprano solo, clarinette basse, basse solo et bandes magnétique .

S'il explore l'avant-garde musicale dans toute son hétérogénéité, il ne conçoit pas de clôture entre les styles et les écoles mais au contraire en favorise la synthèse. Cette idée d'unification visible dans son approche des courants musicaux s'étend à l'ensemble de son œuvre. Sa volonté de créer de l'unité dans le multiple est particulièrement visible dans le *Licht* opéra monumental devant s'étendre sur sept jours. Cette volonté est encore plus flagrante au vu de son désir de se représenter les 376 pièces de son catalogue comme les parties d'une grande et unique œuvre.

En 1955-1956, trois ans après la composition de *Studie I* (musique électronique) et quatre après celle d'*Etude* (musique concrète), Stockhausen montre déjà son désir de synthèse des genres en composant au WDR Studio *Gesang der Jünglinge*.

K. Stockhausen produit cette œuvre en utilisant conjointement des sons sinusoïdaux produits par des oscillateurs électroniques et des enregistrements de voix sur bandes magnétiques.

Une seule voix est présente dans l'œuvre, celle du jeune Josef Protschka âgé alors de douze ans. Elle est enregistrée sur des bandes magnétiques et une fois fixée sur le support, traitée à la manière des compositeurs concrets. Le traitement sur bandes magnétiques de la voix permet sa démultiplication et bien d'autres manipulations que nous exposerons plus en détail ultérieurement.

Cette première œuvre de musique électroacoustique n'est pas, contrairement à ses deux premières approches des techniques concrètes et électroniques avec *Etude* et *Studie I*, une simple étude mais est conçue à l'origine comme une messe à destination de la cathédrale de Cologne. Le bureau du diocèse refuse, prétextant que l'utilisation de hauts parleurs n'est pas adaptée à une cathédrale et le compositeur fait donc du *chant des adolescents* une œuvre non liturgique.

Le texte à la base de l'œuvre est d'origine biblique. Il s'agit du « Cantique des trois jeunes gens dans la fournaise » présent au troisième chapitre du Livre de Daniel.

Voici la situation présentée dans le texte biblique : Alors que les hébreux sont en exil à

Babylone le roi Nabuchodonosor leur impose de louer ses dieux païens. Trois jeunes hébreux, Azarias, Ananias et Misaël refusent. Pour les punir le roi babylonien les jette dans la fournaise mais les prières d'Azarias reprises en chœur par Ananias et Misaël les sauvent des flammes.

I.1.b. *L'Apocalypse de Jean*

« Il était timide et habile » raconte Schaeffer, il parlait peu, mais dans les premières séances le piano préparé parlait pour lui et de quelle façon prestigieuse ! »². Avant sa rencontre avec Pierre Schaeffer et la musique concrète, Pierre Henry, le compositeur de la seconde œuvre du corpus, *l'apocalypse de Jean*, s'intéresse déjà au paramètre purement sonore du musical. Il prépare son piano en insérant, par exemple, des tiges de métal dans la caisse avant même de connaître John Cage aujourd'hui reconnu comme l'inventeur du piano préparé.

S'il est probable que son amour du son tel qu'il est, c'est-à-dire au delà des valeurs notables de hauteur et de durée, lui vient de sa pratique des percussions dans la classe de Felix Passeronne, il est certain que celui-ci s'exprime à travers la technique du piano préparé qui reste au fil des créations de Pierre Henry un outil important de production de timbres nouveaux.

Né le 9 décembre 1927 à Paris, Pierre Henry étudie la musique dès son plus jeune âge et suit des cours de piano, de percussions, mais aussi les cours de composition de Nadia Boulanger et ceux d'harmonie d'Olivier Messaien au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris de 1937 à 1947. Nadia Boulanger lui enseigne « *l'art de l'économie et de la rigueur* »³ et Olivier Messaien « *l'art de faire chanter la musique, d'en dégager la sensualité, l'efficacité organique* »⁴.

Il écrit plusieurs partitions de musique de Chambre, inspiré par Messaien et Jolivet⁵, qu'il ne publie pas. Il quitte la partition une première fois en 1949 avec la pièce *Voir l'invisible* commandée pour un film documentaire du même nom portant sur les procédés de ralentissement et de grossissement au cinéma. Il n'écrit pas une partition en vue de l'enregistrer mais il enregistre directement une improvisation qu'il fait sur des percussions en visionnant la bande du film. Cette

2 Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 22

3 *Ibid* p. 14

4 *Ibid*

5 *Ibid* p. 12

œuvre sera l'objet de sa première rencontre avec le père de la musique concrète de vingt ans son aîné Pierre Schaeffer.

Sous les conseils du baryton Jean-Christophe Benoît, Pierre Henry présente son disque *Voir l'invisible* à Pierre Schaeffer dans les studios de la RTF. Pierre Schaeffer ne donne pas d'avis mais joue sur la vitesse de lecture du disque montrant à Pierre Henry quelques manipulations du support qui transforment le son. De son côté Pierre Schaeffer cherche un percussionniste pour créer les enregistrements qui serviront de matériau à la *Symphonie pour un homme seul*. C'est ainsi que née une collaboration fructueuse dans laquelle Pierre Henry dans le studio crée des sons sur différents corps sonores que Pierre Schaeffer enregistre en cabine. Pierre Henry apprend vite les techniques de manipulations et d'enregistrements et devient en 1951 un collaborateur permanent du GRMC. Il y collabore non seulement avec Pierre Schaeffer sur la *Symphonie pour un homme seul* qui sera créée le 18 mars 1950 à l'école normale de musique - il s'agit du premier concert où la musique concrète est interprétée en direct en contrôlant les paramètres de volume et d'espace - mais aussi, il assiste Messiaen dans la réalisation de *Timbres et durées* en 1952 et Varèse dans la réalisation des bandes magnétiques de *Désert* en 1954.

Il quitte en 1958 le GRMC sur un litige et monte son propre studio qu'il finance en réalisant des musiques de films et de films publicitaires. Il fera peu de concert entre 1960 et 1964 mais se constituera pendant ces années une importante phonothèque dans laquelle aujourd'hui encore il trouve le matériau sonore de nombreuses de ces œuvres.

En février 1968 Maurice Fleuret qui prépare les semaines musicales internationales de Paris appelle Pierre Henry pour lui demander une œuvre inédite. Pierre Henry répond par l'affirmative, cette nouvelle œuvre sera *L'apocalypse de Jean*. L'événement de Maurice Fleuret met en avant quatre compositeurs contemporains en leur accordant à chacun une journée entière de rétrospective. Il invite Edgard Varèse, Iannis Xenakis, Luciano Berio et Pierre Henry. C'est dans ce contexte bien particulier des semaines internationales qu'est créée la première commande officielle de Pierre Henry.

Le compositeur présente à cette occasion un concert de 26 heures d'affilé. *L'apocalypse de Jean* est jouée deux fois, une fois en introduction et une autre en conclusion. Si Pierre Henry compose *L'apocalypse* sous la commande de Maurice de Fleuret, la volonté qu'il a d'adapté le

texte biblique date de 1960 et il commence dès les premières années de son studio APSOME à créer un répertoire de sons dédiés à cette œuvre. Il interrompt ce projet au milieu des années 1960 n'ayant pas résolu le problème du texte et c'est la commande pour les SMIP de M.Fleuret qui le détermine à demander à Georges Levitte une nouvelle traduction du texte grec qu'il enregistre en studio et portée par la voix de Jean Négroni. C'est dans son studio privé APSOME, le premier du genre pour la musique électroacoustique, qu'il compose *L'apocalypse de Jean*.

I.1.c. Le Requiem

« *Ce qui m'a frappé quand j'ai commencé à lire la musique, à dix-sept ans seulement, c'est qu'il n'y avait aucune mesure entre l'espace qu'il y a entre les sons et l'espace entre les notes dans la partition.* »⁶. Né en 1947 à Créteil Michel Chion ne rentre au conservatoire de Versailles qu'en 1963 et n'apprend que tardivement le solfège. Cependant il manipule étant enfant le magnétophone Philips de son père lors de ses jeux avec son frère. C'est la même année de son inscription au conservatoire que Michel Chion découvre la musique concrète à l'occasion d'un concert de Pierre Henry pendant lequel sont joués *Le voyage* et *Variations pour une porte et un soupir*. Il est déconcerté par cette première expérience mais l'idée de fil conducteur narratif présent dans *Le voyage* le séduit. Il en outre fasciné par l'aspect acousmatique du concert. « *Je me souviens assez bien de l'impression très étrange de ne pas pouvoir situer les sons, je savais qu'ils venaient des haut-parleurs que je voyais mais il m'était impossible de dire d'où ces sons venaient vraiment.* »⁷.

Ce n'est que cinq ans plus tard qu'il redécouvre la musique concrète et encore une fois lors d'un concert de Pierre Henry, celui de la création *L'apocalypse de Jean* au SMIP. Il lit à la même époque *A la recherche d'une musique concrète* et le *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer. Son amie Mireille Mayerau, professeur de musique, avec qui il a assisté au concert de vingt-six heures de Pierre Henry, sachant qu'il possède un magnétophone lui commande une pièce de musique concrète afin de la montrer à ses élèves. Séduite par le travail d'apprenti compositeur,

6 MARCHETTI, Lionel. *La musique concrète de Michel Chion*. Rives : Metamkine, 1998, p. 250

7 *Ibid*, p. 244

elle lui conseille de s'inscrire à un stage de deux ans dirigé par Pierre Schaeffer et organisé par le GRM et le CNSM de Paris. C'est ainsi qu'elle oriente le jeune compositeur vers la musique concrète.

Michel Chion s'inscrit au stage en 1969 et il y suit des cours théoriques sur l'écoute réduite avec Pierre Schaeffer et pratique les techniques de manipulations du son. Guy Rebeil lui offre un poste de recherche après son stage et Michel Chion s'occupe du séminaire du GRM en 1971-1972. Il devient responsable des émissions de radio du groupe de recherche musical en 1973 et compose librement dans les studios du GRM en dehors de son temps de travail.

Il y compose le mono-drame *Le prisonnier du son* en 1972 et il profite en 1973 d'une commande du GRM pour composer son *Requiem*. Le *Requiem* est créé la même année au côté de *Masques* de Robert Cahen un autre élève du stage de 1969-1970 et de *Remparts d'Ainay* de Robert Cochini.

Si nous nous intéressons ici à l'activité de compositeur de Michel Chion, il ne faut pas pour autant en oublier sa passion pour le cinéma. En effet, il est le réalisateur de plusieurs courts métrages comme *Le grand nettoyage* (1975), *La fête à Laurie* (1978) ou encore *La Messe de terre* (1996) revue en 2014. Il est aussi l'auteur d'ouvrages sur la musique et le son au cinéma comme *L'audio-vision, son et image au cinéma* (1991) ou encore *La musique au cinéma* primé meilleur livre de cinéma de 1995 par le syndicat français de la critique de cinéma. Cet intérêt pour le son au cinéma se ressent dans ces œuvres à travers son attachement à l'idée de fil narratif que l'on constate dans son intérêt pour le mélodrame mais aussi à travers sa volonté de faire voir en musique différents espaces donnés.

Les inspirations de Michel Chion se trouvent aussi dans la musique instrumentale et ainsi il compose une étude sur le seizième quatuor de Beethoven lors de sa deuxième année de stage au GRMC en s'intéressant particulièrement aux idées de ruptures et de questions/réponses à l'œuvre dans les quatuors du compositeur pré-romantique. Il se dit en outre fasciné par « *les effets de montage, de ruptures, de passages d'une énorme masse à un simple fil* »⁸ dans *Petrouschka* de

⁸ *Ibid*, p. 251

Stravinski. Il déclare en outre : « (ce) sont des choses que j'ai ressenti avec beaucoup de force et que naturellement on ressent dans mon travail. »⁹. Il puise de même son inspiration dans la musique religieuse dramatique et dit s'être inspiré de la dimension opératique du *Requiem* de Verdi pour composer son *Requiem* concret.

I.2.La nature des textes

I.2.a.Le cantique des adolescents dans la fournaise

L'œuvre de Karlheinz Stockhausen est construite autour d'un texte extrait du Livre de Daniel chanté en allemand. Il s'agit du Chant des adolescents qui, jetés dans la fournaise pour avoir refusé d'adorer les dieux païens de Nabuchodonosor, prient le seigneur et sont sauvés par un ange qui empêche les flammes de les dévorer. Ce texte est écrit en grec et est ajouté au deuxième siècle avant Jésus Christ à la première édition du livre de Daniel écrite en hébreu¹⁰. Il n'est présent ni dans la Torah ni dans la Bible protestante¹¹.

Ce cantique s'insère au milieu du récit du texte de Daniel appelé *La statue d'or et la fournaise ardente* dans la bible OSTY. Sont intégrés au texte hébreu, deux textes grecs: *La prière d'Azarias dans la fournaise* et *le cantique des jeunes gens dans la fournaise*. Ces deux textes correspondent aux prières et chants de louanges que les jeunes hébreux fidèles à leurs croyances adressent à Dieu depuis la fournaise dans laquelle ils ont été jetés.

La prière d'Azarias met en valeur l'humilité du jeune hébreu qui se blâme des péchés de son peuple « *Nous n'avons pas agi comme tu nous l'avais commandé, pour qu'il nous arriva du bien.* »¹² puis il relate les souffrances de l'exil « *Tu nous a livré aux mains d'ennemies impies, les plus odieux des infidèles, à un roi injuste, le plus mauvais de toute la terre.* »¹³. Enfin il demande au seigneur d'accorder sa miséricorde au peuple hébreu « *traite nous selon ta bienveillance et selon l'abondance de ta miséricorde* ».

9 *Ibid*

10 <http://www.la-croix.com/Archives/2015-02-28/Le-cantique-des-trois-jeunes-gens-2015-02-28-1286618>

11 *Ibid*

12 Dan 3, 30

13 Dan 3, 32

Le cantique des jeunes gens dans la fournaise est une litanie de louanges dans laquelle sont énumérées les créations de Dieu , toutes appelées à louer leur créateur. Après plusieurs versets bénissant le seigneur et son nom, « *Béni est-tu, seigneur, Dieu de nos pères, digne d'être loué par dessus tout à jamais* »¹⁴, 36 versets appellent toutes les créations divines à louer leur créateur. Construit sur une anaphore chacun de ces versets commence par les mots « *louez le seigneur* » et sont suivis d'une multitude de nom désignant la totalité de la création divine. Les créations appartenant aux mondes sublunaires et supralunaires sont de la même manière invitées à louer le seigneur, « *Cieux, bénissez le seigneur* »¹⁵, « *Que la terre bénisse le seigneur* »¹⁶. Les éléments de ses deux mondes sont listés. Ainsi les différents reliefs de la terre, les montagnes, les fleuves, mais aussi les différentes conditions climatiques, le froid, la chaleur, la pluie, la rosé, les vents, et encore les anges et les armées puis enfin les prêtres, les saints et les trois jeunes gens Ananias, Azarias et Misaël sont appelés à chanter les louanges de l'unique créateur. Il s'agit d'un récit apocalyptique dans la mesure où, malgré les martyrs et l'exil de leur peuple sur les rives de Babylone, ils demeurent fidèles à leur seigneur et ont foi en son salut¹⁷.

K.Stockhausen utilise les verset 57 à 73 en langue allemande. Chaque verset commence par les mots « *Preiset den Herrn* » (« *louez le seigneur* ») et est suivi par le sujet qui varie à chaque fois. Dans la version allemande le sujet est placé en deuxième partie de phrase, l'anaphore « *preiset den Herrn* » se trouve donc toujours en début de verset, contrairement à la version française. Ainsi c'est d'abord l'unicité de l'objet de louange qui est mis en avant puis en suite seulement viennent les multiples sujets qui louent le seigneur. Chaque verset montre la relation entre un élément singulier, unique et des éléments pluriels, variants.

On remarque cela dès les trois premiers versets de l'extrait utilisé par Stockhausen et ce schéma se répète jusqu'à la fin du texte.

14 Dan 3,B, 52

15 Dan 3, B, 59

16 Dan 3 B, 74

17 <http://www.la-croix.com/Archives/2015-02-28/Le-cantique-des-trois-jeunes-gens-2015-02-28-1286618>

UNIQUE	MULTIPLE
<i>Preiset den herrn</i>	<i>ihr Werke alle des Herrnn, lobt ihn und über alles erhebt ihn in Ewigkeit.</i>
<i>Preiset den herrn</i>	<i>ihr Engel des Herrn</i>
<i>Preiset den herrn</i>	<i>ihr Himmel droben.</i>

Traduction :

UNIQUE	MULTIPLE
Louez le seigneur	Ô vous toutes les œuvres du seigneur, par dessus tout et à jamais
Louez le seigneur	Anges du seigneur
Louez le seigneur	Ô vous, tous les hôtes du seigneur

Ce jeu d'allers et retours de l'unique au multiple et du multiple à l'unique sera, comme on le verra en IV.1.a , au centre de la mise en musique de ce texte par Karlheinz Stockhausen.

I.2.b.L'apocalypse selon saint Jean

L'apocalypse de Jean de Pierre Henry est, comme son nom l'indique, basée sur le texte de l'évangile. La paternité de ce texte écrit en grec est attribué à l'apôtre Jean dans la tradition chrétienne de Rome. Cependant l'évêque du II^{ème} siècle après J.-C. Papias d'Hierapolis attribue ce texte à Jean le Presbytre fondateur de la communauté johannique d'Éphèse. Les historiens modernes n'ont pas pu déterminer l'auteur du texte et rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit de l'apôtre Jean ou de Jean le Presbytre. Sa rédaction est cependant datée à la fin du règne de l'empereur Domitien soit entre 86 et 96 après J.-C..

Si le terme apocalypse fait aujourd'hui référence à des événements catastrophique et violents, il vient à l'origine du grec *apokalupsis* qui signifie « lever le voile » ou « révélation ». Un ange envoyé par Dieu donne à Jean des visions de l'avènement du règne de Dieu sur terre et se renouveau est marqué par de nombreux cataclysmes détruisant tous les royaumes de la terre ainsi que Babylone et par la victoire définitive de Dieu sur le diable. Il s'agit d'un texte de nature prophétique qui a valeur de révélation dans la tradition catholique.

Il existe une multitude de traduction en français de la bible dont la bible OSTY traduite en

1970 et réputée pour sa fidélité avec les textes et les styles littéraires originaux, la Bible de Jérusalem qui est la version la plus répandue en France ou encore la Traduction Œcuménique de la Bible (T.O.B.) qui a été réalisé dans le cadre d'une collaboration entre protestants et catholiques.

Pour son oratorio électronique Pierre Henry commande une nouvelle traduction de *l'apocalypse selon saint Jean* à Georges Lévitte. En effet s'il existe déjà une incroyable diversité de traductions de ce texte, Pierre Henry désire rendre le texte plus approprié à la lecture orale.

Nous verrons ici les qualités orales de la traduction de Georges Lévitte¹⁸ en comparant des extraits de sa traduction avec les mêmes extraits de la Bible OSTY.

On remarque tout d'abord que le texte est résumé, tronqué et que des sections entières du texte original ne figurent pas dans le livret. Ainsi une partie de la fin de l'apocalypse disparaît dans cette adaptation. Les sections titrées « Les noces de l'agneau », « Le Christ armé pour le combat », « Victoire sur la bête et sur le faux prophète », « Satan enchaîné le règne de mille ans », « Satan relâché et définitivement vaincu », « Le jugement dernier », « Le monde nouveau et la Jérusalem nouvelle » et « La félicité des élus » ne paraissent pas dans l'oratorio.

En plus de ne présenter que certains passages du récit de l'Apocalypse, les passages du texte présents dans l'œuvre sont résumés et cela dès les premiers mots.

En effet on trouve dans l'œuvre de Pierre Henry les mots suivants :

« Apocalypse de Jésus Christ que lui a donné Dieu afin de découvrir à ses serviteurs ce qui bientôt doit arriver. Heureux celui qui lit, heureux ceux qui entendent car proche est le temps. »

On trouve dans la Bible OSTY :

« Révélation de Jésus Christ, que Dieu lui a donnée pour montrer à ses esclaves ce qui doit arriver bien vite. Et il l'a signifiée, par l'envoi de son ange à son esclave Jean, lequel a attesté la parole de Dieu et le témoignage de Jésus Christ, tout ce qu'il a vu. Heureux celui qui lit et ceux qui entendent les paroles de cette prophétie et gardent ce qui s'y trouve écrit, car le temps est proche ! »

¹⁸ Voir annexe : Livret de « L'apocalypse »

On remarque que la version de Georges Lévitte ne mentionne pas la présence et le rôle de l'ange présent dans la version OSTY et que les tournures de ses phrases montrent une volonté de synthèse et de fluidité.

Ainsi la phrase : « *Heureux celui qui lit et ceux qui entendent les paroles de cette prophétie et gardent ce qui s'y trouve écrit, car le temps est proche !* »

Devient : « *Heureux celui qui lit, heureux ceux qui entendent car proche est le temps* »

Cette simple phrase montre la volonté de Georges Lévitte d'alléger les phrases en ne gardant que l'essentiel, de les rythmer en remplaçant par exemple le « et » par une virgule donc par une respiration. En outre le choix de supprimer la référence originelle à l'écrit inscrit le texte comme un texte à entendre et non à lire. Il s'agit avant tout du livret d'un oratorio et non d'une traduction d'un texte biblique qui existerait pour elle même.

Cette tendance à tronquer le texte est d'autant plus flagrante dans les parties nommées par Pierre Henry « Cataclysme II » et « La septième trompette ». En effet le texte de Lévitte montre les effets dévastateurs des sonneries de trompette des quatre premiers anges mais ne fait qu'annoncer la venue des trois derniers sept anges sans décrire les cataclysmes qu'ils provoquent alors même que les sections dédiées au cinquième, sixième et septième trompettes occupent dans la bible une place bien plus conséquente que celle attribué au quatre premières.

Cette façon de synthétiser le texte traduit la volonté de G. Lévitte et P. Henry de mettre en valeur le récit de l'apocalypse plus que de transmettre un texte révélé, une prophétie. Cette traduction/adaptation montre le désir de rendre accessible à l'oral la narration de l'apocalypse mais ne s'intègre pas à une démarche rigoureusement religieuse puisqu'elle désobéit au commandement divin présent dans le Deutéronome « *Tout ce que je vous commande, vous veillerez à le faire ; tu n'y ajouteras rien et tu n'en retrancheras rien* »¹⁹.

D'autre part on remarque que Georges Lévitte travaille la qualité rythmique des phrases, les rendant plus propre à l'oralisation. On le voit notamment dans la description de la bête de la mer.

19 Deut 13, 1

La bête est décrite de cette façon dans la bible OSTY :

« *Et je vis monter de la mer une bête ayant dix cornes et sept têtes, et sur ses cornes dix diadèmes, et sur ses têtes des noms blasphématoires* »²⁰

Elle est décrite ainsi dans la version de Georges Lévitte :

« *Je vis de la mer une bête monter avec des cornes, dix ; et des têtes, sept. Dix diadèmes sur ses cornes et sur ses têtes des noms de blasphèmes.* »²¹

On constate que le placement des adjectifs numériques « *dix* » et « *sept* » après le nom et l'utilisation de la virgule rythme la phrase par un procédé de césure que l'on ne retrouve pas dans la traduction OSTY. Les phrases sont généralement plus concises dans la version de G. Lévitte et on remarque que des mots plus simples sont utilisés. Ainsi « *des noms blasphématoires* » devient « *des noms de blasphèmes* »

Si on constate que des parties du texte original ont été retranchées, on constate aussi qu'une section du livret n'a pas pour origine le texte biblique. En effet la partie nommée « La chute de Babylone » présente dans la piste 7 « Cataclysme IV » est extraite du poème « Cri » d'Antonin Artaud que l'on trouve dans sa correspondance avec Jacques Rivière.

Pierre Henry n'utilise pas les trois premières strophes du poème mais seulement les six dernières. Celles-ci sont l'objet de répétitions qui ne sont pas précisées par Artaud. Ainsi la dernière strophe est dite deux fois de suite puis le poème est redit une fois à l'exception de cette dernière strophe. Mais pourquoi utiliser à la fin de l'œuvre ce texte étranger à l'apocalypse ?

Ce poème d'Antonin Artaud se rapproche du style de l'apocalypse par son caractère paradoxal et violent.

Le récit de l'apocalypse est basé sur un paradoxe : Les cataclysmes qui se réalisent sur terre sont l'œuvre de Dieu et amènent le royaume de Dieu sur terre. Ce qui aujourd'hui est, au sens commun, synonyme de « fin du monde » et en fait l'avènement d'un monde meilleur. Ainsi le retour ou l'avènement du messie est attendu par les différentes religions messianiques juives,

20 Ap 13, 1

21 Voir annexe, Livret de l'apocalypse, la bête de la mer

musulmanes et chrétiennes et son avènement accomplira l'œuvre de Dieu, son règne sur terre et représente la victoire du bien sur du mal. Cet événement terrifiant est donc paradoxalement un espoir pour les croyants et il représente une finalité de l'histoire.

« Cri » d'Antonin Artaud est construit sur la mise en regard de mots associés à la sainteté et d'autres associés à la saleté, à l'obscène. Ainsi les deux premiers vers de la troisième strophe : « *Or des anges rentraient en paix – que nulle obscénité n'appelle* » mettent en relation les anges et l'obscénité. S'il n'y a rien de surprenant dans le fait que les anges ne soit pas appelés par l'obscénité les relations entre les termes peuvent être plus paradoxaux voir de l'ordre de l'oxymore comme on le voit dans le vers suivant : « *Un rêve étrange et pourtant clair* » (troisième vers, quatrième strophe). C'est sur un jeu d'opposition et d'association paradoxale de la sainteté et de la violence que repose une partie du texte poétique d'Artaud. Ce poème entre donc naturellement en résonance avec le texte biblique.

Il ne s'agit pas ici de la simple inclusion d'un matériau textuel étranger à l'œuvre mais de la substitution du matériau de base par un matériau nouveau. Ainsi « Cri » est renommé « La chute de Babylone » et il remplace le texte biblique décrivant la destruction de la ville.

De ce contexte, dans lequel apparaît le poème de 1924, naît une interprétation nouvelle du texte d'Artaud. Et l'auditeur qui découvre ce texte dans l'apocalypse peut se laisser tromper et y entendre une multitude de référence aux éléments déjà présents dans le récit de l'apocalypse. Ce texte est intégré à la narration et le choix d'éliminer les trois premières strophes rend cela plus visible encore.

Ce poème est intégré dans la section appelée « Cataclysme IV » dans le cinquième temps de l'oratorio. On trouve dans le second temps la section « Cataclysme II » et on trouve les premiers cataclysme décrit dans « Les astres tombèrent » et les troisième dans « Les six coupes de colère »

Le poème de la version de Pierre Henry commence par les vers suivants : « *L'étoile mange. Le ciel oblique – Ouvre son vol vers les sommets* ». Or le texte de « Cataclysme II » mentionne une étoile qui tombe du ciel et transforme le tiers des eaux en absinthe tuant ainsi le tiers des hommes. Ainsi dès le début du premier vers, l'image d'un astre destructeur renvoie l'auditeur aux cataclysmes déjà entendus au cours de l'œuvre. Cette représentation dévastatrice des corps célestes revient à plusieurs reprises dans le texte de l'évangile.

« Le troisième ange sonna de la trompette et il tomba du ciel un astre immense qui flambait comme un torchon. Il tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources des eaux. Le nom de cette étoile se dit « Absinthe » et le tiers des eaux devint absinthe et nombreux furent les hommes qui périrent par ces eaux tournées en amertume. »²²

« Je le vis rompre le sixième sceau, et la terre trembla fortement, le soleil devint noir comme sac de crin, la lune toute entière devint comme du sang, et les étoiles du ciel tombèrent sur la terre comme les figues par grand vent. »²³

Ainsi lorsque les vers d'Artaud apparaissent ainsi dissimulés (il n'est précisé nul part qu'il ne s'agit pas d'un texte biblique) l'auditeur pense aux astres qui dans le texte de Jean tombent sur terre causant des cataclysmes et le poème du début du vingtième siècle s'intègre logiquement dans le récit de la fin du premier siècle de notre ère.

L'ouverture du ciel dans les deux premiers vers peut être mise en parallèle avec la phrase du livret de G. Lévitte qui suit immédiatement celle que l'on vient de citer.

« Le ciel se retira comme un livre qu'on roule »

Ou encore faire référence à la phrase suivante que l'on trouve dans la piste « La septième trompette » :

« Et dans le ciel s'ouvrit le sanctuaire de Dieu et apparut l'arche de son alliance. »

Le poème est en lui-même apocalyptique. Il présente la fin du monde et s'achève par la proposition d'un renouveau. En effet, Artaud figure une scène qui mêle la monstruosité au mystique d'une manière comparable à l'apocalypse de Jean.

Analysons la seconde strophe (dans la version tronquée de Pierre Henry).

*« Sur terre marche une limace
Que saluent dix mille mains blanches.*

22 Voir annexe : Livret de « L'apocalypse »

23 Voir annexe : Livret de « L'apocalypse »

Une limace rampe à la place

Où la terre s'est dissipée. »²⁴

Plusieurs éléments dans cette strophe font référence au style de l'apocalypse. On remarque l'utilisation d'un nombre pour représenter l'indénombrable de la foule. On trouve couramment dans le texte de l'apocalypse l'utilisation d'un discours construit sur des nombres symboliques. On trouve dans la piste titrée « Aucun vent sur la terre » le nombre 144 000 qui dans les interprétations non littérales représente la multitude indénombrable. 144 = 12 x 12, le nombre 12 correspond au nombre des tribus d'Israël ainsi qu'à celui des apôtres de Jésus. Il symbolise la perfection, la complétude, il est ici mis au carré et multiplié par 1000 et figure l'infinité des fidèles de Dieu.²⁵

« Et j'entendis le nombre de ceux qui sur le front portaient le signe des serviteurs de Dieu, 144 milliers de toutes les tribus des fils d'Israël. »²⁶

On trouve dans le poème d'Artaud le nombre 10 000 dans les vers « *Sur terre marche une limace – que saluent dix mille mains blanches* ». Ici aussi un nombre est utilisé pour représenter l'indénombrable de la foule. Les deux vers suivant marquent encore le lien entre le « Cri » d'Artaud et l'apocalypse. Dans l'apocalypse « *les îles s'enfuirent, les montagnes disparurent* »²⁷, dans le poème d'Artaud « *la terre s'est dissipée.* » .

On retrouve l'idée de cataclysme et de paradoxe dans les deux premiers vers de la quatrième strophe de l'extrait utilisé par Pierre Henry :

« Le soleil plus bas que le jour

Vaporisait toute la mer »

L'idée d'apocalypse en tant qu'avènement du messie va de paire avec une conception linéaire du temps. Le temps a un début : la création divine, la genèse, et une fin qui annonce une nouvelle aire : l'apocalypse. Le croyant est entre les deux dans l'attente de l'avènement du

24 *Ibid*

25 <http://www.croire.com/index.php/Definitions/Bible/La-Bible/Le-sens-des-chiffres-dans-la-Bible>

26 *Ibid*

27 *Ibid*

royaume de Dieu sur terre. Si l'apocalypse annonce un renouveau elle n'annonce pas une répétition cyclique mais au contraire un accomplissement.

On retrouve cette idée de renouvellement dans la dernière strophe du poème. :

« Deux traditions se sont rencontrées.

Mais nos pensées cadencées

N'avaient pas la place qu'il faut,

Expérience à recommencer. »

Cette strophe est répétée une fois et provoque la répétition de l'ensemble du poème à l'exception d'elle-même. Elle est placée à la fin du poème après un astérisque et tranche avec le style obscur du poème par son apparente clarté. Elle semble indiquer plus clairement le sens du poème. Ainsi le texte d'Artaud aurait pour objectif de faire prendre conscience au lecteur de l'étroitesse de sa pensée « *Mais nos pensées cadencées* » et de l'échec de la rencontre prometteuse de deux traditions « *Deux traditions se sont rencontrées.[...]Expérience à recommencer* ». Si cette strophe pourrait s'apparenter à une morale comme celle des contes et des fables, elle ne fait explicitement référence à aucun vers du texte. La répétition de cette strophe suivie de la répétition de l'intégralité du poème incite l'auditeur à réentendre le texte à travers l'éclairage de ces derniers vers.

Les deux traditions qui se rencontrent ne sont nulle part nommées au même mentionnées. Si l'on connaît l'intérêt d'Antonin Artaud pour les cultures amérindiennes et si le caractère mystique du poème est très perceptible rien ne permet de supposer qu'il fasse ici référence à la rencontre entre les traditions catholiques européennes et chamanique du Mexique puisqu'il ne fera son voyage initiatique chez les tarahumaras du Mexique que douze ans après l'écriture de ce poème. Si l'on voit une rencontre dans ce texte c'est plutôt celle d'une puissance divine avec un humain. On voit cette idée de rencontre mystique dès la première strophe du poème (absente de l'apocalypse) :

« Le petit poète céleste

Ouvre les volets de son cœur.

Les cieux s'entrechoquent. L'oubli

Déracine la symphonie. »

On voit ici une relation de question/réponse entre le poète et les cieux. Le poète entame la discussion en ouvrant son cœur. Il « *ouvre les volets de son cœur* » et en réponse « *Les cieux s'entrechoquent* ». On voit dès l'ouverture du poème la rencontre entre le divin et l'humain. Le poète comme le prophète est un intermédiaire entre les mondes célestes et terrestres.

L'avant dernière strophe remet en valeur cette idée de « *discussion* » entre les mondes terrestres et célestes mais cette fois-ci en montrant la fin de cette échange, le retour du poète dans le monde ordinaire.

« *Le petit poète perdu*
Quitte sa position céleste »

Ainsi les deux traditions qui se sont rencontrées seraient-elles celle des anges qui obéissent parfaitement au règne de Dieu et celle des humains qui se laissent aller aux obscénités ?

Le poème suggère que cette rencontre est un échec à cause de l'étroitesse d'esprit des humains mais qu'il faut la renouveler pour qu'elle amène de bon résultats. C'est cette même idée que l'on retrouve dans l'apocalypse selon saint Jean. Des cataclysmes annoncent le renouvellement de l'expérience de la vie terrestre. Les hommes qui se sont éloignés du chemin de Dieu pour se laisser séduire par Babylone qui représente les trivialités que sont par exemple le commerce et la luxure seront punis et les hommes qui ont suivi l'agneau, le christ, seront sauvés et vivront éternellement dans le royaume de Dieu sur terre. L'apocalypse vient mettre fin aux erreurs humaines pour recréer un monde parfait. Elle est renouvellement et non répétition.

Ainsi ce matériau textuel inattendu s'intègre à l'apocalypse non pas en s'ajoutant au texte originel mais en s'y substituant. Si l'on remarque rapidement le style moderne du texte l'adaptation pour l'oral de Georges Négroni du texte antique atténue l'écart stylistique entre le poème et la prophétie et le caractère apocalyptique du poème d'Artaud s'intègre parfaitement au récit des cataclysmes. D'autre part il met en valeur par sa dernière strophe et par le jeu de répétition organisé par Pierre Henry l'idée de renouvellement au cœur du texte biblique.

Une raison plus prosaïque explique la présence de ce texte et le fait que tous les épisodes de l'apocalypse ne soit pas traités. À quelques jours de la première, l'œuvre n'était pas achevée et Pierre Henry utilise un mouvement destiné à l'origine à sa future œuvre « Fragments pour Artaud » pour compléter l'apocalypse²⁸.

I.2.c. La messe des funérailles augmentées

Le *Requiem* de Michel Chion est, comme dans la tradition du *requiem* construit sur le texte de la messe des funérailles. Sont ajoutés au texte liturgique des morts un épître, un évangile et un *Pater Noster*. Il est structuré en deux parties inégales. La première partie comprend les sections suivantes dans cet ordre : « *Requiem Aeternam* », « *Kyrie eleison* », « Epître », « *Dies Irae* », « *Domine Deus* », « Evangile ». La seconde partie comprend les sections suivantes dans cet ordre : « *Sanctus* », « *Pater Noster-Agnus Dei* », « *Lux Aeterna* », « *Libera Me* ».

Michel Chion utilise en plus des textes habituels du *requiem* la section 15 « *mort où est ta victoire ?* » de la première épître au corinthiens²⁹. Il place cette épître entre le « *Kyrie eleison* » et le « *Dies Irae* ».

Les épîtres ont presque tous été écrits par Paul de Tarse. Juif pharisien et citoyen romain, Paul est missionné par le sanhédrin de pourchasser les chrétiens de Syrie. Sur la route de Damas il entend la voix du Christ lui dire : « *Saül, Saül, pourquoi me persécutes-tu ?* »³⁰. Il se convertit au christianisme et devient un des plus grands prosélytes des apôtres. C'est lui qui marquera la séparation entre le christianisme et le judaïsme en abandonnant les rites juifs comme la circoncision afin de convertir les non-juifs. Il est l'auteur de 14 épîtres dont les épîtres aux corinthiens, aux colossiens, aux galates ou encore à Timothée.

C'est pendant son deuxième voyage d'évangélisation de 50 à 52 qu'il fonde l'église de Corinthe. Après son départ, arrive dans la grande cité maritime et commerciale des prédicateurs qui se recommandent de Pierre et qui ont le goût du débat. L'église de Corinthe risque d'être divisée

28 Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 120

29 http://www.electrocd.com/fr/cat/imed_9312/pistes/

30 https://www.herodote.net/Paul_de_Tarse_9_67_-synthese-236.php

en sectes. Par ailleurs certains nient la résurrection des morts.³¹ C'est précisément la section de l'épître dans laquelle Paul affirme et justifie théologiquement que les morts ressusciteront puisque le Christ a ressuscité que Michel Chion utilise dans son requiem. A la fin de cette section de l'épître figure un hymne triomphal : « *La mort a été engloutie dans la victoire. Où est-elle, ô mort, ta victoire ? Où est-il, ô mort, ton aiguillon* »³².

Michel Chion ajoute en outre à la messe des funérailles un extrait de l'évangile de Jean dans lequel il est question de la résurrection de Lazare.

Alors que Jésus s'est retiré en Pérée pour fuir les accusations de blasphèmes et les menaces de lapidation, on vient le prévenir que son ami Lazare est malade. Il retourne donc en Judée en sachant qu'il y trouvera Lazare au tombeau. Après avoir pleuré la mort de son ami, il le ressuscite devant la foule. Ce miracle provoque des conversions et les pharisiens craignent que ces conversions provoquent la violence des romains. Il décide que Jésus doit mourir pour que le peuple juif soit sauf et ordonnent que quiconque sachant où il se trouve les en avise.

Dans cette section 11 de l'évangile de Jean sont annoncées simultanément la mort et la résurrection du christ. Sa mort est annoncée alors qu'il redonne la vie à son ami et affirme son lien direct avec Dieu.

Michel Chion intègre ce texte étranger à la messe des funérailles entre le « *Domine Deus* » et le « *Sanctus* ».

Un troisième texte est ajouté au corpus du requiem de M.Chion : Le célèbre *Pater Noster*³³ prescrit par Jésus et issue de l'évangile selon saint Matthieu. Le Notre Père est une prière de demande qui montre la relation entre Dieu et les hommes. Elle est structurée en deux parties distinctes. La première fait la louange de Dieu tout en affirmant les bases de la foi chrétienne à travers un ensemble de souhaits que les croyants adressent pour Dieu.

Ainsi les quatre premiers versets exposent d'entrée de jeu : la transcendance de Dieu, « *Notre père qui es aux cieux* » ; le souhait du croyant que le Dieu soit glorifié, « *Que ton nom soit sanctifié* » ; la foi en l'avènement du royaume de Dieu sur terre, « *Que ton règne vienne – Que ta volonté soit faite sur la terre comme au ciel* ».

31 Bible OSTY, Introduction à la première épître aux Corinthiens

32 1Co 15, 55

33 Mt 6, 9-13

Le Notre Père est une prière de demande. Dans la seconde partie le croyant demande à Dieu un ensemble de choses pour lui-même. Pourtant lorsque Jésus recommande ces versets dans l'évangile selon saint Matthieu c'est pour mettre fin aux prières de ses fidèles qui étaient alors à l'instar des litanies des païens des prières de demandes. Ainsi il est dit dans le paragraphe précédant la prière : « *Quand vous priez ne rabâchez pas comme les païens qui pensent que c'est à force de paroles qu'ils seront exaucés. Ne leur ressemblez donc pas ; car votre Père sait de quoi vous avez besoin, avant que vous ne lui demandiez.* »³⁴.

La première demande qui profite aux hommes est « *Donne nous aujourd'hui notre pain de ce jour* ». Il s'agit d'une demande raisonnable de l'ordre du vital. Il s'agit du pain matériel qui permet la subsistance du corps mais aussi du pain spirituel qui nourrit l'esprit. On trouve dans le chapitre 6 de l'évangile de Jean un discours de Jésus sur le *pain de vie*³⁵. Le *pain de vie* a deux aspects : la foi et l'eucharistie. Le simple engagement dans la foi et la participation à l'eucharistie garantit la vie éternelle. « *Celui qui consomme ma chair et boit mon sang a la vie éternelle, et moi, je le ressusciterai au dernier jour.* »³⁶. Ce verset central du *Notre père* montre donc la confiance du croyants qui s'en remet à Dieu pour qu'il lui permette de subsister et qu'il lui accorde la vie éternelle. Ce verset montre la confiance que l'humain a en Dieu. Rien d'autre que la foi n'est requis pour obtenir chaque jour le pain matériel et spirituel.

Dans les versets suivants le croyant doit lui-même faire pour les autres ce qu'il veut que Dieu fasse pour lui. Le pardon divin est corrélé avec le pardon humain. Si Dieu est représenté comme le Père qui donne le *Pain de vie* sans autre condition que la foi, le croyant ne peut demander plus qu'il ne peut donner. L'homme qui est figuré comme un enfant qui fait confiance en son père est tout de même responsable, il doit mériter ce qu'il demande.

Les derniers versets présentent le souhait du croyant de ne pas être soumis à la tentation et d'être délivré du mal. Si Dieu n'est pas lui même le tentateur, c'est lui qui pour éduquer les hommes laisse le diable les tenter et c'est lui seul qui peut délivrer les hommes du mal et du péché.

Ainsi cette prière, contrairement au deux autres ajouts de Michel Chion au texte du requiem, ne mentionne que discrètement le thème de la mort et de la résurrection à travers l'idée de *Pain de vie*. Cependant elle met en valeur l'idée de lien entre Dieu et les hommes. Il est le Père

34 Mt 6, 7-8

35 Jn 6, 22-59

36 Jn 6, 54

en qui les hommes accordent leur confiance mais il est aussi un éducateur et l'homme est responsable de son salut par ses actions.

Pourquoi Michel Chion utilise-t-il ces textes étrangers à la messe des funérailles dans son requiem ?

L'« épître » est placé entre le « *Kyrie eleison* » (« *seigneur prend pitié* ») et le « *Dies irae* » (« *jour de colère* »). Dans le « *Kyrie* » la pitié du seigneur est implorée et dans le « *Dies irae* » est décrit le jour du jugement dernier. L'« épître » dans laquelle saint Paul explique l'aspect fondamental de la croyance en la résurrection des morts dans la foi chrétienne fait donc le pont entre le « *Kyrie* » dans lequel les hommes supplient Dieu d'épargner l'âme des pécheurs et le « *Dies Irae* » qui représente le jugement dernier qui suit immédiatement la résurrection des corps.

L'évangile est placé en fin de première partie après le « *Domine Deus* » dans lequel les hommes prient Dieu de délivrer de l'enfer les âmes de ses fidèles. Michel Chion utilise la partie du chapitre 11 de l'évangile de Jean dans laquelle Jésus annonce la résurrection de Lazare. Lazare est une figure d'espoir pour les chrétiens. Il représente la foi en la résurrection ainsi que l'amour et la compassion du Christ pour l'humanité. Ainsi la première partie du *Requiem* s'achève sur un texte porteur de l'espoir d'une vie après la vie et sur la foi en la compassion et au pardon divin.

Le « *Pater Noster* » et « *Agnus Dei* » appartiennent tous deux à la même piste. C'est deux prière accompagne le rite de l'eucharistie. Lors de l'oraison dominicale, le Notre Père, les fidèles demande à Dieu le pain de l'eucharistie puis quand le prêtre rompt le pain l'assemblée entonne l'« *Agnus Dei* »³⁷. Ces deux textes apparaissent entre le « *Sanctus* » et le « *Lux Aeterna* ». Contrairement aux deux autres textes ajoutés à la messe des funérailles, ces prières ne font pas référence à une narration mais sont des prières de demande qui ont une fonction rituelle. Michel Chion amplifie l'idée de demande des humains à Dieu dans le notre père en supprimant le verset « *Comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés* ». Il enlève la corrélation entre le pardon humain et divin et le fidèle demande le pardon sans lui même agir pour son salut. Le fidèle est dans une relation unilatérale avec Dieu qu'il prie de lui accorder sa miséricorde.

Ainsi la première partie du *Requiem* est enrichi de textes extrait de l' épître au corinthiens

37 http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_fr.html#Le_rite_de_la_paix

et de l'évangile qui tout en exposant la foi en la résurrection des morts font référence à des éléments narratifs alors que la seconde partie du *Requiem* sont ajoutés des textes à fonction rituelle qui montre une relation dans laquelle l'homme dépend de la volonté de Dieu. Ainsi elle commence par une louange, le sanctus, suivit uniquement par des prières de demande, Le « *Pater Noster* » et l' « *Agnus Dei* », le « *Lux aeterna* » et pour finir le « *Libera me* ».

I.3.Rupture avec l'avant garde, rupture avec la musique sacrée

I.3.a.La synthèse de plusieurs mouvements divergents, « de plusieurs chapelles en guerre »

Après avoir composé une étude de musique concrète en 1952 à Paris et une étude de musique électronique en 1953 à Cologne, Karlheinz Stockhausen réunit les deux nouvelles méthodes de production et de traitement du son pour créer cette fois non pas une étude mais une œuvre.

Si la fusion des méthodes de manipulation du son sur support et de générations électroniques de timbres nouveaux est aujourd'hui courante jusque dans les musiques populaires. Ces différents modes de création sonore étaient alors vu comme incompatibles par les deux écoles, allemandes et française, électronique et concrète étant alors dans une relation duelle, celles-ci étant toutes deux basées sur des approches opposées du sonore et de la composition.

Pierre Schaeffer souligne cette distinction fondamentale entre les deux genres dès les premières pages du *Traité de Objets Musicaux*. Alors que la musique concrète exige une approche empirique de la composition, la musique électronique utilise des outils qui permettent de calculer

et d'analyser précisément tous les paramètres physique du son et qui incitent les compositeurs à penser leurs œuvres de manière abstraite avant de les concrétiser sur leurs machines. Les œuvres de musique concrète et électronique partent donc de deux conceptions diamétralement opposées et pourtant leurs résultats finissent par se confondre. « *Curieusement d'ailleurs, les œuvres finissaient par se ressembler* »³⁸.

Il est à noter que les différentes écoles de l'avant-garde musicale des années 1950 se sont construites sur une relation de confrontation les unes entre les autres, cristallisée dans l'opposition entre l'école concrète et l'école électronique. C'est en faisant fis de cette « *guerre de chapelles* » que K. Stockhausen associe pour la première fois de l'histoire de la musique des sons de voix traités sur le support de la bande magnétique aux sons synthétiques des oscillateurs.

Alors même que le compositeur utilise les méthodes de la musique concrète il ne se plie pas à l'idée de construction empirique d'une œuvre et approche de manière théorique l'écriture de *Gesang der Jünglinge*. Des recherches récentes prouvent l'utilisation du procédé sériel intégral dans l'œuvre³⁹ à partir de l'analyse détaillée des brouillons du compositeur. Ainsi K. Stockhausen réunit par l'organisation sérielle des valeurs de hauteur, de durée, d'intensité et de timbre, les sons vocaux fixés sur bande magnétique et les sons électroniques. Ces récentes recherches suggèrent également que la spatialisation du son lors de sa projection est elle aussi organisée sur le même principe de série⁴⁰.

K. Stockhausen, en embrassant les techniques des différentes avant-gardes musicales des années 1950, fait table rase des conflits idéologiques qui les opposent afin de créer une œuvre éminemment révolutionnaire qui marque le début de la musique électroacoustique.

38 SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux : essais interdisciplines*. Paris : Seuil, 1966, p. 61

39 DECROUPET Pascal et UNGEHEUER Elena, *Through The Sensory Looking-Glass : The Aesthetic and Serial Foundations of Gesang Der Jünglinge*, Perspective of New Music, Volume 36, n°1, 1998

40 SMALLEY, John, « *Gesang der jüngerlinge : History and analysis* », <http://www.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/GesangHistoryandAnalysis.pdf>

1.3.b. La réception de « l'apocalypse de Jean »

La nouvelle formule des Semaines internationales de la musique de Paris mise en place par Maurice Fleuret a pour but, par l'organisation de journée entièrement dédiée à la découverte d'un seul compositeur, de sensibiliser un large public à la création contemporaine ainsi c'est un public hétéroclite, constitué d'habitues de la musique contemporaine mais aussi de non-initiés.

Les spectateurs de la première de l'apocalypse firent un accueil discret à l'oratorio de Pierre Henry. On voit dans les images d'archives présentes dans le documentaire « Pierre Henry : the art of sounds » de Franck Mallet et Eric Darmon les réactions d'une part du public qui, découvrant par l'intermédiaire de cette œuvre la musique concrète, s'étonne de l'aspect acousmatique de l'œuvre mais aussi qui, souvent, sont choqués par la dureté des timbres.

Si les spectateurs non-initiés à la musique concrète ou plus généralement à la musique contemporaine sont étonnés par l'œuvre de Pierre Henry, le public de la musique contemporaine ne lui réserve pas un accueil moins timide. C'est la nature même de l'œuvre qui gêne. L'idée de lecture en musique est décriée. Elle montre un rapport au texte jugé trop simpliste. « Ce texte si clairement intelligible, cette imagerie si directe et si simple, apparemment, pouvait déconcerter un public habitué dans la musique contemporaine à des rapports plus entortillés entre texte et musique »⁴¹. L'idée de lecture en musique sous entend que le texte doit resté parfaitement intelligible et que la musique est subordonné au texte. Ce rejet de la lecture en musique est défendu par Pierre Boulez comme on le voit dans « La musique du Xxème siècle, à la croisée des arts ». Pierre Boulez considère cette approche comme étant le « stade élémentaire de la perception commune »⁴² et elle est « supposée [être] surmontée »⁴³. Ainsi l'aspect premier degré de l'illustration sonore de l'apocalypse par Pierre Henry, la voix posée, autoritaire et toujours intelligible de Jean Négroni sont autant d'éléments qui au premier abord déçoivent le public de la musique contemporaine.

41 Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 118

42 Boulez, Pierre, « Poésie-centre et absence-musique », *Points de repère, op. Cit.*, p.197 cité par Jean-Yves Bosseur dans « la musique du XXe siècle à la croisée des arts », Minerve, 2008, p.19

43 *ibid*

Cette imagerie d'apparence très directe dans laquelle Pierre Henry nous fait entendre des sons monstrueux lorsque le texte mentionne des éléments de monstruosité, Michel Chion la compare à l'imagerie d'un livre pour enfant qui fonctionne sur la dualité entre un texte lu linéairement et des images « qui sautent aux yeux »⁴⁴. Si le texte nous avertit de la nature des sons qui suivront, par exemple avec la présence de titre et d'annonce dites a cappella par J. Négroni, les images par la brutalité de leurs apparitions et par le jeu de mise en attente de l'auditeur subjuguent celui-ci.

Si l'apocalypse a indubitablement un aspect premier degré, on remarque par exemple le figuralisme mis à l'œuvre dans la bête de la mer qui illustre avec force et simplicité la monstruosité de la bête à 7 têtes par l'hétérophonisation de la voix tout en mettant en scène la sortie de celle-ci des eaux par un motif chromatique ascendant en *sprechgesang*. Cela n'empêche en rien l'existence d'autres degrés de lecture ni l'utilisation de modes d'illustration moins directs. On remarque par exemple l'usage de l'illustration *a contrario* dans la piste 8 nommée « Aucun vent sur la terre » où l'absence de vent est représentée par un bruit blanc filtré figurant le bruit du vent. « *Comme l'inconscient le son ne connaît pas la négation* »⁴⁵. Dans la piste suivante nommée « Il y eut dans le ciel un silence », le silence est donné à entendre par le compositeur par un son grave qui évoque le son d'un violoncelle et dont les fréquences aiguës disparaissent lentement par un procédé de filtrage du son. À ce son grave et lourd est superposé un bruit de souffle propre à l'enregistrement et la diffusion de sons. Pierre Henry crée ainsi un cadre sonore dont les contours sont constitués par les basses fréquences du son proche de celui d'un violoncelle et par les froissements aiguës. Ce cadre établi met en valeur le vide dans les moyennes fréquences. Ainsi il montre le vide par la construction d'un contour sonore. Il montre l'absence par la présence.

Trente rayons convergent au moyeu

Mais c'est le vide médian

Qui fait marcher le char.

On façonne l'argile pour en faire des vases,

Mais c'est du vide interne

44 Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 121

45 Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 126

Que dépend leur usage.

*Une maison est percée de portes et de fenêtres,
c'est encore le vide
Qui permet l'habitat.*

*L'Être donne des possibilités,
c'est par le Non-Être qu'on les utilise.⁴⁶*

D'autre part on remarque que si l'imagerie que Pierre Henry est parfois très directe elle n'est pas pour autant naïve. Pierre Henry s'est inspiré d'une tapisserie du XIV^{ème} siècle pour créer son apocalypse : la Tapisserie d'Angers de Nicolas Bataille. C'est à une imagerie sans perspective qu'est comparable cette œuvre.

Le compositeur utilise des symboles sonores dans cette œuvre et ceux-ci sont à distinguer d'un simple procédé illustratif. En effet, on trouve généralement dans ces sons symboliques qu'un seul caractère rappelant directement ce qu'ils représentent. Ainsi par exemple les cavaliers de l'apocalypse sont symbolisés dans « Les quatre cavaliers » par des sons au timbres synthétiques et saturés qui font un rythme de cavalcade mais non par des bruits de sabots. Si de nombreux sons évoquent des sons naturels, ils ont tous été fabriqués en studio à l'exception des sons de loups qui sont utilisés dans « Les âmes crient » pour désigner les cris des âmes et non des loups.

Ainsi, si à première vue l'imagerie utilisée dans cette « *lecture électronique* » semble simple et de l'ordre du premier degré, une écoute plus attentionnée démontre que celle-ci n'est pas pour autant simpliste et le temps fait s'imposer, malgré l'accueil timide du public, *L'apocalypse de Jean* de Pierre Henry comme un classique de la musique concrète.

46 LAO-TSEU, « Tao tö king », Traduit du chinois par Liou Kia-hway, Gallimard, Folio, 2002, p. 22

I.3.c.L'affirmation de la conception médiatiste de la musique concrète dans l'œuvre

Le 1^{er} février 2013, dans l'émission de radio *L'atelier du son* sur France-culture, lorsqu'il est demandé à Michel Chion comment il est en venu à composer un *Requiem* à l'âge de 25 ans, il répond avec dilettantisme « *c'est une idée qui m'est venue comme ça, j'ai pas trop réfléchi...* »⁴⁷. Il ajoute cependant avoir été fortement impressionné par une représentation du *Requiem* de Verdi au moment de la commande du GRM. Il souligne l'aspect « *impur* » et « *sans prétention* » de l'œuvre du compositeur italien et ainsi décide de faire un « *Requiem populaire, avec quelque chose de libre et sans complexe par rapport à l'aspect dramatique des choses.* »⁴⁸. Il semble donc approcher le *Requiem* par l'aspect dramatique et non par son aspect religieux. Il déclare d'ailleurs dans la même entrevue avec Thomas Baumgartner que son *Requiem* est un « *requiem-fiction* », il s'agit plutôt de l'évocation d'une messe que de la représentation sur scène d'une messe. Le compositeur ne considère donc pas faire de la musique sacrée au même titre qu'un réalisateur de cinéma sait qu'il ne fait pas un vrai rituel religieux quand il met en scène une messe. Ainsi cette œuvre qui devrait s'inscrire par sa forme dans le répertoire de la musique sacrée rompt avec la musique liturgique au profit de la musique dramatique.

En revendiquant un *Requiem* « *sans complexe par rapport à l'aspect dramatique des choses* » M. Chion évacue la distance respectueuse au texte qu'exige une approche pieuse du *Requiem*. Cette évacuation de la déférence envers le sujet religieux mène à des situations sonores qui pourrait être considérées comme blasphématoires.

Les intonations avec lesquelles sont dits les textes semblent à bien des moments absolument inappropriés dans le cadre d'une musique liturgique mais soulignent avec force l'aspect dramatique de l'œuvre. Le compositeur raconte avoir enregistré sa voix pour l'*Introït* un matin alors qu'il avait une grosse grippe afin d'avoir une voix plus « *grave et dramatique* »⁴⁹. On entend dans le « *Requiem Aeternam* » le mauvais état de santé de la personne derrière la voix. La présence de la personne qui dit le texte, par cet enregistrement inattendu d'une voix malade,

47 <http://www.franceculture.fr/emissions/latelier-du-son/michel-chion-le-son-les-mots>

48 *Ibid*

49 MARCHETTI, Lionel, *La musique de Michel Chion*, Metamkine, p. 271

prend plus de place que le texte lui-même. La voix suggère nécessairement une présence humaine et les imperfections dans la diction, dans le timbre de la voix elle-même, ou encore les bruits de bouches qui accompagnent la parole soulignent cette présence. Par les trébuchements dans la lecture, par l'usage de la déclamation hurlée ou encore d'intonations parodiques, le texte est brutalement détourné de son usage liturgique et sont créés des personnages qui constituent le point de départ de l'aspect dramatique de l'œuvre.

On note par exemple la voix d'un enfant qui lit difficilement l'épître après que soit annoncé solennellement par une voix dont la réverbération évoque l'acoustique d'une cathédrale : « Lecture de la première épître de saint Paul au corinthiens ».

On peut aussi évoquer la voix de ténor qui hurle le texte du « *Dies Irae* » dans un espace confiné.

Et on remarque encore la voix de Michel Chion dans le « *Lux aeternam* » qui imite jusqu'au comique l'intonation d'un prêtre. « *L'impureté* » et le « *populaire* » que le compositeur dit avoir recherché dans son œuvre et qui exclut son *Requiem* de la musique sacrée se trouve ici aussi bien dans la violence que dans l'humour.

L'humour étonnement présent dans cette œuvre crée non seulement un point de rupture avec la musique sacrée mais aussi avec le monde de la musique contemporaine. « *Très joli bande dessinée* »⁵⁰ commente Maurice Fleuret à Michel Chion après sa création en concert, un des collègues du compositeur de commenter : « *C'est bien à écouter une fois, m'a dit un collègue, mais je ne pense pas que je pourrais l'écouter une seconde fois* »⁵¹.

Dans le cas de Maurice Fleuret c'est l'humour qui à ses yeux décrédibilise l'œuvre. Tabou dans l'art contemporain, l'humour, d'après Michel Chion, a nui à la reconnaissance du *Requiem* par le milieu de la musique contemporaine. « *J'ai eu l'impression que d'autres ont vu dans cette œuvre un travail de potache attardé* »⁵².

Pour le « *collègue* » c'est l'aspect trop explicitement dramatique qui fait perdre à l'œuvre de sa valeur. Michel Chion explique cette réaction de la manière suivante : « *Il avait suivi une histoire*

50 *Ibid*, p.258

51 *Ibid*

52 *Ibid*

au premier degré et pensait avoir épuisé l'œuvre. »⁵³.

On reproche aussi au *Requiem* son aspect « *dramatico-radiophonique* »⁵⁴. Michel Chion crée des personnages dans cette messe-fiction en utilisant des voix d'hommes, de femmes et d'enfants qu'il enregistre dans des espaces à l'acoustique particulière et en mettant en valeur les bruits accidentels concomitant à la parole. La constitution de personnages sexués, à distinguer de l'usage de voix dépersonnalisées, « *in abstracto* »⁵⁵, comme simple support d'un texte, participe à donner cette impression de drame radiophonique à certain comme par exemple à Évelyne Gayou que Michel Chion désigne sans nommer dans l'article de son blog du 17 janvier 2016 : *entre deux images n°31 : spécial rien est sous contrôle*⁵⁶.

Un autre élément constitutif du style du compositeur catégorise son œuvre malgré lui dans le style du drame radiophonique.

Michel Chion, défend une esthétique sans complexe face à la fixation et au traitement du son sur un support. Il ne s'emploie pas à dissimuler les moyens techniques utilisés et utilise les sons propres à ces procédés de fabrication dans sa composition. Ainsi il emploie les procédés de montages de façon parfois abrupte afin de créer des ruptures soudaines et des changements de plan, au sens cinématographique, qui mettent en scènes différents espaces et qui participent à structurer l'aspect dramatique de l'œuvre. Ces montages audibles évoquent bien souvent le bruit qui se produit lorsque l'on change de station de radio.

Dans le « *Dies Irae* », par exemple, entre 2.40 min et 3.10 min on entend une suite de montage de bandes qui donne la sensation de voyager sur les ondes radios de différents pays. Ainsi on entend un aller et retour entre des sons lointains dans lesquels on repère quelqu'un qui parle en espagnol et des sons plus frontaux dans lesquels on entend une voix dire en français le texte du « *Dies irae* ». L'usage de bruits blancs pour marquer les passages d'une section de bandes à l'autre, comme par exemple à 3.02 min, intensifie cette sensation de « *zapper* » entre différentes stations de radios.

Cette approche, sans complexe face aux moyens de production de la musique concrète qu'il appelle « *médiatiste* »⁵⁷ de Michel Chion, est visible à travers la mise en valeur du support de

53 *Ibid*, p. 256

54 *Ibid*

55 <http://michelchion.com/blog/81-entre-deux-images-n-31>

56 *Ibid*

57

l'œuvre et les références à l'objet du poste de radio mais aussi directement à l'objet du magnétophone comme à la fin du « *Dies irae* » lorsque l'on entend le ralentissement soudain de la bande magnétique qui se traduit par un glissando rapide vers les graves.

Cette approche sans complexe de la musique concrète positionne l'œuvre en opposition avec l'esthétique naturaliste et la recherche de musique électroacoustique pure⁵⁸.

Cette esthétique médiatiste génère un autre parti pris du compositeur caractéristique de son style et qui nuit à la reconnaissance de son oeuvre par les membres du GRM. La haute fidélité n'est pas un critère pertinent à ses yeux sauf lorsqu'il s'agit de fixer une version étalon de l'œuvre. Par exemple les micros qu'il utilise peuvent être bas de gamme s'il leurs défauts apportent un timbre au son fixé⁵⁹. Ainsi Bernard Parmeggiani insiste sur « *les défauts techniques* »⁶⁰ et Guy Reibel est révolté par « *la qualité technique déplorable* »⁶¹.

Si le *Requiem* est rejeté avec virulence par nombre des pairs de Michel Chion, des critiques comme Jacques Lonchamp, qui avoue avoir tout de même été choqué dans sa foi catholique, des compositeurs comme Robert Cahen ou encore le réalisateur Patrick Bokanowsky admirent son travail et à force d'insistance Michel Chion persuade François Bayle de faire éditer le *Requiem* par le GRM 5 ans après sa création. Il remporte cette même année 1978 le grand prix du disque de l'académie du disque français.

58 MARCHETTI, Lionel, *La musique de Michel Chion*, Metamkine, p. 256

59 Chion, Michel, « La musique concrète, art des sons fixés », *Entre-deux*, Môméludies, 2009

60 <http://michelchion.com/blog/81-entre-deux-images-n-31>

61 *Ibid*

||

Le traitement des textes

II.1. Les langues dans lesquelles les textes sont dits et ce que ces choix indiquent

Le choix de la langue dans lequel est dit un texte, est un des premiers critères qui nous permet de savoir si l'auteur désire ou non que les mots et les sens du texte soient immédiatement accessibles à ses auditeurs.

Les textes de *Gesang der Jünglinge* et de *l'Apocalypse de Jean* sont vocalisés dans les langues maternelles des compositeurs. Ce choix d'utiliser des traductions des textes, et non les textes canoniques dans leur langue d'origine ou dans leur traduction latine historique, montre la volonté des compositeurs de rendre accessibles aux auditeurs le sens du texte et ses mots.

Si Karlheinz Stockhausen projette de faire de *Gesang der Jünglinge* une œuvre liturgique catholique, il faut noter que ce n'est qu'à partir du concile Vatican 2 en 1965 qu'est ouverte la possibilité de faire l'usage des langues vernaculaires dans les rites et liturgies catholiques. Comme le précise l'article 36 de la section *sacrosanctum concilium*⁶².

L'usage de la langue allemande montre la volonté de K. Stockhausen de rendre intelligible le texte bien que, comme on le verra plus tard, les différents traitements que la voix subit dans cette œuvre brouillent souvent la compréhension des paroles. De plus, si la langue vernaculaire n'est alors pas d'usage dans la liturgie, on ne peut s'empêcher de penser à la messe *Gesänge zur feier heiligen opfers der messe* de Schubert qui déjà associe liturgie catholique à la langue allemande.

L'usage de la langue maternelle indique chez Pierre Henry la forte volonté du compositeur de présenter un texte intelligible que l'on peut suivre comme une lecture et ancre « l'Apocalypse » dans le répertoire de l'oratorio dans lequel les langues vernaculaires sont d'usage.

En revanche, on trouve dans le « Requiem » de Michel Chion un panaché de langues mortes et vivantes. Aussi bien du latin que du français et même semble-t-il de l'espagnol. Ce mélange de langues vivantes et mortes apporte à l'œuvre une dimension atemporelle. Les textes sont souvent dits soit dans la langue liturgique soit en français. Les mêmes textes peuvent être dits dans les deux langues, la traduction française précède, suit ou se superpose au texte dit en latin.

62 www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_fr.html

Le texte canonique en latin du *requiem* est non seulement connu des chrétiens mais aussi des mélomanes et il est un bien culturel commun aux occidentaux. Ainsi son énonciation dans la langue liturgique participe à évoquer une messe et met en valeur le caractère symbolique, ainsi que l'idée d'incantation collective et de rituel de la messe à distinguer d'une parole subjective et personnelle. L'énonciation en français du texte lui fait perdre sa valeur incantatoire et lui confère une valeur de parole individuelle qui va de pair avec l'idée forte de constitution de personnages au sein de l'œuvre. On le voit par exemple dans l'épître alors que l'enfant qui lit le texte trébuche et montre ainsi plus sa présence humaine et imparfaite qu'il ne met en valeur le sens du texte ou sa fonction. Il se débat avec le texte plus qu'il ne le porte.

On remarque encore des mouvements dans lesquels les deux langues cohabitent. Le texte dit en latin est immédiatement traduit en français comme c'est le cas dans le « *Dies Irae* ». Le principe simple à l'origine de la traduction est de rendre accessible un texte à un public donné qui ne comprend pas la langue d'origine de ce texte. Toute traduction comporte une partie d'interprétation. Le sens du texte risque d'être amoindri dans sa polysémie et son style d'être déformé par la traduction. Ainsi le choix de présenter le texte latin immédiatement suivi ou précédé par sa traduction en français montre un rapport au texte dogmatique de l'ordre de la catéchèse. Cependant la rupture de la linéarité des phrases provoquée par l'alternance entre les deux langues, morte et vivante, provoque une confusion plutôt qu'un éclaircissement.

Michel Chion utilise aussi bien le latin que le français dans son *Requiem* dans l'optique de montrer différentes relations au texte liturgique. Par la constitution de ces différentes relations subjectives au texte de la messe, le compositeur parachève la création des personnages de son « *requiem-fiction* ».

« *Un texte, c'est pour les yeux ou pour les doigts si on lit du braille* »⁶³.

La musique concrète, ou du moins ses méthodes de fixations et de manipulations du son sur support, permet d'utiliser plus facilement que la musique traditionnelle d'autres modes de vocalisation que le chant, comme le parlé, le cri ou encore le murmuré. Par exemple, là où la notation musicale manquerait de précision pour fixer les variations de caractères et de valeurs de la voix parlée, il est possible d'enregistrer une interprétation précise du texte et le montage évite

63 <http://michelchion.com/blog/81-entre-deux-images-n-31>

les problèmes de mise en place propre à l'association de musique écrite et de texte parlé. Mais encore, on peut rendre audible à fort volume un murmure et faire entendre un cri lointain.

Ainsi les questions relatives aux textes en eux-même, tout en demeurant un prérequis important à l'analyse, doivent laisser leur place à des questions sur la concrétisation sonore de ces textes qui, particulièrement dans le cadre de l'œuvre de M. Chion mais aussi, dans le cadre des musiques sur supports en général, ont plus de pertinence.

Comment sont vocalisés les textes ?

Quelle place y a-t-il pour l'interprétation théâtrale dans ces œuvres ?

Quelle place ont les sons concomitants au langage dans ces pièces de musique électroacoustique ?

II.2. Les différentes façons de dire le texte et l'utilisation extra-textuelle de la voix

II.2.a. Les différents modes de vocalisation du texte

C'est le mode du *sprechgesang* qui est majoritairement utilisé par K. Stockhausen dans *Gesang der Jünglinge*. Cette intonation, popularisée dans la première moitié du XX^{ème} siècle par les opéras *Wozzek* d'Alban Berg et *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schoenberg, a pour spécificité d'être un intermédiaire entre le parlé et le chanté. On entend ainsi clairement des hauteurs stables qui évoluent mélodiquement mais le timbre de la voix est celui de l'intonation parlée. Cette façon de vocaliser met en valeur le caractère clairement articulé du parlé tout en permettant de fixer les hauteurs de la voix et donc de lier organiquement celle-ci à la musique par la composition.

Comme on le remarquait plus haut, le texte du livre de Daniel est construit sur un aller et retour de l'unique au multiple. L'incroyable diversité de la création divine est englobée dans l'unité de Dieu. Cette idée de lien qui unifie l'hétérogène est déjà visible dans la volonté de synthèse des frères ennemis qu'étaient les genres concret et électronique. Elle se retrouve encore dans l'utilisation du *sprechgesang* qui en associant le parlé et le chant permet de lier organiquement la

parole au musical tout en imitant un discours parlé.

On trouve dans le chant des adolescents du chant et du *sprechgesang* mais quelles sont les rôles attribués à ces deux modes de vocalisation ?

Le *sprechgesang* est utilisé pour rendre très intelligible le texte en imitant le timbre parlé. Les premiers mots clairement reconnaissables dans l'œuvre sont « *Preiset den Herrn* » (« *Louez le seigneur* »), à 1.58 min du début de l'œuvre sur le mode du *sprechgesang*. Comme on le signalait plus haut, ces mots reviennent au début de chaque verset du texte biblique. Ainsi l'audition de ces mots remémore aux auditeurs, particulièrement à ceux de confession chrétienne, l'ensemble du texte. Leur intelligibilité est donc primordiale, d'où l'usage du *sprechgesang*.

Cette manière de chanter en imitant le timbre parlé est aussi utilisée pour donner une sensation d'hétérogénéité entre les bandes de voix superposées. À la 2^{ème} minute de l'œuvre, le verset « *Ihr Scharen alle des Herrn* » (« *Toutes les puissances du seigneur, bénissez le seigneur* ») est dit sur le mode du *sprechgesang* sur plusieurs bandes de voix superposées. Bien que toutes les voix soient en fait la voix d'un unique interprète, on entend plusieurs personnes parler en même temps comme si aucune n'écoutait les autres. Le contrepoint vocale en *sprechgesang* confère un aspect hétérogène à l'ensemble. Cette idée d'hétérogénéité provoquée par un contrepoint en *sprechgesang* se trouve aussi dans l'opéra *Moses und Aron* de Schoenberg dans lequel le chœur chante parfois en parlé-chanté afin de figurer les discordes et l'égarément auxquels le peuple hébreu est en proie.

En outre le *sprechgesang* est parfois associé au chant. Entre 7.10 min et 7.30 min, on entend des voix qui chantent des notes longues et qui se superposent harmoniquement alors qu'une voix déclame intelligiblement les mots « *Eis und Frost* » (« *glace et gel* ») toujours en *sprechgesang*. On voit encore une fois ici que le *sprechgesang* représente la parole qui porte le texte et son sens alors que le chant a un rôle directement musical et une fonction symbolique. Les voix chantent les mêmes mots que ceux dit en *sprechgesang* mais l'utilisation de notes longues met en avant l'aspect phonétique des mots plus que leur sémantique. On entend en effet surtout un tuilage harmonique de voyelle (« a », « ou », « o »). Cette superposition de bandes de voix

chantées, contrairement à la superposition de voix en *sprechgesang* étudiée précédemment, crée l'idée d'une parole collective. Les différentes voix s'harmonisent. La voix qui dit le texte en *sprechgesang* est en légère polyrythmie avec les voix chantées mais s'harmonise mélodiquement à celle-ci. Le chant montre ici l'unification du multiple par l'harmonie et les voix chantées soutiennent la voix en parlé-chanté qui porte clairement le sens du texte tout en étant liée aux voix chantées par la mélodie.

La voix parlée, présente dans le chant des adolescent, est transposée sous la forme du *sprechgesang*. Ainsi le compositeur peut fixer des hauteurs et tisser un lien entre la voix et les sons électronique par l'écriture sérielle. Dans les deux autres œuvres du corpus, la traditionnelle transposition musicale de la parole en chant ou en *sprechgesang* est abolie. La voix parlée s'impose et si l'on trouve du chant ou du *sprechgesang*, ces modes de vocalisation n'ont pas pour fonction de représenter musicalement l'action de parler mais au contraire, ils acquièrent un nouveau statut par leur confrontation à la voix parlée.

Dans *l'Apocalypse*, Jean Négroni parle le plus généralement d'une voix sûre, grave et solennelle et assure toujours l'intelligibilité du texte. Si la modération dans le ton du narrateur peut étonner est refléter une distance froide au texte, on étudiera le jeu d'acteur de J. Négroni plus en détails dans la partie suivante et on verra que l'aspect distancié visible dans l'intonation du narrateur n'est pas, bien qu'immédiatement remarquable, le caractère essentiel de son jeu.

On trouve en outre des passages en *sprechgesang* dans *l'Apocalypse*. C'est le cas dans le mouvement « Les six coupes de la colère » dans lequel on entend la voix du narrateur effectuer une lente montée chromatique sur le timbre parlé. La tension du chromatisme associée à un timbre de voix âpre produit un sentiment de terreur chez l'auditeur. Mais pourquoi utiliser un motif chromatique ascendant à la voix dans cette séquence ?

Alors que les coupes de la colère sont déversées du ciel vers la terre, Pierre Henry utilise un mouvement chromatique ascendant. Il figure ici non l'action de verser les coupes mais nous montre plutôt l'effet infectieux que produisent les contenants des coupes. Ainsi lentement mais violemment leur poison se répand comme la voix du narrateur qui monte insidieusement, demi-ton par demi-ton, dans un long *crescendo*. Le cataclysme n'est pas vu d'un point de vue cosmique mais d'un point de vue terrestre. Si la cause vient d'en haut, l'effet arrive d'en bas et c'est l'effet et

ses conséquences qui sont décrit à travers la musicalisation de la voix. Ici, c'est la voix qui prend en charge le figuralisme alors que souvent la voix précède la musique et cette dernière qui illustre le texte. L'idée d'immanence de la catastrophe est mise en valeur. C'est une voix humaine bien que déréalisée qui représente le cataclysme. De nombreux traitements de la voix, qu'on analysera en détail ultérieurement, comme des jeux de polyphonisation et de filtration appuie ce figuralisme.

Dans le *Requiem* de Michel Chion, les modes de vocalisation sont très divers. Le texte est généralement parlé mais il est aussi chuchoté, crié, et parfois psalmodié ou chanté. On trouve fréquemment plusieurs de ces modes de vocalisation dans un seul mouvement. Ainsi on entend du parlé, de la psalmodie et des murmures dans le « *Requiem Aeternam* »; des cris, des chuchotements, de la voix parlé et du chant dans le « *Dies Irae* »; des cris et des voix qui psalmodient dans le « *Sanctus* »; du parlé et du chant dans le « *Lux Aeterna* »; des voix parlées, des cris, des chuchotements et des chants dans le « *Libera me* ». Cinq des dix mouvements associent donc différents modes de vocalisation du texte et les cinq autres mouvements utilisent exclusivement l'un d'eux. Le parlé dans le « *Kyrie Eleison* », l' « épître », l' « évangile » et le « *Pater Noster-Agnus Dei* », le murmure dans le « *Domine Deus* ».

Si Michel Chion utilise différents mode de vocalisation dans son œuvre, ceux-ci ne sont pas cantonnés à une intention spécifique à chacun. Le parlé peut exprimer différentes émotions ou intentions selon l'intonation, les cris, les murmures et le chant peuvent servir différentes intentions et avoir des sens divers.

Ainsi le cri peut être furieux dans le « *Dies Irae* », psychotique et douloureux dans le *Sanctus*, ou encore revendicatif dans le « *Libera me* ». Les chuchotements peuvent être agressifs et sifflants dans le « *Dies Irae* », et doux à la fin du « *Libera Me* » ou encore rauques et maladifs dans le « *Domine Deus* ».

La voix parlée, criée ou chuchotée, a une place prédominante dans cette œuvre. On y trouve en outre quelques passages chantés. Quelles relations entre la voix parlée et le chant sont tissées par Michel Chion dans le *Requiem*? (On entend ici la voix parlée dans une distinction binaire chant/parlé et ainsi sans considérer si elle est criée, murmuré, parlé, etc). Pourquoi utiliser du chant alors que la parole présente déjà une grande palette expressive dans cette œuvre ?

On trouve du chant dans trois des mouvements de l'œuvre. Le « *Dies Irae* » et le « *Libera Me* » dans lesquels on trouve trois passages chantés et le « *Lux Aeterna* » qui comporte un passage chanté.

La voix qu'on entend dans le « *Dies Irae* » est d'abord celle d'un ténor qui cri le texte (0.25 min) . Ce cri, enregistré dans une chambre de bonne, basse de plafond⁶⁴, et soutenu par des sons continus aux timbres métalliques, devient de plus en plus intense et arrive à une apogée de vocifération. Cette tension est rompu par un élément musical récurrent dans le matériaux musical du *Requiem* à 0.55 min. Ce son qu'on entend déjà au tout début du mouvement évoque le passage d'une station de radio par l'usage de bruits blancs, et par l'utilisation de montage audible de la bande. Il peut aussi évoquer par son timbre et ces harmonies l'enregistrement mal retransmit d'une messe classique ou romantique.

Après cette rupture soudaine de la tension mise en place par le cri et les son continus métalliques, suit un silence de 5 secondes puis reviennent les sons continus (1.06 min) accompagnés de plusieurs voix murmurantes et sifflantes. À 1.38 min, la voix de ténor qui criait réapparaît mais cette fois en chantant. Le chanteur chante à plein poumon et la saturation naturelle de sa voix que l'on entendait dans ses cris se retrouve dans son chant. Le chant est enregistré dans la même chambre de bonne que la partie criée et c'est le même espace confiné que l'on entend dans l'espace interne de l'œuvre.

Ainsi, non seulement c'est le même interprète qui cri et qui chante mais en plus, c'est le même espace que l'enregistrement du chant et du cri rend audible. Si un seul acteur peut incarner par la voix plusieurs personnages dans le *Requiem*, c'est ici le même personnage qui cri et qui chante et les intentions qui sous-tendent les deux vocalisation du texte sont, si ce n'est identiques, semblables. Le chant peut même, vu les déchirures du timbre de la voix dans les hurlements, être une façon de porter la voix le plus loin et le plus fort possible sans trop en souffrir. Les accidents dans la voix chantée en fin de phrase témoigne de la volonté du chanteur de donner à sa voix le plus de force et de portée possible. Le chant serait, dans ces conditions particulière au « *Dies Irae* », une sophistication du cri, une façon de le rendre plus intense et aussi plus supportable. La volonté du personnage que sa voix porte au loin est rendue impossible par l'espace confiné dans lequel il s'exprime. Bien qu'il crie et chante le plus fort possible sa voix est enfermée dans un espace clos.

64 <http://michelchion.com/blog/81-entre-deux-images-n-31>

Pourtant, si c'est bien la solitude que le cri évoque, on entend des applaudissements, ou des sons qui évoquent des applaudissements, qui répondent au chant. L'espace duquel proviennent les applaudissements diffère de celui dans lequel a été fait le tournage sonore de la voix chantée. Ainsi le chant est associé à un cadre social, celui du concert mais pourtant le chanteur et les applaudissements ne cohabitent pas, ils ne se produisent pas dans le même environnement.

Le personnage est toujours seul et les applaudissements rappellent que le chant s'inscrit dans le domaine du culturel et donc de la sophistication du naturel. Le chant peut donc, en l'occurrence, être vu comme une façon non seulement de rendre supportable le cri mais surtout une façon de le rendre convenable.

Au début du « *Libera Me* » se trouve une utilisation de la voix ressemblante à celle que l'on vient de présenter. Une voix parlée, apparemment celle de Michel Chion, répète « *Libera me* » et de nombreuses voix jaillissent dans un glissando créé par une manipulation de la bande et supplient, elles aussi, « *Libera Me* ». Le chant dans un style *bel canto* très expressif reprend ces mots et semble constituer une exacerbation de la supplication. Le chant apparaît pour la première fois dans ce mouvement à 1.28 min. Alors que les voix de foules scandent sans grande conviction « *Libera Me* » et que la voix seule de Michel Chion garde une expression assez calme, l'intonation de la voix chantée est presque exagérément déchirante d'expressivité. De plus, cette voix chantée est au premier plan et des sons cannelés, percussifs et industriels l'accompagne et ne se font entendre que simultanément au chant. Le chant semble avoir ici pour fonction de présenter un troisième pallier d'intensité dramatique ; le premier étant constitué de la voix de Michel Chion d'abord marmonnée puis plus gutturale et le second fait des jaillissements des multiples voix d'hommes et de femmes qui reprennent la demande de la première voix d'un ton légèrement plus vindicatif.

On trouve encore du chant dans le « *Dies Irae* » à 4.01 min. On entend une voix de ténor chanter en arrière-plan d'une voix parlée. Les paroles du chant sont difficilement compréhensibles et la voix est recouverte par les sons électroniques continus qu'on évoquait plus haut. Puis à partir de 4.31 min, une voix murmurante mais tout de même au premier plan, prie en latin. À 4.56 min,

après la disparition de la voix de ténor apparaît une voix de soprano en premier plan qui disparaît dans un effet de réverbération. Contrairement à l'esthétique générale de l'œuvre, ces sections chantées présentent des mouvements mélodiques tonaux qui évoquent le romantisme. Elles ne s'accordent pas avec le reste de la musique et en semblent étrangères. Si la voix du ténor était au début du mouvement associée à un espace caractérisé par son étroitesse, l'espace interne à l'enregistrement des voix de la fin du mouvement est neutre et ainsi ces voix ne participent pas à l'aspect narratif de l'œuvre en constituant des personnages mais plutôt à son aspect évocateur.

En effet, c'est inspiré par l'idée qu'il trouve dans le livre *Docteur Faustus* de Thomas Mann, selon laquelle une œuvre peut contenir en elle-même une seconde œuvre, imaginaire, par le pouvoir de l'évocation, que Michel Chion compose son *Requiem* et que naît son idée de « *requiem-fiction* ». Ces voix chantées en arrière et second plan semble avoir pour vocation d'évoquer ce *requiem* imaginaire dont le « Requiem » de Michel Chion est une représentation.

On trouve dans « *Lux Aeterna* » un autre statut attribué au chant. Dans les premières secondes du mouvement un son synthétique, rond mais cristallin, effectue un mouvement ascendant atonal composé de grands intervalles et une voix de soprano répond immédiatement à ce geste musical par un mouvement descendant atonal, lui aussi en grands intervalles, et qui a pour première note la dernière du mouvement ascendant du son synthétique.

La voix complète le mouvement instrumental en mimant en pseudo-miroir. Les paroles sont tout de même parfaitement compréhensibles et l'expression n'est pas exacerbée comme c'est généralement le cas. Michel Chion ne conçoit pas de voix sans penser au personnage duquel cette voix provient : « [...] dans cette musique pour haut-parleurs où les voix sont fixées sur un support et pour laquelle il n'y a pas de partition, nous sommes face non à un texte, (un texte, c'est pour les yeux ou pour les doigts si on lit du Braille), même pas à des voix in abstracto, mais à des personnages sexués, avec un certain timbre. »⁶⁵. Ici la voix semble pourtant avoir un rôle instrumental et est liée par le motif atonal descendant au cadre musical du « *Lux Aeterna* » alors que, au contraire, la tonalité des mélodies chantées à la fin du « *Dies Irae* » dissociait les voix des sons concrets. Cette fusion avec la musique du « *Lux Aeterna* » et la neutralité de l'intonation permettant l'annonce claire du texte dès les premières secondes du mouvement, font que cette

⁶⁵ <http://michelchion.com/blog/81-entre-deux-images-n-31>

voix qui chante ne semble pas incarner un personnage intérieur à la narration du *Requiem*. Elle semble plutôt être un élément du cadre de la narration. Elle est comme une narratrice qui annonce le début d'un chapitre et en même temps, elle crée le cadre musical de la narration par sa fonction instrumentale.

Les voix chantées ont aussi une fonction instrumentale dans le « *Libera Me* ». À 5.11 min apparaissent en fondu des voix chantées d'alti et de ténor auxquelles une forte réverbération confère un caractère irréel. Sont effectués sur ses voix de nombreux modelages et modifications qui fusionnent le chant avec les sons concrets.

Le compositeur concret utilise presque exclusivement des sons d'origine électronique dans son œuvre mais il les retravaille, une fois fixés sur la bande magnétique. «[...] *presque tous les sons non vocaux qu'on entend dans le Requiem proviennent du système de synthèse sonore conçu par Francis Coupigny* »⁶⁶. C'est pourquoi on désigne ici les sons non vocaux indifféremment des notions de concret, de synthétique ou d'électronique.

La fondamentale du mode utilisé dans ce passage du « *Libera Me* » est d'origine synthétique et les voix s'harmonisent à ce son grave. De plus, le montage audible de la bande et le long *glissando* vers les graves, provoqué par un ralentissement de la lecture de la bande, affecte pareillement les voix et les sons concrets. Les mots que chantent les voix, si tant est qu'elles en prononcent, sont incompréhensibles. Ainsi le chant semble être ici utilisé à des fins purement musical. Pourtant le timbre de la voix humaine évoque irrémédiablement une présence et même un langage.

Le résultat de l'expérience que fait Betsy Jolas dans son quatuor pour voix et trio à cordes appuie l'idée que le chant suggère nécessairement un sens sémantique même si celui semble inaccessible à l'auditeur. Dans ce quatuor, la compositrice tente d'ôter la parole au chant. En effet, la voix chante un texte sans parole. Les mots disparaissent et la voix intervient en dehors du langage. Alors que la compositrice voulait expurger de la voix « *toute implication extra-musicale* »⁶⁷, elle réalise avec surprise que la voix reste chargée d'un discours comme elle l'explique

⁶⁶ *Ibid*

⁶⁷ Jolas, Betsy, « voix et musique », in « musique et littérature », *op. Cit.*, p. 121 cité par Jean-Yves Bosseur dans « La musique du XXe siècle à la croisée des arts », Minerve, 2008, p. 45

dans son article « Voix et musique ». En effet, si la voix ne supporte plus un discours sémantique, elle prend en charge un discours purement sensible et elle semble chanter dans une langue imaginaire ou inconnue. De la sorte, si, dans le *Requiem* de Michel Chion on ne distingue pas de mot et si les voix sont rendues irréelles et sont fusionnées aux sons concrets par les traitements sonores, elles semblent tout de même porter un discours et montrer des présences. Peut être que ces voix irréelles figurent les présences lointaines des anges que les âmes des défunts tentent de rejoindre.

On trouve dans le dernier climax de l'œuvre un très bref extrait de voix de soprano de 8.52 min à 8.56 min du « *Libera Me* ». Alors que les sons non vocaux évoquent de plus en plus des instruments populaires comme des hauts bois orientaux, des cornemuses ou encore une batterie, on entend apparaître, quelque secondes seulement, une voix qui chantonne, c'est à dire qui chante distraitemment par allégresse. Les sons utilisés, par l'évocation de *l'instrumentarium* acoustique populaire, et la voix qui chantonne peuvent évoquer de façon générale l'activité humaine. L'agencement d'apparence chaotique des sons, dont certains comme la voix ne font que des apparitions très brèves et ne sont pas ré-exposés par la suite, rajoute à cette idée de foisonnement, propre aux sociétés humaines. Ainsi, le chant est ici montré comme un acte de la vie quotidienne, ordinaire et semi-conscient : celui de chantonner par légèreté d'esprit.

On remarque ainsi que le chant a différents rôles selon l'utilisation qu'il en est fait dans le *Requiem*. Il peut être montré comme une sophistication du cri et une exacerbation de l'expressivité de la parole comme c'est le cas dans le « *Dies Irae* » et dans le début « *Libera Me* ». Il peut aussi avoir comme fonction de constituer le cadre musical de la narration en fusionnant avec les sons électroniques comme c'est le cas dans le « *Lux aeterna* » et dans la partie centrale du *Libera me*. En outre, il permet de figurer des présences surréelles comme les anges grâce aux voix éthérées dans la partie centrale du *Libera Me* ou encore de marquer une présence humaine comme on le voit dans le très bref motif chantonné à la fin du dernier mouvement.

II.2.b. La place du jeu d'acteur dans ces pièces

Josef Protschka vocalise le texte au moyen du chant et du *sprechgesang* et sa voix est instrumentalisée par le montage des bandes par K. Stockhausen. Il travaille ainsi comme un chanteur et non comme un acteur et le montage des bandes de voix instrumentalise sa voix, ce qui rend l'interprétation du chanteur difficilement audible.

Cependant, les deux autres œuvres du corpus contiennent essentiellement des voix parlées où ce sont des acteurs professionnels ou amateurs qui enregistrent les textes. Ainsi, on se demandera ce qui caractérise le jeu des acteurs dans ces deux œuvres.

L'apocalypse est une lecture en musique. Ainsi, la voix est celle d'un narrateur et non celle d'un ou de plusieurs personnages incarnés par un ou plusieurs acteurs.

Pendant l'enregistrement de la voix qui dure quatre ou cinq jours, Pierre Henry ne reste pas dans la cabine du preneur de son mais accompagne Jean Négroni dans le studio et l'acteur professionnel travaille comme « *un instrument très souple* »⁶⁸ dirigé par le compositeur.

La voix parlée de Jean Négroni est presque toujours stable, sûre et solennelle. Il ne chuchote ni ne cri mais parle toujours d'une voix claire. La façon solennelle de dire le texte de Jean Négroni marque le respect accordé au texte biblique par Pierre Henry et l'autorité du ton utilisé confère à la voix un aspect dogmatique. Mais derrière cette apparente distance respectueuse se révèle un ton riche en compassion et en humanité. Michel Chion dit de la lecture de Jean Négroni qu'elle « *est franche, solennelle sans être lourde, avec des accents bouleversants d'humanité et de compassion.* »⁶⁹.

En effet, si la voix est dure et froide lorsqu'elle annonce les quatrième cataclysmes (« Cataclysme IV », « La septième coupe »), elle se fait chaude et compassionnelle lorsqu'elle les raconte.

Dans certains rares passages, sans prendre en compte les passages utilisant le *sprechgesang*, le texte n'est pas dit d'une voix sobre mais d'un ton dramatique. On en trouve

⁶⁸ Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 120

⁶⁹ *Ibid*

l'exemple dans la section « La chute de Babylone » qui reprend le passage « L'étoile mange » de *Fragments pour Artaud*. Ce passage n'est pas dit par Jean Négroni mais sans doute par une comédienne anonyme. Dans cette section étrangère, insérée dans l'apocalypse, la voix chuchote le texte profane du poète moderne de façon sifflante et agressive.

Dans la section issue de *Fragments pour Artaud*, l'intonation utilisée est radicalement différente, les textes n'étant pas de même origine. La façon de dire le texte dans « La chute de Babylone » ne se conforme pas à l'idée de solennité présente dans le reste de l'œuvre. Elle s'accorde avec l'idée de l'intonation d'Antonin Artaud en tant que fusion du son et du sens tel que la décrit Pierre Boulez.

À la fin de son article « Son et verbe », Pierre Boulez évoque la façon qu'Antonin Artaud avait de dire ses textes en « *les accompagnant de cris, de bruits, de rythmes, [...]* »⁷⁰ en débordant ainsi du mot et permettant de « *faire gicler le phonème, lorsque le mot n'en peut plus, [...]* »⁷¹. En éclatant le texte de la sorte, l'écriture est rendue vivante, dynamique et puissamment dramatique.

Une « *fusion du son et du mot* »⁷² s'opère. Le texte du poème d'Artaud est rendu vivant et malléable par l'intonation qui fusionne murmures et cris alors que l'intonation solennelle du texte prophétique met en valeur l'intemporalité du texte biblique.

À certains passages du texte biblique sont conférés un aspect plus dramatique par l'intonation de Jean Négroni. C'est le cas du mouvement « La bête de la terre » dans lequel on entend une voix inquiétante et démultipliée entre le murmure et le parlé. Alors que le texte dit par la voix décrit la bête de la terre, la voix l'incarne et se fait effrayante par son timbre, monstrueuse par sa démultiplication.

Le ton qu'emploie Jean Négroni varie plus que l'apparente sobriété de son jeu ne laisse paraître de prime abord. On note ainsi le ton particulièrement dramatique de la séquence « Les quatre cavaliers » dans laquelle le narrateur joue sur une intonation pleine de nuances soudaines ainsi que sur l'accentuation de certains mots aux évocations sémantiques puissantes comme les mots « *noir* » ou « *mort* ». On remarque de même une intonation pleine de drame dans « Les astres tombèrent », « les premiers cataclysmes » dans lequel le narrateur prend à parti l'auditeur en accentuant fortement le pronom « *qui* » dans la question « *qui subsistera ?* ». Ou encore, on

70 Boulez, Pierre, « Son et verbe », *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p.62 cité par Jean-Yves Bosseur dans « la musique du XXe siècle à la croisée des arts », Minerve, 2008, p.20

71 *ibid*

72 *ibid*

note le ton grandiloquent qu'il utilise dans la section « Le tiers du ciel s'obscurcit » de la séquence « Cataclysme II ». Son jeu peut cependant aussi exprimer la compassion et la douceur comme c'est le cas dans la première partie d' « Aucun vent sur la terre », dans le mouvement « L'agneau et les hommes purs sur la montagne » ou encore dans la première partie de la séquence « Septième trompette ».

Si le ton compassionnel, solennel ou autoritaire du lecteur le rend extérieur à l'action - Il n'est pas une victime des cataclysmes mais a de la compassion pour elles – Il incarne parfois des personnages tout en les décrivant d'un point de vue externe. Dans la deuxième partie du mouvement « Septième trompette », le narrateur devient acteur. Jean Négroni incarne les 24 vieillards. Il utilise un ton liturgique et sa voix et plusieurs enregistrements dit avec la même intention sont superposés de manière homophone. Ainsi est figurée l'assemblée des 24 vieillards récitant en chœur sa litanie. Dans « La bête de la terre », c'est d'un ton maléfique que J.Négroni murmure la description de la bête de la terre. Il incarne par la voix la chose que ses mots décrivent extérieurement comme un conteur prend une grosse voix pour décrire le « grand méchant loup ».

En outre, on remarque des intonations plus ambiguës comme dans le mouvement « La grande prostituée ». La voix est calme, douce et les mots sont très liés. Le *legato* rend l'intonation séductrice et la douceur que Jean Négroni exprime diffère de la douceur compatissante qu'on entend dans « Septième trompette ». La voix est douce, le ton traînant, comme Babylone est séductrice et décadente. Si le narrateur n'incarne par la « grande prostituée », il rend audible les vices qui lui sont reprochés dans la Bible. Le thème de l'ivresse et de la luxure est figuré avec subtilité par le *legato* de la voix et par l'accentuation paradoxalement violente des consonnes au son dur comme le « r ». Dans cette section Jean Négroni use d'artifice dans sa voix pour figurer Babylone,, le symbole de l'artificiel et du luxe d'une manière comparable à la figuration qu'il est fait de la pollution provoquée par les coupes de la colère.

L'incarnation est toujours incomplète dans l'apocalypse. C'est un narrateur que l'on entend et si celui-ci fait vivre le texte par un jeu épatant de subtilité, il ne se confond pas dans des personnages qu'il incarnerait.

A contrario, dans le *Requiem* de Michel Chion, les acteurs amateurs incarnent des personnages qui chacun montre un rapport personnel au texte sacré. Les intonations des voix du *Requiem* ne sont que rarement calmes. Elle sont exaltées, agressives, hésitantes, parfois

monstrueuses, et si elles sont solennelles, elle le sont souvent grotesquement. Cette exagération du jeu des acteurs amateurs, et le rapport sans complexe au texte qu'elle affirme, a été une des raisons du rejet du *Requiem*. D'autre part, la constitution de personnages par l'intermédiaire des voix exclu l'œuvre de Michel Chion de la musique pure aux yeux de ses pairs.

Ainsi François Bayle est choqué par le passage de l'épître dans lequel un enfant trébuche dans la lecture du texte. Il lui recommande d'éviter ce genre de passage à l'avenir. « *Ce moment, dans lequel j'utilise les hésitations spontanées et imprévues d'un enfant qui lit un texte imprimé en vieux caractères, lui apparaît comme un « crachat »* »⁷³. En effet, on entend dans l'épître deux voix. Une voix d'enfant au premier plan qui dit lit le texte difficilement, en trébuchant et en faisant des erreurs de prononciation et une seconde voix, une voix d'homme qui, transposée dans les graves par manipulation de la bande, répète le texte, groupe de mots par groupe de mots, sans hésitations ni erreurs. On devine par conséquent l'ancienneté de l'édition du texte qui est lu par cet enfant induit en erreur par les caractères d'impression utilisés. En effet, les lettres « s » sont souvent prononcées « f ». Le mot « *mystère* » devient alors « *myftère* », « *sonnera* » devient « *fonnera* ».

Si aux yeux de Michel Chion il n'y a pas de texte dans la musique concrète mais des personnages, on voit cependant à travers le regard d'un des personnages, non seulement un texte mais plus spécifiquement, un texte dans une édition ancienne. La spontanéité de l'enfant ne s'adapte pas à la rigidité du texte écrit. La lecture de l'enfant est reprise par une voix transposée dans les graves qui prononcent le texte sans erreur et sur une intonation exaltée. Alors que l'enfant nous fait entendre un rapport hermétique au texte, il ne comprend clairement pas ce qu'il lit, la voix d'homme, au contraire, montre un personnage animé par la foi qui récite le texte avec passion, exalté par la lecture pourtant bancale de l'enfant. Une tension est créée par l'interaction de ces deux voix si différentes dans leur timbre, leur intonation et l'engagement personnel des personnages qu'elles présentent. Le rythme hachuré de la voix de l'enfant crée des dissonances rythmiques aussi bien avec le balancement régulier des sons électroniques qu'avec la voix d'homme. Est ainsi générée une sensation de tension là où le motif répétitif et doux des sons synthétiques et le ton exalté de la voix d'homme tendraient plutôt à créer une atmosphère extatique.

73 <http://michelchion.com/blog/81-entre-deux-images-n-31>

Si la lecture hésitante de l'enfant montre un rapport d'herméticité entre le texte et le personnage, elle figure aussi avec tendresse la naïveté de l'enfant qui lit consciencieusement mais difficilement le texte du second testament. Elle génère en outre une tension qui dirige l'énergie musicale du mouvement et qui aboutit dans les cris et les sons métalliques et continus du *Dies Irae*.

La façon de dire le texte ne relève pas que de l'expression théâtrale mais participe aussi à la tension de l'œuvre d'un point de vue musical.

Les nombreuses intonations des voix font naître de multiples personnages chacun ayant un rapport personnel aux prières et extraits du nouveau testament et plus généralement à la foi et à la mort. Ainsi on repère quelques personnages précis qui reviennent au cours de l'œuvre.

Un seul acteur peut, par sa façon de parler, incarner plusieurs personnages. On retrouve ainsi par exemple plusieurs fois la voix du compositeur. On entend par exemple sa voix à 2.10 min du « *Requiem Aeternam* » et dans le « *Dies Irae* » à 3.14 min. Si c'est la même voix que l'on entend dans ces deux mouvements, on entend pourtant deux personnages. Alors que la voix est grave et dramatique dans le premier mouvement, elle est plus aiguë dans le « *Dies Irae* ». L'intonation utilisée dans ce mouvement exprime une exaltation qui inspire le rire et évoque un ecclésiaste illuminé à la préciosité ridicule alors que la voix et l'intonation de Michel Chion dans le « *Requiem Aeternam* » évoquent plutôt la maladie et la souffrance et figurent un personnage qui fait face avec crainte à la fatalité de la mort. Le personnage de l'ecclésiaste se retrouve dans plusieurs mouvements de l'œuvre comme dans le « *Libera Me* ». On retrouve un personnage à l'intonation semblable dans le « *Lux Aeterna* », lui aussi interprété par Michel Chion mais dont la voix est plus engoncée que celle de l'ecclésiaste illuminé du « *Dies Irae* » et du « *Libera Me* » et il apparaît donc comme un second personnage lui aussi exalté par la foi. Dans le « *Domine Deus* » réapparaît l'homme malade du « *Requiem Aeternam* » mais cette fois-ci à travers une voix chuchotante.

On trouve de nombreux autres personnages comme un personnage féminin qui parle toujours avec douceur ou sensualité et dont la voix est toujours enregistrée très proche du micro afin d'amplifier la sensation charnelle de sa présence. On l'entend dans le « *Pater Noster-Agnus Dei* » dire le texte avec une certaine nonchalance sensuelle. La forte présence des bruits concomitants au langage captés par le microphone donne une forte impression de proximité avec le personnage, comme si elle nous parlait à l'oreille. On retrouve ce même grossissement des bruits buccaux par le microphone à la toute fin du « *Libera Me* ». La piste de voix est à si faible

volume qu'il est difficile de l'entendre mais, si l'on tend l'oreille, on entend chuchoter avec beaucoup de douceur et très proches du micro les mots « *Dona eis Requiem* ».

On voit ainsi que plusieurs personnages sont constitués dans l'œuvre par le jeu des acteurs mais aussi par la façon dont les voix sont enregistrées et qu'un seul acteur peut, en adaptant son jeu et l'enregistrement de la voix, incarner différents personnages. Seulement la présence forte de ces personnages et le fait que ceux-ci utilisent principalement le parler fait naître la critique selon laquelle son *Requiem* serait « *entre théâtre, radiophonie et musique* »⁷⁴. À cette critique Michel Chion rétorque « *Et l'opéra,[...], c'est entre théâtre et musique ?* ».

Seulement dans l'opéra la voix, par le chant a une fonction musicale claire et primordiale, elle prend généralement en charge l'aspect mélodique et thématique de l'œuvre. Qu'en est-il dans le *Requiem* de Michel Chion ? La voix parlée participe-t-elle à la musicalité de l'œuvre ou au contraire n'est-elle pas restreinte qu'à l'aspect dramatique du *Requiem* ?

Comme on l'a vu plus haut, non seulement la voix d'enfant dans l'épître montre un personnage particulier et son rapport personnel au texte mais crée aussi une tension musicale qui atteint son apogée dans les cris du ténor au début du « *Dies Irae* ». Le rythme de la voix, ses inflexions, ses prétendus défauts, son timbre et sa hauteur sont mis en relation musicalement par un ensemble de consonances ou de dissonances avec les sons concrets (on entend ici consonances et dissonances dans un sens étendu). Si la voix chantée est facilement associable à un ou plusieurs autres éléments musicaux par l'intermédiaire de la notation musicale des valeurs de hauteurs, de durée et de dynamique, la voix parlée a besoin d'être fixée sur un support pour pouvoir être précisément associée à la musique et musicalisée. Ainsi les caractères très variables de l'intonation parlée peuvent être fixés par l'enregistrement alors que la notation ne peut assurer leurs restitutions. Le compositeur précise avoir dirigé précisément les acteurs et que ceux-ci ont bien suivi sa direction. « *Quant à mes comédiens, amateurs ou non (il s'agit souvent de ma voix), ils sont bons, je trouve, parce que bien choisis et dirigés, ouverts à l'esprit du projet.* ». Il ajoute en outre « *C'est préférable à un professionnel qui n'a pas le temps de répéter et qu'on entend "cachetonner" devant son micro.* ».

Ainsi on imagine bien le compositeur dirigeant précisément les acteurs, répétant les prises – à l'exception, sans doute, de la prise de la voix d'enfant puisque le but de celle-ci est d'entendre les difficultés provoquées par la découverte du texte – afin de fixer sur la bande la prise qui

⁷⁴ *Ibid*

s'accordent le mieux à la musique. Celle dans laquelle le rythme, l'intonation, et tous les autres caractères que le compositeur juge pertinents sont précisément adaptés, selon le ce dernier et à sa composition. Par l'enregistrement, une multitude de caractères de la voix parlée peuvent être fixés et par le montage la voix peut être fusionnée précisément à la musique. En outre, comme on le verra en troisième partie de cette section, le montage et les traitements externes du son permettent de modifier la voix, de mettre en valeur certains caractères ou encore de créer une polyphonie précise de voix parlées et ainsi de la musicaliser.

II.2.c.L'utilisation extra-textuelle de la voix

En 1950 Pierre Henry compose en collaboration avec Pierre Schaeffer *Symphonie pour un homme seul* avec comme idée fondatrice de créer une œuvre à partir des « *bruits du corps* »⁷⁵. Il s'agit surtout de bruits de pas, de sons vocaux et de bruits de respiration. Ces différents sons que peut produire la voix humaine sont assez peu utilisés dans l'apocalypse. On note de rares utilisations extra-textuelles de la voix dans les mouvements « La bête de la terre » et « La grande prostituée ».

On trouve des sons de chants *bel canto* de *soprano* utilisés dans le mouvement « La grande prostituée » mais cette voix ne porte aucun sens sémantique et aucun mot n'est perceptible même si l'on entend différentes voyelles qui nous donnent l'impression d'un discours. On remarque d'ailleurs dans les dernières secondes que les consonnes du chant d'origine ont été coupées et qu'un micro-silence suivi d'un fondu à lieu entre chaque voyelles. Pierre Henry a désarticulé le langage chanté pour lui donner une fonction essentiellement musicale. La voix de *soprano* n'apparaît que dans ce mouvement et le *bel canto* sensuel de la chanteuse charme et fascine l'auditeur qui est captivé par ce chant incroyablement mélodieux et sensuel au regard du reste de l'œuvre de la même façon que les hommes sont séduits par le luxe de Babylone. Cette voix séduit et semble porter du sens mais lorsqu'on s'en approche il n'y a que du vide, des voyelles désarticulées, là où il y aurait dû y avoir du sens, des mots. C'est un charme sensuel qui mène les hommes à leur perte, un charme comparable à celui des mythologiques sirènes qui charment les

⁷⁵ Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 23

marins pour les emmener dans la mort.

On remarque la présence de gémissements douloureux et de bruits d'inspirations dans le mouvement « La bête de la terre ». Ces gémissements sont distincts de la voix parlée, ils ne sont pas des sons concomitants à la parole que le narrateur ferait dans un but expressif. Ils croisent le texte sans s'y confondre et ils figurent une présence difficilement identifiable. Quelle est cette présence qu'ils nous évoquent ?

On entend des sons qui évoquent des aspirations ou des bruits de succions, des gémissements humains et des sons plus graves qui semblent avoir pour origine les gémissements lus au ralenti. Il est difficile de savoir si les bruits d'aspirations que l'on entend sont réellement d'origine humaine tant les sons ont été remodelés mais quelque soit leurs origines, ils évoquent avec force des bruits organiques. Les sons graves sont clairement des gémissements lus au ralenti mais les modifications qu'ils ont subi les éloignent de leur corps sonore et ce ne sont plus des bruits humains qu'ils évoquent. Ainsi on entend des sons organiques dont certains sont clairement humains et d'autre non. Nous sommes alors face à la figuration d'au moins deux présences distinctes, une humaine et l'autre monstrueuse ou chimérique puisque ni humaine ni clairement animale.

L'interaction entre les deux êtres figurés est particulièrement violente ici. Aux bruits terrifiants de succions et de déchirements suivent des gémissements plaintifs. On assiste par l'audition à une scène de torture. Les bruits qu'émet la présence monstrueuse semblent être ceux de la déglutition et ils déclenchent les gémissement de douleurs de l'humain.

On croit entendre une bête dévorer vivante un de nos congénère. Si entendre les gémissements humains inspire l'horreur et la compassion, une fois ceux-ci modifiés ils évoquent le grondement d'un être monstrueux et inspirent plutôt la terreur. Le texte dans lequel la bête de la terre est décrite est dit par le narrateur d'une voix maléfique et est superposé au gémissements humains alors que les bruits chimériques se font plus rares. La description textuelle vient se substituer à l'évocation sonore mais elle provoque la même souffrance chez l'humain représenté par les geignements non modifiés. L'utilisation extra-textuelle de la voix est chez Pierre Henry distinguée de son utilisation textuelle. Ainsi si les bruits organiques interagissent avec le sens du texte, ils n'interfèrent pas avec la voix qui le lit mais sont en arrière-plan, constituant alors un niveau intermédiaire entre la musique et la parole. Ils se confondent parfois aux sons musicaux comme quand, au début de « la bête de la terre », les plaintes humaines se confondent avec les

étranges couinements qui, exposés seuls au début de l'œuvre, n'évoquent rien d'humains mais qui semblent en être une version exacerbée une fois mis en relation avec les gémissements.

Comme on le disait dans le chapitre précédant, les sons que Michel Chion utilise dans le *Requiem* sont de deux origines différentes. Il y a des sons vocaux et des sons d'origines synthétiques remodelés une fois fixés sur la bande magnétique. Le compositeur parle bien ici de sons vocaux, « *Tous les sons non-vocaux [...] »*⁷⁶, et non de voix. La voix est englobée dans le terme « sons vocaux » mais sont aussi incluses les sons concomitants au langage, par exemple les claquements de langues ou les sons de déglutition mais aussi tous les autres sons que la bouche humaine peut faire. Si aux premières écoutes le *Requiem* semble truffé de bruits buccaux en tous genres, on s'aperçoit qu'ils sont rarement dissociés de la parole.

L'enregistrement n'est pas pour le compositeur un acte neutre. C'est en faisant une analogie avec cet autre art de la bande magnétique qu'est le cinéma qu'il nous signale que si l'on parle de prise de son en musique, expression qui donne l'impression que les sons sont « *attrapés au vol »*⁷⁷ par un acte technique neutre, on parle de tournage pour le cinéma et non simplement de prise de vue. Ainsi le « *tournage sonore »*⁷⁸ est un acte subjectif. Les sons peuvent être dirigés, mis en scène. La manière de capter le son, de le cadrer dans le temps, la nature du micro utilisé, la distance à laquelle il est positionné par rapport à la source, sont des paramètres parmi beaucoup d'autres qui font de l'acte d'enregistrer un acte subjectif et créatif.

Ainsi, lorsqu'il enregistre des voix, il ne tente pas simplement de fixer un texte oral mais d'imprimer sur la bande une présence. Par la proximité du micro avec la bouche des acteurs il grossit tous les bruits concomitants au langage rappelant le sens étymologique du mot microphone. Ainsi on entend les claquements de la langue de l'actrice dans le « *Pater Noster-Agnus Dei* », ou encore les rugosités et les accidents dans l'énonciation de la voix murmurée du « *Domine Deus* ».

On trouve tout de même des sons vocaux indépendants de la parole. Dès la 57^{ème} seconde de l'œuvre, on entend un bourdon fait de la superposition de voix de ténor et de femme d'abord chanté bouche ouverte puis bouche fermée. Ce bourdon vocal, qui suit les sons électroniques

⁷⁶<http://michelchion.com/blog/81-entre-deux-images-n-31>

⁷⁷ *Ibid*, p. 52

⁷⁸ *Ibid*

stridents de l'introduction du premier mouvement, s'oppose à la violente artificialité des sons synthétiques. Si ces voix semblent avoir une fonction purement musicale, on remarque qu'entre 1.45 min et 1.50 min les voix du bourdon vocalisent dans un *glissando* les voyelles « o », « a », « e », « i » alors qu'une voix de femme répète en chuchotant « *dona eis* ». Ces voix qui répondaient aux dissonances et aux stridences des sons électroniques par un bourdon de voix humaines construit sur une quinte baryton, ténor semble déjà tendre vers le langage à travers cette vocalisation qui mime le texte parlé.

C'est le processus inverse que l'on observe dans le « *Sanctus* ». On entend à la fin du « *Sanctus* » un éternuement. L'éternuement, tel qu'il est présenté dans ce mouvement, est lui aussi un bruit vocal dérivé du langage. En effet, le mot « *Sanctus* » est crié d'une voix saturée et psychotique, les deux phonèmes sont de moins en moins articulés et perdent leurs voyelles au fil du mouvement. Le personnage qui d'abord annonce « *Sanctus* » semble perdre le contrôle de lui-même et crie de manière désarticulée le mot latin dont seul le rythme iambique demeure. Ainsi le mot se métamorphose en un éternuement présentant lui aussi un rythme brève/longue et construit sur les sons « s » et « cts ». S'il n'est pas un son naturellement lié à l'action de parler, ce bruit, qui a pour origine un réflexe de défense immunitaire et vide de sens sémantique par nature, dérive tout de même de la parole.

Toujours dans le *Requiem*, des bruits humains d'un autre type sont audibles. Des sons buccaux, plutôt que vocaux puisque les cordes vocales ne sont pas nécessaires à leurs émissions, évoquent tant l'activité triviale de la digestion qu'ils en deviennent obscènes. La volonté de marquer la présence humaine atteint ici un paroxysme à travers ces sons gastro-entériques que seule la personne qui les émet est censée entendre. Si ces sons sont détachés de la parole et même de la voix - mais fortement rattachés à l'idée de présence humaine puisque rattaché au corps par son aspect le plus trivial - ils sont tout de même mis en relation par la structure du « *Libera Me* » à la parole. En effet, ces bruits suivent immédiatement les voix éthérées de femmes dont on trouve l'entrée à 5min11s et que l'on a décrit plus haut. Si les mots que chantent ces voix sont incompréhensibles, les voix chantées évoquent tout de même un discours pourvu d'un sens sémantique et figure une présence inhumaine de l'ordre du divin, de l'immatérielle. Les sons triviaux répondent immédiatement à ces voix désincarnées en s'opposant à elles par la figuration de la corporalité la plus brute et par la disparition totale de l'idée de sens sémantique.

Dans *Gesang der Jünglinge*, l'interprète n'émet pas de sons vocaux détachés de la parole comme dans *L'apocalypse* de Pierre Henry ou le *Requiem* de Michel Chion mais enlève parfois à la voix tout sens sémantique par des manipulations des bandes magnétiques, comme on le verra plus tard.

II.3.les différents traitements électroniques de la voix

II.3.a.Montage

Dans le chant des adolescent, K. Stockhausen démultiplie la voix du jeune interprète. Les bandes magnétiques sont l'objet de nombreuses manipulations, de montages et de superpositions. Ainsi, d'une part le compositeur crée une polyphonie vocale à partir d'une seule voix par la superposition des enregistrements et d'autre part il déstructure le texte par le montage.

La superposition des pistes de voix peut être contrapuntique ou harmonique. Ces deux possibles superpositions des pistes sont présentes dès la première minute de l'œuvre. De la 17^{ème} à la 28^{ème} seconde, on entend un contrepoint vocal dense diffusé à faible volume qui crée un effet de brouhaha ou de brouillard sonore et des sons électroniques comparables à une sonnerie de téléphone sont diffusés à un volume supérieur à la voix. Cependant c'est la voix qui attire l'oreille car l'on entend qu'il s'agit d'un langage articulé sans en comprendre les mots.

De cette brume vocale émerge un mot distinct qui est repris au différentes voix sur un mode polyrythmique : le mot « Alle » (Tous). Après une brève interruption de la polyrythmie des voix de 0.29 min à 0.36 min , le contrepoint réapparaît de la 37^{ème} à la 42^{ème} seconde. Immédiatement après cet extrait contrapuntique suit une mise en harmonie et en homorythmie des pistes de voix à 0.42 min. Ici, les mots disparaissent complètement pour ne laisser que des voyelles.

On trouve de nombreux passages où les voix chantées sont traitées harmoniquement. C'est le cas à 6.52 min jusqu'à 7.12 min. On entend alors le tuilage de deux voix qui chantent sur des

valeurs rythmiques longues. Malgré le faible effectif vocal, cette harmonie à deux voix est particulièrement riche et annonce les deux passages harmoniques suivants. De 7.12 min à 7min30s et de 7.50 min à 8.20 min, on entend le même motif mélodique harmonisé dans un tuilage de voix à chaque fois un peu plus enrichit harmoniquement. Le passage en tuilage de 7.50 min à 8.20 min apparaît comme un développement du motif déjà exposé dans les deux passages précédents.

On remarque aussi la polyphonisation homophone de piste de *sprechgesang*. Dans ce cas les voix ont une relation d'homorythmie mais leur superposition crée un son riche en partiels enharmoniques et donne plus l'impression d'entendre plusieurs personnes parlant en chœur que d'entendre plusieurs personnes chantant en harmonie. C'est le cas par exemple sur le mot « *Alle* » à 2min43s. C'est précisément à cause de la richesse en partiels enharmoniques provoquée par la superposition de bandes de *sprechgesang* ou de voix parlée qu'on appelle ce procédé polyphonisation homophone ou hétérophone et non harmonie ou contrepoint.

Les voix en *sprechgesang* sont le plus souvent solistes ou intégrées dans un contrepoint vocal. Il est souvent difficile de distinguer précisément le nombre de voix des passages contrapuntiques toutes étant celle de Josef Protschka. De 12.07 min à 12.12 min on entend par exemple, un contrepoint en *sprechgesang* constitué apparemment de trois voix différentes, ou plutôt de trois pistes de voix différentes, aux tessitures très différentes : une voix dans les graves de la tessiture de l'enfant, une dans les aiguës et une autre dans les sur-aiguës. L'aspect pointilliste de ce passage, privilégiant les grands intervalles et les rythmes asymétriques, rend difficile la délimitation précise des voix. À cela s'ajoute le fait que les mots des versets de la bible sont permutés. Il est donc impossible d'être guidé par la linéarité des phrases. Cependant, si l'on ne peut suivre une phrase, certains mots sont tout de même très intelligibles. Comme le mot « *Scharen* » qui fait référence au verset « *Ihr Scharen alle des Herrn* » (« *Toutes les puissances du seigneur, bénissez le seigneur* »).

Sur ce verset est construit un contrepoint en *sprechgesang* de 2.04 min à 2.22 min. Ce contrepoint devient de plus en plus dense au fil des entrées successives qui se font d'abord voix par voix puis par groupe de 2 ou 3 voix. Le montage des bandes est utilisé à fin de créer des polyphonies vocales avec un seul interprète au départ, pour élaborer un jeu de permutations des mots et des phonèmes mais également un *continuum* entre les sons d'origines vocale et électronique. Ainsi dans ce passage, les mots du verset « *Ihr Scharen alle des Herrn* » sont l'objet de nombreuses permutations. Les mots sont d'abord placés six fois dans le désordre puis la

septième fois dans l'ordre, chacune des voix complétant l'autre pour former la phrase.

On entend ainsi :

« *Scharen Ihr alle* »

« *Scharen alle Scharen* »

« *Scharen Ihr* »

« *alle Scharen Ihr* »

« *Scharen Ihr alle* »

« *alle Scharen Ihr* »

« *Ihr Scharen alle des Herrn* »

Ce procédé de variation musicale du matériau textuel par la permutation des phonèmes ou des mots se retrouve fréquemment dans l'œuvre. Ainsi la phrase « *preiset den Herrn* » (« *louez le seigneur* »), revenant comme un refrain tout au long de l'œuvre et du texte originel, est variée par des procédés de découpes et de collages de la bande. On trouvera ainsi « *den Herrn preiset* »⁷⁹. Ou encore « *prei-herrn set den* »⁸⁰ ou « *eiprs et den nHerr* »⁸¹. Ces permutations se retrouvent aussi bien au niveau des mots que des syllabes ou des phonèmes.

Karlheinz Stockhausen utilise en outre un procédé de montage très reconnaissable. Il fait lire certaines bandes de voix à l'envers créant ainsi un langage articulé mais vide de tout sens sémantique. On en voit un exemple à 5min38s quand on entend au premier plan une voix lue à l'envers. Dix secondes plus tard se sont plusieurs bandes de voix en harmonie qui sont l'objet de cette manipulation.

De plus et comme on le verra plus en détail dans la section III, par une découpe très fine des bande de voix le compositeur isole les consonnes et les voyelles et dissocie la voix de la parole et l'associe au contraire aux sons synthétiques.

Démultipliées, polyphonisées, déstructurées, lues à l'envers, les bandes de voix sont l'objet de nombreuses manipulations lors de la réalisation de l'œuvre. Ces manipulations sur la voix

79 Smalley, John, « *Gesang der jünglige* : History and analysis »,

<http://www.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/GesangHistoryandAnalysis.pdf>, p.4

80 *Ibid*

81 *Ibid*

rendent certaines parties du texte difficilement compréhensibles alors que certains mots ou versets sont au contraire parfaitement compréhensibles. Le travail sur les bandes de voix fait par le compositeur lui permet de mettre en avant le sens symbolique fondamental du texte alors même que les paroles sont bien souvent difficilement intelligibles.

Le traitement de la voix est discret dans l'apocalypse et ne nuit (presque) jamais à l'intelligibilité du texte. Cependant, l'enregistrement de la voix de J. Négroni est fait dans l'objectif d'une polyphonisation de la voix parlée, c'est-à-dire pour que plusieurs bandes présentant différents enregistrements du même texte soit superposées au montage. La polyphonisation de la voix se fait dans cette œuvre de deux manières. On rencontre ainsi une superposition des bandes de voix homophone ou hétérophone.

Une polyphonisation homophone vise la fusion des voix en homorythmie alors qu'une polyphonisation hétérophone montre un rapport polyrythmique entre les différentes voix. L'homophonisation des voix donne l'impression d'un chœur alors que l'hétérophonisation démultiplie la voix et donne l'impression de la dislocation d'une voix en plusieurs.

On trouve trois exemples flagrants de polyphonisation hétérophone : un premier dans « La bête de la mer », un second dans « La bête de la terre » et un troisième dans « Les six coupes de la colère » et un exemple de polyphonisation homophone dans la séquence « Septième trompette ».

Dans le mouvement « Les six coupes de la colère », la polyphonisation des voix est particulièrement audible. On entend distinctement les différents enregistrements, lus simultanément, se décaler les uns par rapport aux autres. Tout d'abord, d'une seule voix claire ne présentant aucun traitement sonore audible, sont annoncés les mots suivants : « *J'entendis alors une grande voix hors du temple disant au sept anges : « allez et versez sur la terre les sept coupes de la fureur de Dieu. »* »⁸². Le reste de texte est constitué de six parties distinctes narrant chacune le déversement d'une des coupes et les catastrophes qu'il engendre. Chacune de ces parties du textes sont polyphonisées de manière hétérophone par un procédé de pseudo-canon et séparées les unes des autres par des intermèdes musicaux sans voix.

82 Voir annexe : livret de l'apocalypse

Comment ces six différentes sections du texte sont-elles polyphonisées ?

Les polyphonisations des deux premières sections sont assez semblables. On entend quatre voix. Une voix très lente et grave, deux voix au *tempo* une allant dans les bas medium et l'autre dans les medium et une voix rapide chuchotante dont on entend que quelques mots précisément. Pour la première section du texte : « *Le premier à partir déversa sa coupe sur la terre. Un ulcère cuisant, douloureux frappa tous les hommes qui avaient porté la marque de la bête.* ». Les différentes voix commencent simultanément sur « Le » mais une voix en arrière-plan se détache des autres par un retard sur le phonème « pre ». Une troisième voix se distingue encore par un retard mais cette fois-ci un peu plus long alors que la quatrième voix ne se distingue que lorsqu'elle prononce des sons sifflants. L'entrée des voix se fait pour cette phrase *a cappella*.

C'est le même procédé de pseudo-canon par retard qui est à l'œuvre dans la deuxième section dans laquelle les voix entrent sur des sons continus et dans les hauts médiums qui brouillent légèrement la compréhension du texte. On remarque que si les rythmes sont différents d'un enregistrement à l'autre, les valeurs relatives longues ou brèves sont néanmoins respectées. Ainsi les derniers mots des phrases sont toujours longs même si leur durée n'est jamais identique d'une voix à l'autre.

La troisième section du texte montre des variations dans les procédés de polyphonisation des voix. En effet, on entend tout d'abord une voix seule qui déclame sur un mode incantatoire semblable au *sprechgesang* et dans une montée chromatique accompagnée d'un grand *crescendo* la phrase suivante : « *Le troisième déversa sa coupe sur les fleuves et les sources des eaux, elles devinrent sang.* ». Seulement une fois la phrase achevée, les voix entrent les unes après les autres et parfois par paire, en imitation mais à des vitesses très différentes. La première voix à entrer est très lente et sur le même mode déclamatoire que la voix qui annonçait seule le texte précédemment. La seconde voix à entrer est presque deux fois plus rapide que la première et elle utilise le timbre parlé. Son entrée est simultanée à celle d'une voix légèrement moins lente que la première mais elle aussi dite en *sprechgesang* dans une montée empreinte de chromatisme. La voix parlée rapide se répète trois fois au dessus des voix lentes en pseudo-canon. Elle se tuile légèrement avec elle-même, c'est-à-dire que lorsque la première occurrence de voix parlée prononce la dernière syllabe de la phrase, la seconde voix parlée et rapide prononce la première

syllabe de la phrase.

On entend dans la section correspondant à la quatrième coupe une voix rapide qui dit la phrase en parlant d'une voix forte alors qu'en arrière-plan dans les graves, deux voix en homorythmie scandent les mêmes mots. Une fois la phrase parlée rapidement achevée, les deux voix graves en homorythmie se décalent progressivement se dissociant de plus en plus l'une de l'autre à partir du « *les* » de « *les hommes étouffèrent* ». Les deux voix graves et lentes répètent la phrase une seconde fois sur le même principe de dissociation progressive. L'entrée de cette répétition se fond avec la fin de la première phrase des deux voix graves.

La voix parlée avait été tout d'abord exposée seule dans la troisième coupe, par la suite elle est seule au dessus de deux voix graves en homorythmie dans la quatrième coupe, puis, dans la cinquième coupe, elle est polyphonisée de manière hétérophone dès les premiers mots du texte. En effet, trois enregistrements de la phrase « *Le cinquième versa sa coupe sur le trône de la bête, son royaume devint ténèbres, les hommes se mâchèrent la langue de douleur et ne se repentirent pas* » dite rapidement d'une voix parlée sont superposés de manière hétérophone. Une fois le contrepoint rythmique de voix parlée achevé apparaissent deux voix lentes et graves en léger décalage l'une avec l'autre. Au mot « trône » apparaît une troisième voix du même type que les deux voix précédentes mais avec plus de présence dans les médiums. Alors que cette voix se fait de plus en plus forte et frontale les deux autres voix disparaissent lentement dans les graves et se fondent avec les nappes de basses électroacoustiques.

Les premiers mot prononcés dans la section dédiée à la sixième coupe sont difficilement compréhensibles. Deux voix très mates et très légèrement décalées sont diffusées à faible volume et deviennent intelligibles au fur et à mesure que le volume augmente. À partir du mot « *sur* » de « *versa sa coupe sur le trône* » émerge une nouvelle voix en arrière-plan alors qu'une des deux voix initiales passe au premier plan, les entrées des voix sont irrégulières et ce contrepoint de voix de basses psalmodiées s'achève lorsque chacune des quatre voix ont prononcé deux fois la phrase. Ce contrepoint de voix graves et mates est suivi par un autre contrepoint en imitation par des voix parlées rapides très présentes dans les fréquences médiums du spectre auditif.

Les entrées et fins des différentes voix de la sixième coupe sont schématisées dans le tableau

suivant :

Temps					
Voix 1	Le sixième	déversa sa coupe	Sur le grand fleuve Euphrate	Son nom fut séché	Livrant ainsi la voix aux rois de l'Orient
Voix 2		Le sixième déversa	Sa coupe sur le grand	fleuve Euphrate, Son nom	fut séché livrant ainsi la voix
Voix 3			Le sixième déversa sa coupe	Sur le grand fleuve Euphrate	Son nom fut séché
Voix 4					Le sixième déversa sa coupe

Suite du tableau

Temps				
Voix 2	aux rois de l'Orient			
Voix 3	livrant ainsi la voix	aux rois de l'Orient		
Voix 4	Sur le grand fleuve Euphrate	Son nom fut séché	livrant ainsi la voix	aux rois de l'Orient

On remarque par ce tableau que les voix n'entrent pas à intervalle régulier et que le rythme de la lecture de Jean Négroni varie selon les enregistrements créant ainsi une polyrythmie plus dense et difficile à démêler à l'écoute. Ce principe d'entrée irrégulière des voix et de différences de vitesses de lecture n'est pas seulement visible dans la section de la sixième coupe mais il caractérise la polyphonisation des voix de « Les six coupes de la colère ».

Le traitement des différentes voix une fois enregistrées participe à rendre plus difficile encore la délimitation précise des voix par l'auditeur. En effet, des variations de volume mais aussi

des jeux de filtration de fréquences font passer les différentes voix au premier, au second ou à l'arrière-plan et il est souvent très difficile de suivre une des voix du début jusqu'à la fin de la phrase ou bien de savoir tout simplement quand une voix commence et quand elle s'achève.

Le timbre incantatoire, le rythme très lent et marqué de certaine voix, le ton exalté et rapide d'autres, les timbres chuchotés proviennent d'une seule voix. C'est le même acteur qui les enregistre mais surtout, le montage sonore joue sur une dissociation progressive et toujours confuse des voix qui donne l'impression schizophrénique d'une déréalisation et d'une désincarnation de la voix du narrateur. Comme on le disait plus haut le procédé de polyphonisation hétérophone tel qu'il est mis en œuvre dans cette séquence met en valeur non l'action des anges qui déversent les coupes mais plutôt les effets que ces coupes produisent. Le passage du livret sur les coupes n'est pas sans évoquer la pollution. Des substances sont versées sur la terre, dans les mers, les sources d'eaux, les fleuves, etc, et elles détruisent ce sur quoi elles sont versées tuant « *Toutes âmes vives* »⁸³. « Les six coupes de la colère » est le seul passage de l'apocalypse de Pierre Henry dans lequel les paroles ne sont pas toujours parfaitement intelligibles. La surabondance de ces voix qui se multiplient, comme les liquides des coupes se répandent dans la mer et sur la terre, pollue l'espace sonore et nuit à la compréhension des paroles. Pierre Henry assure tout de même la compréhension du livret en utilisant des sons de voix claires et fortes qui se dégagent dans les fréquences médiums et permettent au prix d'un petit effort d'écoute de comprendre l'intégralité du texte.

« La bête de la mer » et « La bête de la terre » sont deux exemples d'une utilisation plus discrète de la polyphonisation hétérogène de la voix de Jean Négroni par Pierre Henry. Dans « La bête de la mer », une voix grave et bien intelligible est au premier plan alors qu'on entend en arrière-plan des bruits de gorge qui, ponctuellement, répète de manière inarticulé des mots du texte à très faible volume. Les sons de gorge sont manipulés et deviennent des objets sonores qui nous font oublier le corps duquel ils proviennent, se retransforment ensuite en bruits de gorge puis en semblant de paroles. Dans « La bête de la terre », la polyphonisation est plus explicite. On entend une voix à l'intonation maléfique sur un timbre parlé et une autre voix chuchotée qui répète les mots de la voix parlée, les anticipe ou bien encore se superpose à la première voix. À ces deux voix est ajoutée une bande de voix chuchotée modifiée et sans doute lue à l'envers.

On a alors l'impression d'une multitude de chuchotement et de murmure indistinct. Le

83 Voir annexe : livret de l'apocalypse

chiffre 666 est prononcé par plusieurs voix sifflantes et murmurantes en tuilage les unes avec les autres créant ainsi un son serpentin à l'évocation diabolique.

Les bêtes de la mer de la terre sont des créatures chimériques et plus la description qui en est faite dans le texte se précise, plus il devient difficile de les imaginer. La bête de la mer à dix cornes pour sept têtes. De surcroît, elle ressemble à un léopard mais ses pattes sont comme celles d'un ours et sa tête semblable à une tête de lion. Cette monstruosité chimérique et irreprésentable est transmise musicalement par les bruits bestiaux de succions et les gémissements transposés dans les graves ainsi que par la polyphonisation de la voix parlée avec des sons gutturaux qui passent du langage au bruit et du bruit au langage. Une seule voix porte les mots mais un ensemble de sons vocaux figure la bestialité irréaliste de la créature.

La bête de la terre est décrite de manière plus allusive. On sait seulement qu'elle a « *deux cornes comme celle de l'agneau* » et qu'elle parle « *comme un dragon faisant de grand prodige* ». Ainsi la description de la bête de la terre s'attarde surtout sur son éloquence tout en précisant le caractère trompeur de la créature. Ses cornes sont « *comme celles de l'agneau* ». Il a donc une image de pureté christique mais cette image est un leurre. Le don d'éloquence de la bête est mis en valeur par Pierre Henry à travers la polyphonisation des voix. Celle-ci ne nuit absolument pas à la compréhension des voix comme c'est le cas dans « Les six coupes de la colère ». Au contraire, les variations du rapport entre les deux voix, dans lequel la voix chuchotée peut suivre, précéder ou encore être simultanée à la voix parlée, capte l'attention de l'auditeur et le fascine comme un serpent fascine sa proie en oscillant de la tête et en sifflant. Chaque phrase entendue plusieurs fois et redite murmurée met en avant le caractère persuasif et manipulateur de la bête. Les timbres de voix sont pernicieux et renforcent encore la représentation du caractère manipulateur de la créature.

On note l'utilisation de la polyphonisation hétérophone dans d'autres passages de l'œuvre comme par exemple dans « Les âmes crient » où deux voix effectuent un contrepoint imitatif : une première voix est spatialisée de manière frontale tandis que l'autre murmure tout à droite de la stéréo. Ou encore, dans « Le livre » où l'on entend plusieurs voix dire le texte en totale hétérophonie comme si l'on entendait les lectures personnelles à voix hautes de plusieurs personnes en même temps.

Dans la séquence « Septième trompette », l'acteur incarne à lui seul les 24 vieillards. On entend trois voix psalmodiant le texte « *Alors les 24 vieillards assis devant Dieu sur leur trône, face contre terre prosternés, adorant dire : « Ta colère est venue et le temps de juger les morts et donner récompense à tes servants. Les prophètes, les saint, ceux qui craignent ton nom, aux petits et aux grands et de perdre ce qui perdent la terre. »* »⁸⁴. Les différentes voix ont des timbres très proches et l'homorythmie des voix entre-elles est favorisée.

On note tout de même des décalages qui se produisent principalement après les respirations mais l'intention audible est de créer un effet de chœur et non une impression de dissociation d'une voix en plusieurs comme c'est le cas dans « Les six coupes de la colère ». Les différentes voix psalmodient au même rythme, les voix n'ont pas de grands écarts de timbre comme c'est le cas dans la polyphonisation hétérophone et les vitesses de lecture du texte sont très proches. Les décalages rythmiques sont provoqués par les pauses un peu trop longues ou trop brèves de certaines voix et ils sont vite rectifiés. Ces décalages participent à conférer un aspect naturel à ce chœur psalmodié. Si la métrique du chant permet l'homorythmie, le caractère imprécis de la psalmodie entraîne naturellement des décalages entre les différentes voix de l'assemblée. En outre, une grande réverbération des voix est ajoutée par un traitement postérieur à l'enregistrement du son – les voix sont toujours enregistrées en studio et les sensations d'espaces sont créées par le traitement du son une fois les voix fixées. Ainsi les différents enregistrements sont unifiés par un traitement commun, la réverbération, qui crée un espace commun, semblable à une cathédrale, dans lequel les sons des différentes voix se diffusent.

Pour le compositeur, l'enregistrement est déjà un acte créatif. Un son enregistré n'est pas l'image d'un son réel mais est un nouveau son qui malgré ces ressemblances se distingue du son originel. Le tournage sonore permet de faire entendre des sons que seul un microphone peut capter ou produire comme les sons concomitants au langage sur lequel le microphone effectue un « zoom » ou encore comme la saturation du son que provoque trop de décibels dans un microphone bas de gamme comme c'est le cas à 1min47s dans le « *Dies Irae* ».

Les idées de « tournage sonore » et de montage audible sont très liées. Le tournage sonore permet de fixer l'espace interne au son et le montage permet de mettre en relation ces différents

84 *Ibid*

espaces gravés sur la bande.

Le compositeur distingue dans son livre *La musique concrète ; l'art des sons fixés*, l'espace interne d'une œuvre de son espace externe. « *L'espace interne est fixé sur le support, il est caractérisé par des traits tels que les plans de présence des différents sons, la répartition fixe ou variable des éléments sur les différentes pistes, les degrés et qualités diverses de la réverbération autour de ceux-ci, allant jusqu'à son absence totale, etc.* »⁸⁵. L'espace externe n'est pas inscrit sur le support mais, au contraire, dépend des « *conditions d'écoute à chaque fois particulières de l'œuvre* »⁸⁶ tel que l'acoustique du lieu, le système de diffusion, etc. Dès le tournage sonore, l'espace dans lequel est enregistré la voix est fixé sur le support.

Le montage des voix est donc aussi le montage de différents espaces qui se substituent l'un à l'autre ou se confrontent. On passe ainsi brusquement d'un espace très étroit dans la première partie du « *Libera Me* » à un espace très large évoquant une cathédrale à 3.57min.

On a en outre déjà évoqué le collage audible des voix chantées dans le « *Libera Me* ». On entend aussi un autre procédé de montage audible dans la découpe de la bande de voix dans « *Pater Noster-Agnus Dei* ». Des mots entiers sont supprimés en fin de phrase laissant un silence soudain là où l'auditeur attend de la parole. C'est le cas sur la phrase « *Donnes nous la paix* » à 1.15min et de laquelle le mot « *paix* » est supprimé par la découpe de la bande. On trouve plus tôt dans ce mouvement le même procédé sur la phrase « *Et délivre nous du mal, ainsi soit-il* » à 0min45s de laquelle le « *il* » final est coupé. On remarque de plus sur cette même fin de phrase un procédé de polyphonisation homophone : une voix d'homme en arrière-plan double les mots de la femme en homorythmie. On remarque un autre procédé propre au montage : la lecture de la bande magnétique à l'envers qui, effectuée à la toute fin de l'évangile, donne l'impression d'entendre une langue inconnue.

Ces montages audibles de la voix montrent une puissance supérieure au son, celle du compositeur, qui extérieur au support peut interrompre le son, brusquement en changer complètement la nature, faire apparaître des voix sans attaque ou encore faire entendre des silences absolument vides de toute résonance ou respiration.

85 Chion, Michel, « La musique concrète, art des sons fixés », *Entre-deux*, Môméludies, 2009, p. 61

86 *Ibid*

On remarque des procédés de polyphonisation des voix parlées similaires à ceux utilisés par Pierre Henry. On trouve dès le début du premier mouvement du *Requiem* la polyphonisation hétérophone en imitation de deux voix, celle d'une voix chuchotée de femme qui commence seule à 1.35 min et celle parlée d'un d'homme qui entre à 2.06 min. Une troisième voix murmurée répond ponctuellement à la première voix chuchotée. On a déjà exposé plus haut le procédé de polyphonisation hétérophone dans l'épître, on voit encore ce procédé à l'œuvre dans le début du « *Libera Me* ». En effet, une voix d'homme dit d'abord le texte seule puis des voix diverses, d'hommes et de femmes jaillissent dans des *glissando* ascendants pour reprendre les paroles de la première voix. Les rythmes, les intonations et les timbres des voix sont tous différents et chaque voix semblent supplier « *Libera me* » de manière individuelle. Si on entend des rythmes scandés qui évoquent une manifestation, les différentes voix ne se rejoignent jamais sur ces rythmes et la revendication ainsi exprimée reste de l'ordre de l'individuel.

Le « *Sanctus* » présente la polyphonisation hétérophone de trois voix au timbre semblable mais aux expressions bien différentes. Une voix porte le texte alors que deux autres voix s'en éloignent mutant progressivement les mots en cris agressifs d'une part et en gémissements douloureux d'autre part. Les trois voix endossent chacune un rôle expressif différent mais pourtant les timbres restent très proche et la distorsion appliquée aux différentes voix est la même.

Ainsi on a l'impression, non pas d'être face à plusieurs individus comme dans la « Bête de la terre » de *L'apocalypse* de Pierre Henry, un effrayant ou dévorant l'autre et un autre dans la souffrance mais plutôt de voir la relation très ambivalente au sacré d'un seul personnage. Michel Chion nous peint de manière cubiste les différentes implications émotionnelles du mot « *Sanctus* » pour ce personnage. On entend en même temps différentes émotions contradictoires et exacerbées dites par la même voix comme on voit dans un tableau cubiste le dos et la face d'un même objet. Ainsi on entend une voix rire sadiquement alors qu'une autre gémit de frayeur et pourtant c'est deux voix sont la même. On entend en outre un « *chut* » qui introduit le mouvement et que l'on retrouve à plusieurs reprises en réaction aux cris. Si ce « *chut* » est trop peu vocalisé pour que son timbre soit associé clairement à celui des trois autres voix, il figure tout de même une contradiction qui se fonde dans l'atmosphère délirante du « *Sanctus* ».

On trouve dans le « *Requiem Aeternam* » un procédé de polyphonisation homophone qui évoque grandement le chœur des 24 vieillards de « La septième trompette » de l'apocalypse de Pierre Henry. En effet, on entend à partir de 5min08s un chœur d'homme. Toutes les voix qui le constituent semblent être différents enregistrements du même acteur et scandent en homorythmie le texte latin sur un ton liturgique.

II.3.b. Les traitements externes de la voix

Les traitements externes de la voix dans « L'apocalypse de Jean » sont, mis à part les procédés de montages que l'on vient d'exposer, très discrets. Pierre Henry évite toutes sensations de trucages. On repère cependant deux types de traitements externes de la voix dans cette œuvre. Un premier de l'ordre de la correction ou de la coloration du son : l'égalisation des fréquences aiguës, médiums ou graves, et un second qui inscrit la voix dans différents espaces : la réverbération.

Il est important de signaler que toutes les prises de la voix de Jean Négroni ont été faites dans le même studio en utilisant un seul microphone haut de gamme, un Neuman U67⁸⁷. Les différences de timbre dans la voix enregistrée de Jean Négroni n'ont donc pas comme origine l'usage de divers microphones ou l'enregistrement des voix dans différents lieux mais sont plutôt causés par des traitements appliqués à la voix une fois celle-ci fixée sur le support de la bande magnétique.

Le jeu de coloration de la voix par l'égalisation de certaines fréquences est particulièrement audible si l'on passe soudainement d'un passage de l'œuvre à l'autre. Les contrastes de timbres sont dans ce cas particulièrement remarquables. Si l'on compare par exemple la voix dans « L'encensoir tonnerre » et celle du début de « La septième trompette », on remarque que si l'intonation de Jean Négroni varie énormément, passant de la grandiloquence à la douceur, elle n'explique pas un tel contraste dans le timbre de la voix. Alors que la voix semble avoir été privée de ces basses fréquences dans « L'encensoir-tonnerre » afin d'être plus incisive, il semble au contraire que ces fréquences soient amplifiées dans « La septième trompette » alors que les fréquences aiguës sont amputées. Ce jeu de correction des fréquences n'est généralement pas

87 Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 120

conçu dans le but d'être perceptible sans être pour autant dissimulé. Il accompagne discrètement le jeu de l'acteur en mettant en valeur certains caractères de sa voix et en éliminant d'autres. On note cependant quelques exceptions dans lesquels il sert explicitement la narration en figurant des actions ou des situations

Si l'égalisation est généralement fixe au cours d'une section de texte, il arrive que cet effet soit marqué au cours d'une phrase. Dans « Le trône » par exemple, sur la phrase : « *Alors les 24 vieillards s'inclinent jusqu'à terre devant celui qui vit dans le siècles des siècles et jettent leur couronnes dans le feu disant : [...]* » les fréquences aiguës sont subitement coupées figurant la prosternation des 24 vieillards puis elles sont de plus en plus filtrées jusqu'à ce que la voix devienne si mate que les mots sont difficilement perceptibles sur la phrase des 24 vieillards : « *À toi notre seigneur et notre Dieu, revient nous gloire et puissance, tu es le créateur de toutes choses et c'est par ton vouloir que toute chose fut.* »

Dans « Les astres tombèrent » on entend annoncé, d'une voix distante sans fréquence basse ni médium, « Les premiers cataclysmes, soleil noir, lune de sang ». Une fois l'enregistrement ainsi transformé, il est réverbéré et on entend la voix se répéter dans un écho très bref. Cette annonce se répète mécaniquement en alternance avec le reste du texte et par sa répétition mécanique et les traitements de filtration et de réverbération elle évoque une alerte militaire qui sortirait de hauts-parleurs pour prévenir la population. On entend la voix à droite de la stéréo et son écho à gauche comme si l'on entendait l'alerte depuis la rue, un haut-parleur proche à notre droite et autre plus loin sur la gauche. Par le traitement de la voix enregistrée, la filtration, la réverbération et la spatialisation, Pierre Henry fait naître des conditions de diffusions fictives, les hauts-parleurs militaires, dans des espaces fictifs, la rue.

La réverbération et la spatialisation permettent au compositeur de créer des espaces imaginaires en donnant l'impression que le son évolue dans un lieu ayant une certaine acoustique. On évoquait déjà précédemment l'impression de cathédrale créée par la longue réverbération des voix dans « La septième trompette » et on retrouve ce traitement sonore de réverbération utilisé à différentes fins et avec plus ou moins d'intensité dans bien d'autres passages de l'œuvre comme dans « Le trône », « Les quatre cavaliers », « L'agneau et les hommes purs sur la montagne ».

On remarque encore une fois que la section « la chute de Babylone » de « Cataclysmes IV »

aussi présente sous le titre « L'étoile mange » dans « Fragments pour Artaud » se démarque du reste de l'apocalypse par l'effet de saturation affecté à la voix.

Si Pierre Henry évite minutieusement que les traitements externes de la voix soit audibles, Michel Chion au contraire ne craint pas le « trucage ». Ainsi les voix sont l'objet de distorsions, de transpositions électroniques vers l'aiguë ou le grave, de filtre, de réverbération ; ce qui modifie radicalement le timbre vocal. Cette approche du son, qui ne craint pas le « trucage » découle directement de la conception « médiatiste » de la musique concrète du compositeur.

On a déjà évoqué la transposition mécanique de la voix dans les graves de la voix d'homme de l'épître. On remarque le même procédé de transposition mécanique, vers les aiguës cette fois, à la fin du « *Sanctus* » sur les mots « *Saint, saint, saint le seigneur, Dieu de l'univers. Le ciel est rempli de sa gloire, bénit soit celui qui vient au nom du Seigneur, hosanna au plus haut des cieux* ». Ces voix ainsi transposées dans les aiguës ont un son de crécelle clairement artificiel et la manipulation de la voix est ici immédiatement repérable.

Le son de la voix est souvent saturé soit directement lors de l'enregistrement soit une fois la voix fixée sur son support. Il est difficile d'affirmer avec certitude quel moyen a été utilisé pour produire la saturation du son. Dans certains passages, il semble que celle-ci provienne directement du micro, elle survient dans ce cas lorsque la voix devient plus forte, dans d'autres, il semble que la saturation soit créée par le traitement du son sur la bande, elle est alors plus uniforme. Dans le « *Dies Irae* », on entend la voix du chanteur être distordue par le micro lorsque celui-ci chante trop fort. Dans le « *Sanctus* », les voix criardes semblent être saturées par un traitement de la bande. En effet, on note une saturation stable malgré les *crescendi*. De plus l'apparition de celle-ci est progressive. Absente sur les premiers mots, elle s'intensifie au cours du mouvement.

On note une autre utilisation de la saturation plus explicitement appliquée après l'enregistrement dans le « *Kyrie Eleison* ». Les mots « *Kyrie Eleison* » et « *Christe Eleison* » sont répétés par une voix d'enfant ; peut être de femme mais le timbre et l'intonation ont quelque chose d'enfantin particulièrement sur « *Christe Eleison* ». S'il est si difficile de distinguer précisément la personne derrière la voix c'est précisément parce que celle-ci a été modifiée fortement par les traitements externes du son. On remarque un effet de saturation du son et un effet de filtration appliqués apparemment après la saturation. À la voix sont ajoutés par la

saturation une granularité régulière alors que la filtration étouffe et lisse l'ensemble en ne gardant que les fréquences médiums de la voix saturée. Ce traitement du son très marqué n'est pas sans rappeler la voix dans « Les astres tombèrent » de l'apocalypse de Pierre Henry. La répétition monotone des mots rend encore plus évidente la ressemblance. Peut-être peut-on y voir l'influence de l'apocalypse de Pierre Henry sur le jeune compositeur de 25 ans qui expérimente sur son après avoir assisté à sa création au théâtre de la musique. « *C'est après ce concert, sous son impulsion [...] que nous avons commencé à effectuer des recherches sonores sur un magnétophone d'amateur, et à nous engager dans la musique concrète.* »⁸⁸.

Le compositeur modifie la voix afin de rectifier le timbre de la voix et de créer une sensation d'espace en égalisant les fréquences et en ajoutant de la réverbération. C'est le cas dans le « *Pater Noster - Agnus Dei* ». Dans ce mouvement, la voix de femme semble avoir eu ses fréquences bas-médium amplifiées donnant ainsi plus de corps à la voix sur laquelle semble avoir été appliquée une légère réverbération. Contrairement à l'apocalypse de Jean qui fut enregistrée avec un seul micro dans le même studio, il est difficile de dire dans l'œuvre de Michel Chion ce qui découle du tournage sonore ou des traitements externes de la voix. Ainsi, il semble que ce soit une fois le son enregistré que les fréquences bas-médium furent amplifiées et que le son fut réverbéré. Cependant, peut-être sont-ce le microphone et l'acoustique du lieu dans lequel fut enregistrée la voix qui lui confèrent ces caractéristiques.

D'autre part, les modifications des voix permettent de créer un nouvel objet sonore. Ainsi la réverbération qui sert de prime abord à créer un espace autour de la voix peut être utilisée de manière extrême afin de créer une nappe sonore atmosphérique qui n'évoque plus aucun espace réel et qui fait presque oublier le corps sonore d'où provient le son. C'est le cas dans le « *Pater Noster - Agnus Dei* » dans lequel on entend en fond sonore une boucle de voix d'homme extrêmement réverbérée et qui constitue l'arrière-plan sonore du mouvement.

Si on entend ici la lointaine origine vocale du fond sonore, il est fortement probable que des sons d'origines vocales aient perdu toutes références aux corps sonores desquels ils proviennent et qu'ils soient ainsi devenu des objets sonores constitutifs du discours purement musical de l'œuvre après les modelages du compositeur. Par définition, l'objet sonore est accessible via l'écoute réduite. L'écoute réduite nous amène à considérer le son ni en tant que signal physique, ni en tant

88 Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 119

que vibration d'un milieu, ni en tant que signe ou signifiant mais à considérer le phénomène sonore en tant qu'objet de la perception. L'écoute réduite est donc une époque⁸⁹ aussi appelée « réduction phénoménologique » dans ce sens même qu'elle met en suspend la question de la cause du phénomène sonore, celle de la sélection subjective dans ce que l'on ouït de valeurs qualifiantes, tout en étant une écoute intentionnelle qui se distingue de l'ouïr. Ainsi il ne serait pas pertinent d'enquêter sur l'éventuelle origine vocale de ces objets sonores ceux-ci ayant perdus toutes références au corps duquel ils proviennent.

Si les bandes de voix dans *Gesang der jünglige* sont l'objet de beaucoup de découpages et de montages, Karlheinz Stockhausen applique peu de traitements externes du son sur les bandes de voix. Le compositeur manipule la dynamique des bandes, leur réverbération et il leur applique de légers filtres.

La manipulation de la dynamique des voix a une grande place dans la composition de la section vocale. On note d'une part une utilisation classique du *crescendo* et du *diminuendo* qui fait passer l'ensemble des voix de l'arrière-plan au premier plan ou qui le fait disparaître et apparaître en fondu. C'est le cas par exemple lors de la première minute de l'œuvre qui présente un long *crescendo* de l'ensemble des voix. Des nuances de volume sont visibles à l'échelle de la macro-structure de l'œuvre. On parle ici du volume moyen des voix tel qu'on le juge à l'oreille. Dans la première partie de l'œuvre, de 0.00 min à 1.02 min, les dynamiques des voix sont en moyenne *piano*, elle deviennent *forte* dans la seconde section, de 1.02 min à 2.52 min, puis en moyenne plutôt dans les nuances *mezzo-piano* dans la troisième section, de 2.52 min à 5.15 min. Dans la quatrième partie, de 5.15 min à 6.22 min, les voix sont plutôt dans les *mezzo-forte* puis elle redeviennent *mezzo-piano*, de 6.22 min à 8.40 min, dans la cinquième section. Enfin dans la dernière partie les voix sont généralement *mezzo-forte et forte*.

Si l'on parle de nuance *piano* ou *forte*, il est important de préciser que l'on ne parle pas ici des nuances faites par l'interprète lors de l'enregistrement mais par le compositeur directement sur la bande par la modification de leur volume de lecture. Ainsi on peut entendre une intonation de voix *forte*, puisque chantée ainsi par l'interprète, à un très faible volume grâce à la modification du volume lors du montage de l'œuvre.

89 Chion, Michel, « Le guide des objets sonores », Ina/Buchet-Chastel, « Bibliothèque de Recherche Musicale », Paris, p. 31

On trouve, en outre, de fortes manipulations de la dynamique au niveau de la micro-structure. Plusieurs recherches récentes comme celles de John Smalley⁹⁰ ou encore d'Elena Ungeheur et Pascal Decroupet⁹¹ prouvent l'utilisation du sérialisme intégral dans *Gesang der Jünglige*. C'est sans doute par les fortes variations de volume au sein d'une même phrase musicale que l'on reconnaît le mieux à l'oreille l'aspect pointilliste caractéristique de l'esthétique du sérialisme intégral employé par le compositeur. On remarque très bien de 4.00 min à 4.12 min les variations de volume appliquées à chaque phonème du verset « *Aller Regen und Tau* ». Chaque phonème est séparé des autres par un silence et chacun est joué à un volume différent. Il ne s'agit pas ici d'un simple *crescendo* mais plutôt d'un motif d'intensité. Ce motif est le suivant : *pp, p, f, mf, mp, ff*.

En outre, l'usage de l'effet de réverbération est très fréquemment fait sur les pistes de voix. Si comme on l'a vu la réverbération permet à Pierre Henry et à Michel Chion de créer des espaces imaginaires qui participent à la dramaturgie de l'œuvre, Karlheinz Stockhausen l'utilise d'une manière plus dynamique. En effet, la réverbération de la voix est rarement stable. Elle devient généralement de plus en plus intense ou, au contraire, disparaît rapidement. On l'entend très bien par exemple entre 1.48 min et 1.54 min, extrait dans lequel la réverbération augmente et diminue par vagues rapides accompagnant l'entrée des différentes voix du contrepoint vocal et faisant passer progressivement les voix qui entrent dans le contrepoint de l'arrière-plan au premier plan.

Ces effets de réverbération sont associés à des *crescendi* et des *diminuendi* ainsi qu'à des déplacements du son dans l'espace de projection. La réverbération accompagne un mouvement sonore, elle est un geste musical. Elle n'est pas que la figuration sonore d'un espace imaginaire dans lequel le son évoluerait comme c'est souvent le cas dans *L'apocalypse* et le *Requiem*. Elle est tout de même parfois utilisée de manière plus statique comme par exemple entre 6.56 min et 7.10 min. Les voix chantées s'harmonisent en tuilage et une longue réverbération laisse résonner longtemps les résidus éthérés des voix de l'enfant. Entre 7.52 min et 8.12 min, alors que les voix réapparaissent, la réverbération se fait plus intense et toujours aussi longue.

90 : SMALLEY, John, *Gesang der jüngerliche : History and Analysis*

91 DECROUPET Pascal et UNGEHEUER Elena, *Through The Sensory Looking-Glass : The Aesthetic and Serial Foundations of Gesang Der Jünglige*, Perspective of New Music, Volume 36, n°1, 1998

De plus, l'harmonisation des voix chantées est plus riche et contient plus de médiums. Si cet effet de longue réverbération du son associé à une harmonie en tuilage peut évoquer l'acoustique d'une église, il semble, - par l'augmentation par pallier de la réverbération et par son association avec l'enrichissement simultané de l'harmonie - , qu'elle ait pour fonction d'amplifier les résonances harmoniques du son, d'enrichir l'harmonie par les retards systématique qu'elle génère et de lier les voix plutôt que de figurer un lieu spécifique. Si l'on remarque l'usage de filtre sur la voix de l'enfant celui-ci est discret et semble être plus de l'ordre de la correction que du geste musical.

III

Analyse musicale

III.1. Le langage musical employé dans chacune des œuvres

III.1.a. Le langage employé dans *Gesang der Jünglinge*

Après avoir développé le sérialisme dans l'écriture d'œuvres instrumentales comme *Keruzspiel* (1951), *Kontra-Punkte* (1952-1953), et *Klavierstück I-V* (1952-1952), il utilise l'outil électronique afin de concevoir des œuvres sérielles dès ses deux premières études de musique électronique : *Studi I* (1953) et *Studie II* (1954)⁹². C'est dans la continuité de ses recherches sur les séries de timbres que Stockhausen crée *Le chant des adolescents* qui, comme on l'a mentionné plus haut est, d'après Decroupet et Ungeheuer⁹³, aussi construit sur le principe du sérialisme intégral.

Les manipulations des bandes magnétiques et des oscillateurs dans *Le chant des adolescents* lui permettent de fixer précisément les paramètres de hauteur et de durée mais aussi d'intensité et de timbre. Ainsi, comme on l'a vu plus haut il manipule la dynamique de la voix directement sur la bande et organise par ce moyen des séries d'intensité. De plus, comme le montre Célestin Deliege pour *Studie I*, il organise par un calcul des fréquences sonores des séries de timbres⁹⁴ qui sont concrétisées grâce à l'utilisation d'un oscillateur et de filtres.

L'outil électronique lui permet d'élaborer précisément une échelle discrète de timbre mais comment associer les valeurs de timbres de la voix humaine et celles des sons électroniques de façon sérielle ? C'est par la connaissance de la théorie de l'information et de la communication, qu'il étudie dans les cours de Werner Meyer-Eppler à l'université de Cologne, que K. Stockhausen réussit à faire le lien entre les timbres et ces deux sources sonores⁹⁵. C'est en découpant les mots jusqu'à leurs plus petits éléments phonétiques que le compositeur associe les sons humains aux sons synthétiques. En effet, il remarque que les voyelles sont associables aux sons sinusoïdaux purs

92 DELIEGE, Célestin, "Cinquante ans de modernité musicale : De Darmstadt à l'IRCAM : Contribution historiographique à une musicologie critique" , *Musica*, Mardaga, 2002, p. 154

93 DECROUPET Pascal et UNGEHEUER Elena, *Through The Sensory Looking-Glass : The Aesthetic and Serial Foundations of Gesang Der Jünglinge*, Perspective of New Music, Volume 36, n°1, 1998

94 DELIEGE, Célestin, "Cinquante ans de modernité musicale : De Darmstadt à l'IRCAM : Contribution historiographique à une musicologie critique" , *Musica*, Mardaga, 2002, p. 154

95 Smalley, John, « *Gesang der jüngerlinge* : History and analysis », <http://www.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/GesangHistoryandAnalysis.pdf>

alors que les consonnes non-voisées sont associables aux sons complexes. Les consonnes voisées sont un intermédiaire entre ces deux pôles. Ainsi les sons de voix comme les sons électroniques peuvent être classés selon leur timbre dans des catégories communes allant du son sinusoïdal pur au bruit blanc⁹⁶. Comme on le verra plus tard, ces découpages de la voix lui permettent en outre de mettre en scène l'accessibilité du sens du texte afin d'en mettre valeur la signification essentielle.

III.1.b. Le langage employé dans *L'apocalypse de Jean*

“La musique concrète c’est l’art de la décision, c’est l’art du choix.”⁹⁷

Comme on l’a déjà mentionné dans la section I, Pierre Henry s’inspire de la tapisserie d’Angers pour créer *L’apocalypse de Jean*. Dans le documentaire *Pierre Henry, l’art des sons* de Franck Mallet et Eric Darmont, le compositeur explique qu’il manipule peu les sons, qui les enregistre, les choisit et généralement ne fait que les transposer de manière à ce qu’ils s’accordent avec les autres sons. *“Dans ma tapisserie je choisis le bout de laine qui aura la bonne couleur pour être à côté d’un autre bout de laine”⁹⁸*. Contrairement à K. Stockhausen dans *Gesang der Jünglinge*, ce n’est pas à partir d’un procédé d’écriture hérité de la musique instrumentale que Pierre Henry compose *L’apocalypse*. Au contraire, comme le préconise Pierre Schaeffer dans le *Traité des Objets Musicaux*, il part directement du concret sonore pour créer une œuvre en se guidant à l’oreille. *“Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier leur réalisation concrète à des instruments connus, il s’agissait de recueillir le concret sonore, d’où qu’il vienne, et d’en abstraire les valeurs musicales qu’il contenait en puissance.”⁹⁹* Cette pratique de la composition propose « *une réappropriation maîtrisée et créatrice, par le compositeur, de sa propre perception.* »¹⁰⁰.

Ainsi le langage de Pierre Henry n’est pas défini par une grammaire musicale qui organiserait le son en général, comme c’est le cas par exemple dans la musique écrite, mais il est

96 *Ibid*

97 HENRY, Pierre, dans : MALLET, Franck, DARMONT, Eric, “Pierre Henry, L’art des sons”, *Mémoire magnétique*, Arte France

98 *Ibid*

99 SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux : essais interdisciplinaires*. Paris : Seuil, 1966, p. 23

100 *Ibid*, P. 39

défini par les sons choisis par le compositeur et par la façon qu'il a de les mettre en relation.

On apprend dans le livre *Pierre Henry* de Michel Chion que le compositeur crée un catalogue de sons destinés à *L'apocalypse* dès le début des années 1960. « *En toute occasion qui s'offre de créer des structures sonores pour une publicité, une œuvre, un film, il fait des saisies pour L'apocalypse, mettant de côté des sons qui sont gardés en exclusivité, nommés, répertoriés, classés dans un grand cahier, puis dans un vaste fichier.* »¹⁰¹. Quels sont les sons caractéristiques du catalogue sonore de *L'apocalypse* de Pierre Henry ?

On trouve des sons de différentes natures dans *L'apocalypse*. Certains sont d'origine électronique, d'autres sont d'origine acoustique. Les premiers sons que l'on entend dans l'œuvre, hormis la voix de Jean Négroni, sont des sons sinusoïdaux, flûtés, qui semblent provenir d'un oscillateur mais auquel semblent être mêlés des sons de flûte traversière enregistrée. Ce son et son profil mélodique sont réexposés dans le dernier mouvement de l'œuvre « Voici bientôt ». On retrouve aussi ce son électronique à la sonorité pure et douce sur un profil mélodique constitué de grands intervalles et d'apparence plus aléatoire dans « l'agneau et les hommes purs sur la montagne ». On trouve, en outre, des sons de flûte enregistrée dans « l'agneau et les hommes purs sur la montagne »

À 2.35 min du premier mouvement intervient brutalement un son emblématique de l'œuvre. Lui aussi d'origine électronique, il évoque des trompes ou des sirènes. Ce son de sirène est un groupe tonique, c'est-à-dire qu'il est constitué de plusieurs toniques distincte. C'est un son entretenu dont la masse couvre un large spectre de fréquences. Les différentes toniques du son font des *glissandi* successivement et donne ainsi l'impression d'un son de sirène sans pour autant strictement imiter une sirène militaire. Ce son revient à plusieurs reprises dans l'œuvre et sous différentes formes. On le retrouve ainsi dans les pistes 1 ; 3 ; 5 ; 8 ; 10 ; 11 du disque 1 et dans la piste 5 du disque 2. Il apparaît sous plusieurs formes mais évoque toujours des trompes ou des sirènes. Lent, ample et intense dans « Titre-révélation », lourd, grave et stable comme une sirène de paquebot dans « les six coupes de la colère », puis aiguë et plein de *glissandi* ascendants toujours dans « les six coupes de la colère ». Le son de sirène fait aussi une trille rapide et stridente, sur-injectée aux octaves supérieurs et inférieurs dans « l'encensoir-tonnerre » mais il est

101 CHION, Michel. *Pierre Henry*. Paris : Fayard, 2003, p. 119

mat, doux et mélodique dans « Aucun vent sur la terre ».

Un troisième son d'origine électronique revient sous plusieurs formes dans *L'apocalypse*. Toujours dans le premier mouvement, à 4.50 min apparaît un son de crissement criard. Ce son se retrouve dans « les quatre cavaliers », « les âmes crient », « les astres tombèrent » et dans « cataclysmes II ». Ce son est particulièrement mis en avant dans « Les quatre cavaliers » où il y assume un rôle symbolique flagrant par le rythme de cavalcade et par les sons crissants comme des pneus sur l'asphalte qu'il produit. Il semble annoncer les cavaliers de l'apocalypse dans le titre et puis il est clairement associé à ces figures dans la piste 5 du premier disque. Quelque soit le motif rythmique sur lequel il est réexposé dans l'œuvre, il est associé aux quatre cavaliers par les auditeurs.

En outre, on entend dans « Titre-révélation » un son synthétique qui évoque le chant d'un hibou et que l'on retrouve dans les mouvements « Aucun vent sur la terre » et « Voici bientôt »

Dans le premier mouvement de l'œuvre sont exposés quatre des sons électroniques emblématiques de *L'apocalypse* mais aussi presque tous les sons acoustiques récurrents de l'œuvre. On y trouve ainsi des sons de piano préparé très percussifs et saturés sur un rythme assez lent et légèrement irrégulier puis plus rapide et seuls sur un battement binaire au premier plan. On retrouve ce battement binaire et saturé de piano préparé tel quel mais à un volume plus élevé dans « Les astres tombèrent » et on le retrouve encore sur un rythme plus rapide dans « Cataclysmes IV ».

Le premier mouvement de l'œuvre ouvre l'oratorio électronique en exposant les sons qui constitueront une grande part du matériau de l'œuvre. Cependant tous les sons qui reviennent fréquemment au cours de *L'apocalypse* ne sont pas pour autant exposés dans « Titre-révélation ». Le bruit blanc et les sons qui évoquent le luth, malgré leurs multiples expositions dans la pièce n'apparaissent respectivement que dans les troisième et quatrième mouvements. Le bruit blanc revient dans « Les astres tombèrent », filtré dans les graves comme un grondement sourd, puis dans « Aucun vent sur la terre » où il figure le vent comme il le faisait déjà dans le troisième mouvement. Le bruit blanc est aussi utilisé pour enrichir des sons synthétiques comme c'est le cas pour le son électronique qu'on évoquait plus haut et qui est associé aux cavaliers de l'apocalypse.

Les sons de cordes pincées sont très présents dans « Le livre » et dans « Mer de verre-Harpes de Dieu ». Ces moments, véritable suspension temporelle et spatiale dans l'ensemble de l'œuvre, associent tout deux le luth au recueillement rituel. Si on trouve une évocation du luth dans les premiers instants des premiers cataclysmes, ces sons ne sont pas agressifs, contrairement à ceux du piano préparé, et peut être sont-ils associés aux cataclysmes afin de signifier l'origine divine de ce déferlement de violence. On note d'ailleurs que, selon Françoise Ferrand¹⁰², l'association culturelle faite entre les cordes pincées et la divinité date de l'antiquité grecque et que cette symbolique de la lyre comme représentante de l'harmonie divine fut en vigueur pendant toute la période médiévale. Ainsi Pierre Henry, s'il abandonne la symbolique liée à la notation de la musique fait tout de même référence à une symbolique sonore intégrée culturellement.

Les sons de cloches associés au luth dans « Le livre » n'apparaissent que dans ce mouvement mais on peut en entendre l'évocation par certains sons électroniques comme dans « L'agneau et les hommes purs sur la montagne » par exemple. Dans « Le livre », alors que le texte décrit les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards tenant chacun un luth et une coupe d'or, Pierre Henry nous fait entendre du luth. Pour figurer la prosternation de l'assemblée devant le livre et la sanctification du livre, il nous fait entendre un concert de cloches évoquant de manière hyperbolique la sonnette utilisée lors de la messe lors de la consécration et de la double élévation du pain et du vin.

Michel Chion fait mention, dans son ouvrage sur Pierre Henry, d'un son qu'il qualifie de fétiche pour le compositeur. Il l'appelle « *le Krr... de la mort* »¹⁰³. Ce son à l'entretien itératif, qui évoque parfois un raclement et d'autres fois, selon la résonance harmonique du son, les craquement d'une immense mâchoire squelettique, est au premier plan dans la troisième partie de « Les astres tombèrent ». On ne le retrouve jamais exposé dans l'œuvre aussi ostensiblement mais de nombreux autres sons à l'entretien itératif nous le remémore. Ainsi dans « La bête de la terre » on entend un son de ce type apparemment construit à partir de bruits de gorges en arrière-plan évoquant ainsi « *le Krr de la mort* » tout en l'associant aux gémissements par son aspect organique. Dans « *La grande prostituée* », un son d'entretien itératif évoque les bruits d'un mécanisme et ainsi le « *krr* » morbide et associé à l'industrie. Dans « Cataclysmes II », c'est un timbre strident qui vient rappeler par son mode d'entretien le son fétiche ; dans « La bête de la

102 Sous la direction de DUMOULIÉ, Camille, « fascinations musicales : Musique, littérature et philosophie », *Littérature & idée*, Desjonquères, 2006, p. 30

103 CHION, Michel. « Pierre Henry », p. 119

terre » c'est un son flûté.

Le langage de Pierre Henry n'est pas défini par sa grammaire mais par ses mots. Le compositeur les collecte, les catégorise, il les classe. Puis il les utilise comme des symboles et en les ré-exposant, remaniés ou non, ou encore en les évoquant par d'autres sons. Il construit ainsi un discours que l'on peut comprendre, ou plus intuitivement, éprouver, dès la simple écoute.

III.1.c. Le langage employé dans le *Requiem*

« Si l'on compose, c'est à la fois avec et contre le son »¹⁰⁴.

Cette phrase aux allures d'aphorisme est représentative de la pensée anti-naturaliste de Michel Chion. Comme on l'a déjà abordé plus haut, Michel Chion revendique une esthétique musicale médiatiste à travers son œuvre. Cette esthétique est conceptuellement conçue sur une opposition avec une esthétique qu'il appelle « *naturaliste* ».

L'esthétique naturaliste s'emploie à dissimuler les moyens techniques mis en œuvre pour l'élaboration de l'œuvre en évitant par exemple les bruits propres à l'enregistrement ou encore les sons faisant référence au support sur lequel l'œuvre est fixée, comme des sons de bandes magnétiques froissées, de larsen... Cette tendance immédiatiste, c'est-à-dire qui dissimule les moyens employés dans l'œuvre, influe sur la structure des œuvres. En effet, les termes de « *jungle* »¹⁰⁵, « *d'océan des sons* »¹⁰⁶ ou encore « *d'univers sonore* »¹⁰⁷ expriment le fait que les sons semblent évoluer d'eux-même, s'autogénérer. Cette esthétique visant donc à une impression de développement naturel du son bannit la répétition, qui, particulièrement dans le cadre d'une musique jouée par des hauts parleurs, donne une impression de redite mécanique et proscriit le montage audible qui mettrait lui aussi en valeur le support de l'œuvre.

Dans l'esthétique médiatiste, qui assume les moyens techniques utilisés pour produire l'œuvre et qui n'hésite pas à les faire entendre, la haute fidélité n'est pas vue comme un impératif, si ce n'est pour fixer l'étalon de l'œuvre. En effet, tout type de matériel peut être utilisé. Un micro bas de gamme pourra apporter un grain particulier au son. L'objectif n'est pas ici de retranscrire le

104CHION, Michel, « La musique concrète, art des sons fixés », p. 46

105Ibid, p. 41

106Ibid

107Ibid

plus fidèlement un son par l'enregistrement mais de créer un son lors du tournage sonore. Le son enregistré n'est pas considéré comme l'image d'un autre son mais comme un nouveau son à part entière. Ainsi un micro bas de gamme sera en mesure de créer un son particulier avec un certain grain qu'un micro haute fidélité ne permettrait pas. De même, le souffle d'une bande, le cliquetis d'un magnétophone ou encore la légère accélération qui suit son démarrage sont autant d'atouts utilisés par le compositeur concret médiatiste pour enrichir la palette de ses timbres.

« *Si l'on compose, c'est à la fois avec et contre le son* »¹⁰⁸. Cette relation au son est mise en évidence par l'utilisation du montage audible qui rompt la dynamique naturelle des sons pour imposer un nouveau geste. Le montage audible permet de donner la sensation d'une puissance au-delà du son qui en a le contrôle et n'est possible que dans le cadre d'une relation décomplexée au support. Cette relation au support ne proscrie pas l'utilisation de répétitions. La structure des œuvres peut ainsi être plus marquée, l'esthétique du flux imposée par la musique immédiatiste étant rompue.

Si cette conception de la musique concrète peut être appelée médiatiste c'est non seulement parce que les moyens à l'origine de l'œuvre ne sont pas dissimulés mais aussi parce que la musique elle-même peut être le support d'un discours extra-musical. En effet, cette liberté au niveau de la structure permet d'élaborer un discours narratif. Pour l'auteur l'idée de narration est intimement liée à la structure et à la musique concrète, musique qui par la multiplicité des sources sonores est à ces yeux la plus à même de superposer plusieurs niveaux narratifs¹⁰⁹. Ainsi cette musique est non seulement médiatiste car elle met en valeur les moyens ou médias utilisés pour sa conception mais elle peut être elle-même le média d'un discours extra-musical narratif.

En quoi le *Requiem* est-il représentatif de l'esthétique de Michel Chion ?

On trouve d'une part de nombreux sons qui évoquent directement les machines que le compositeur utilise comme le magnétophone ou encore qui évoquent des machines associés à la projection acousmatique de sons comme le poste de radio. On entend ainsi par exemple le *glissando* dans les graves caractéristique de l'extinction d'un magnétophone à bande à la fin du « *Dies Irae* ». Toujours dans le « *Dies Irae* », on entend, comme on l'a décrit plus haut (II.2.a), comme le passage d'une station de radio à l'autre nous faisant ainsi voyager dans des lieux très éloignés. Si le poste de radio est évoqué c'est à des fins symboliques et non anecdotiques. Un son

108 *Ibid*, p. 46

109 *Ibid*

emblématique du *Requiem* évoque lui aussi le changement de poste de radio.

On entend par exemple ce son qui, sous un timbre saturé, semble dissimuler le son d'un orchestre avec chœur, à 0.55 min du « *Dies Irae* ». Ce son semble représenter une rupture, le passage éphémère d'une station de radio à une autre. Il est répété à plusieurs reprises à la fin du mouvement et ainsi fait disparaître la référence qu'il faisait du poste de radio. Par son aspect incisif et par la sensation de rupture qu'il provoque, ce montage audible fait entendre la puissance supérieure de la volonté et de la main du compositeur sur le support et sur le son et non simplement le passage d'un poste de radio à l'autre.

L'usage du montage audible, l'utilisation des sons propres aux moyens de productions employés, les traitements de la voix de l'ordre du trucage qu'on évoquait plus haut, mais aussi les nombreux éléments répétitifs que l'on trouve dans l'œuvre font du *Requiem* de Michel Chion une vitrine de la musique concrète médiatiste.

De plus, la musique médiatiste n'est pas seulement appelée par le compositeur ainsi parce qu'elle met en valeur les moyens utilisés pour sa confection mais aussi parce qu'elle est le média d'une dimension extra-musicale, narrative. Le compositeur considère son *Requiem* comme un « *requiem-fiction* » et, comme on l'a déjà plusieurs fois exposé, l'aspect dramatique de l'œuvre lui fait concevoir les voix non *in abstracto* mais en tant que personnages sexués dont la présence est audible.

III.2. Analyse de la structure

III.2.a. Une forme statique

Gesang der Jünglinge est constitué de six parties différentes. D'après John Smalley, le compositeur lui-même fait état de la structure suivante¹¹⁰ :

I : 0.00 à 1.02	IV : 5.15 à 6.22
II : 1.02 à 2.52	V : 6.22 à 8.40
III : 2.52 à 5.15	VI : 8.40 à 13.00

110 SMALLEY, John, *Gesang der jüngerlinge : History and Analysis*

Il précise en outre que les différents éléments sonores constituant de l'oeuvre - les sons sinusoïdaux, les impulsions de sons complexes, les sons de voix formant des mots ou des syllabes, les sons de voix découpés jusque dans leurs plus petits éléments phonétiques, les bruits blanc, etc – n'apparaissent jamais autant de fois ni combiné de la même façon d'une section de l'oeuvre à l'autre¹¹¹.

Si les éléments sonores ne reviennent jamais en même nombre et de la même façon dans les différentes sections, tous sont présents dans chacune des six parties. Dès la première section sont exposés non seulement les différents sons utilisés dans l'oeuvre mais aussi les différents modes d'écriture utilisés dans la pièce. Ainsi on y trouve d'une part des impulsions complexes comme des sons sinusoïdaux, du bruit blanc et des sons synthétique qui émettent des voyelles , et d'autre part un traitement des voix aussi bien harmonique que contrapuntique. Cette présence de l'intégralité du matériau musical dans chaque partie de l'oeuvre peut évoquer la forme d'une spirale malgré le fait qu'il n'y ai jamais de redite d'une même association de sons ni le même nombre de chaque élément dans les différentes sections

Ce sont les mêmes éléments qui sont présents mais l'ensemble change toujours grâce à la modification des paramètres de relation entre les différents éléments et ainsi plutôt que de tourner en rond la forme évolue et varie. On connaît la fascination du compositeur pour la forme spirale qu'il met au centre de la composition de son opéra magistral : le *Licht*. Il conçoit cette oeuvre comme une semaine musicale qui n'a ni début ni fin et qui peut ainsi tourner sur elle-même éternellement. C'est apparemment cette même fascination pour la forme hypnotique et hors du temps de la spirale qui s'exprime à travers le statisme du matériau musical et les variations permanentes dont il l'objet.

On remarque d'ailleurs que s'il y a une sorte de refrain dans le texte originel, les sujets des phrases ne se répètent jamais et une partie du texte évolue ainsi linéairement alors que l'autre se répète. Dans *Le chant des adolescents*, K. Stockhausen rompt complètement la linéarité du texte en répétant également ce qu'il y a de linéaire dans le texte. Ainsi, par exemple, le verset « *Ihr Scharen Alle des Herrn* » se retrouve dans les parties II et IV, et le verset « *Sonne und Mond* » dans les parties III, IV et VI.

¹¹¹*Ibid*

Cette forme en spirale supprime l'idée de linéarité temporelle et, comme on le verra en IV.1, participe au caractère extatique et mystique de l'œuvre.

III.2.b. Une structure par séquence et par paliers

« *Point de musique véritable qui ne nous fasse palper le temps* »¹¹²

Les religions messianiques, c'est-à-dire qui attendent l'avènement ou le retour d'un messie, sont construites sur une conception linéaire du temps. Le croyant est dans l'attente et l'espérance. Cette conception linéaire du temps, le compositeur la rend « palpable » en jouant sur l'attente de l'auditeur et en élaborant une structure clairement délimitée en 5 temps qui organisent le drame comme dans une tragédie classique. Le premier temps, comme le premier acte d'une tragédie, est un temps d'exposition, le second, le troisième et le quatrième montre le déroulement du drame, le cinquième, enfin, en présente le dénouement.

Les cinq temps sont les suivants :

Le premier est sous-titré « Dans l'adoration, le livre aux sept sceaux est reçu. ». Il comporte les pistes 1 à 4 du premier disque et dure 19.17 min. Le second est sous-titré « Les premières détresses, le septième sceau et les sept trompettes. ». Il comporte les pistes 5 à 12 du disque 1 et il dure 38.13 min. Le troisième est sous-titré « les sept signes. ». Il comporte les pistes 1 à 4 du disque 2, il dure 13.50 min. Le quatrième mouvement est sous-titré « Les six coupes ». Il est constitué de la piste 5 du disque 2 et dure 13.50 min. Enfin, le cinquième temps est sous-titré « Le jugement. ». Il comporte les pistes 6 à 9 du deuxième disque et il dure 15.09 minutes.

Comme on peut aisément le constater les différents temps de *L'apocalypse de Jean* divisent l'œuvre en cinq parties inégales aussi bien par leurs durées que par le nombre de leurs mouvements. Le second temps est absolument disproportionné avec une durée presque deux fois supérieure à celle du premier. Cette division en cinq parties de l'ensemble de l'œuvre n'est pas

¹¹²CIORAN, Emil, « Syllogismes de l'amertume », *Folio/essais*, Gallimard, p. 121

purement formelle. Les cinq temps sont délimités par les actions qui se produisent dans ces différents « *actes* » et il délimite précisément la structure dramatique.

Dans le premier temps, dans « Titre-révélation », le titre est annoncé et la nature divine de la révélation est affirmé. Puis est confiée à Jean la mission prophétique de transmettre cette révélation dans « Jean à Pathmos ». Dans les deux derniers mouvements du premier temps, l'action se déroule dans le monde céleste. On y assiste à la préparation dans le monde divin de l'avènement du règne de Dieu sur terre. Le mouvement « Le trône » décrit le lieu céleste dans lequel « *le livre [...] scellé de sept sceaux* ¹¹³ » sera remis au Christ dans le mouvement suivant. Le premier temps s'achève une fois que le messie a en main le livre dont l'ouverture des sceaux déclenchera une partie des cataclysmes.

Le second temps montre les effets de l'ouverture successive des sept sceaux. Les quatre premiers provoquent la venue des quatre cavaliers mis en musique dès le premier mouvement du second temps. Le cinquième sceau correspond à la section « Les âmes crient », le sixième à la section « Les astres tombèrent ». Les effets de la rupture du septième sceau sont décrits dans « Aucun vent sur la terre », « Encensoir-tonnerre », « Cataclysmes II » et « Septième trompette ».

Les catastrophes qui s'enchaînaient dans le deuxième temps sont interrompues dans le troisième temps et les « scènes » de « l'acte III » sont essentiellement descriptives. On y entend les portraits de créatures démoniaques dans les deux premiers mouvements : la bête de la terre et la bête de la mer. Puis on assiste à la description de la vision mystique de l'agneau et des 144 000 hommes purs sur la montagne et de sept anges tenant « *les sept plaies dernières, celles où s'achèvera la colère de Dieu* ¹¹⁴ » dans les deux mouvements suivants.

Le troisième temps est un moment pivot de la dramatique de l'œuvre dans lequel les puissances maléfiques entrent en jeu mais aussi dans lequel les premiers signes de justice divine sont visibles. On y assiste aux signes précurseurs des prochains et derniers cataclysmes.

Le quatrième temps est constitué d'un seul mouvement, « Les six coupes de colère », long de presque 14 minutes et composé de six parties, chacune correspondant à la description des

113Voire annexes : Livret apocalypse, « le livre »

114Ibid, « Mer de verre – harpe de Dieu »

effets dévastateurs d'une des coupes.

Le cinquième temps est constitué de 3 mouvements, chacun ayant une fonction narrative bien distincte. Tout d'abord c'est une scène descriptive à laquelle on assiste. On voit dans « La grande prostituée » les actions de « *Babylone la grande, mère des prostitutions et des abominations de la terre*¹¹⁵ » en étant avertit dès les premiers mots du texte de son jugement à venir. « *Viens. Je te montrerai le jugement de la grande prostituée assise sur les grandes eaux*¹¹⁶ ».

Après cette annonce, son jugement est mis en musique dans le mouvement « Cataclysmes IV ». Enfin, le mouvement « Voici bientôt » conclut l'œuvre en réutilisant le matériau musical du premier mouvement de *L'apocalypse*. D'un point de vue textuel, ce mouvement organise la sortie du temps du récit. On y voit tout d'abord Jean qui sort de sa transe pour se prosterner au pied de l'ange puis le texte s'adresse directement au lecteur et aux auditeurs en concluant par la phrase « *Heureux celui qui lit, heureux ceux qui entendent car proche et le temps.*¹¹⁷ » Comme dans le premier mouvement, le texte se déroule hors du temps du récit apocalyptique et l'annonce du titre qu'on entend dans le prologue est ré-exposé en conclusion.

La structure du récit est linéaire. Certains temps sont consacrés à l'annonce et à la préparation des événements cataclysmiques à venir, d'autres sont consacrés à l'accomplissement des cataclysmes. Les premier et troisième mouvements annoncent respectivement les cataclysmes des second et quatrième mouvements. Le cinquième comporte en lui-même l'annonce du jugement de Babylone et son jugement ainsi que la conclusion de l'œuvre.

Les sons symboles (cf : III, 1, b) accompagnent la structure narrative. Ils réapparaissent dans les différents mouvements où ils ont une place dans la narration chaque fois sous une forme différentes. Ainsi, par exemple, les sons de cavalcades qui évoquent les cavaliers de l'apocalypse ne sont présents que dans le deuxième temps, temps durant lequel sont exposés les cataclysmes qu'ils provoquent et ils n'y sont jamais ré-exposés identiquement.

Cette structuration de l'œuvre en cinq temps bien distincts, l'un préparant l'action du suivant est construite sur une mise en scène de l'attente de l'auditeur.

Cette mise en scène de l'attente de l'auditeur, attente qui est paradoxalement récompensée

115 *Ibid*, « la grande prostituée »

116 *Ibid*

117 *Ibid*, « Voici bientôt »

par les passages cataclysmiques, se retrouve à l'échelle macroscopique dans la structure en cinq temps mais aussi à une échelle mésoscopique au sein d'un même temps et microscopique, au sein d'un même mouvement.

Michel Chion propose dans son ouvrage sur Pierre Henry une classification des différentes séquences de *L'apocalypse*. Il distingue « *les alertes, les cataclysmes, les visions, les rites* »¹¹⁸.

Le premier mouvement, par exemple, vu dans l'ensemble de la pièce, expose la plus part du matériau musical à venir et il présente les différents caractères de l'œuvre. Michel Chion le compare à « *une bande-annonce, qui donne un avant-goût de toutes les facettes du spectacle.* »¹¹⁹.

Observé à une échelle mésoscopique, il correspond à un temps « *d'alerte* ». Il est suivi par un temps « *d'attente* » mis en valeur par le son continu évoquant l'orgue que l'on entend du début à la fin de « *Jean à Pathmos* », par un temps de « *visions* » dans « *Le trône* », et enfin par un temps de « *rites* » dans « *Le livre* ».

Les mouvements « *Les âmes crient* » et « *Il y eut dans le ciel un silence* » constituent eux aussi des temps d'attentes. On trouve encore des temps d'alertes dans la partie *a cappella* de la séquence « *Soleil noir, lune de sang* » du mouvement « *Les astres tombèrent* », mais aussi, par exemple, dans les mouvements « *L'encensoir-tonnerre* ». Quant aux mouvements « *Les astres tombèrent* », « *Cataclysmes II* », « *Les six coupes de colère* » et « *Cataclysmes IV* », ils sont évidemment des temps cataclysmiques. Enfin, on trouve aussi des temps de « *visions* » dans les mouvements « *La bête de la mer* », « *La bête de la terre* », « *La grande prostituée* » et des temps de rites dans « *Septième trompette* » et « *Mer de verre - harpes de Dieu* ».

Si chaque mouvement peut être classé comme étant un temps « *d'alertes* », « *d'attentes* », de « *cataclysmes* », de « *visions* » ou de « *rites* », un seul mouvement peut tout de même contenir en lui même plusieurs de ces aspects de l'œuvre.

Par exemple, en observant le prologue à une échelle microscopique, on s'aperçoit qu'il est lui-même constitué de plusieurs sections différentes que l'on peut classer en suivant la typologie précédemment exposée. Ainsi on y trouve tout d'abord un temps « *d'alerte* » du début du mouvement jusqu'à 1.14 min. Puis apparaissent les sons synthétiques flûtés que l'on a décrit en III.1.b à un volume très faible. La nature de la mélodie, très sinieuse et ornementée, dont aucune

118 CHION, Michel. *Pierre Henry*. Paris : Fayard, 2003, p. 124

119 *Ibid*

direction précise ne se dégage, et le faible volume auquel elle est jouée font de cette section un temps de « *vision* ». Puis à 2.33 min apparaissent, à volume élevé, des sons de trompes qui alertent l'auditeur de la violence du drame à venir. Ces sons continus durent de 2.33 min à 4.10 min et ce temps « *d'alerte* » devient le temps d'une attente oppressante.

Puis, à 4.16 min un son strident d'abord continu puis brutalement discontinu et rugueux apparaît. Cette « *agression sonore* » place cette section dans le registre des cataclysmes et préfigure la cavalcade des « quatre cavaliers ». S'en suit, à 5.36 min un passage au son rendu éthéré par la réverbération dans lequel le battement régulier d'une corde de piano préparé est associé aux sons de sirènes et à un ensemble de timbres fondus ensemble. Ce passage évoque un temps de « *visions* » qui préfigure le mouvement « Mer de verre – harpe de Dieu ». Ce temps de visions est interrompu par un motif clairement cataclysmique de sons de piano préparé, percussifs et saturés à 7.04 min. Ce motif se retrouvera dans les mouvements « Les astres tombèrent ». Enfin le mouvement s'achève par une section dans laquelle le temps est comme suspendu. On y entend un son sourd et chaud en arrière-plan et un son électronique imitant le hibou qui se répète parfois identiquement, parfois varié mettant ainsi l'auditeur en attente.

L'apocalypse est une œuvre qui a le temps, où plus précisément la fin des temps, comme sujet. Par ces différentes séquences d'alertes, d'attentes, etc, que l'on retrouve à toutes les échelles dans l'œuvre, Pierre Henry fait de la perception du temps de l'auditeur un des ressorts essentiels de son discours musical. Il lui fait paradoxalement espérer les moments de cataclysmes comme les chrétiens attendent l'apocalypse qui représente un espoir malgré sa violence. Le cadre dans lequel l'œuvre a été créée -un concert de 26 heures d'affilée- affirme encore cette volonté d'inscrire cette œuvre d'une heure et quarante et une minutes dans la durée.

III.2.c.Symétries et asymétries

*« La forme s'est élaborée ainsi au fur et à mesure, dans une intention dramatique en jouant sur la mémoire de l'auditeur et aussi sur ses prémonitions – puisque dès qu'il a entendu l'œuvre plus d'une fois, il peut prévoir autant que se souvenir. »*¹²⁰

¹²⁰(voir annexes) CHION, Michel, « Le schéma formel du *Requiem* et son explication par le compositeur », cité dans : BAUMGARTNER, Thomas, « Michel Chion, le son, les mots », *L'atelier du son*, France-Culture, <http://www.franceculture.fr/emissions/latelier-du-son/michel-chion-le-son-les-mots>

Comme on le voit sur le schéma formel que propose le compositeur¹²¹, ce système d'échos et de correspondances, de remémoration et de prémonition est organisé symétriquement autour d'un axe représenté par la cassure symbolique de la bande qu'on entend dans l'évangile.

On voit ainsi que le « *Requiem Æternam* », le premier mouvement, et la première partie du « *Libera Me* », le dernier mouvement, sont construits sur la même structure musicale développée différemment comme le second mouvement, le « *Kyrie* », et l'avant-dernier mouvement, le « *Lux Aeterna* » qui sont eux aussi construits sur une structure répétitive identique, développée de deux façons différentes. Les reprises d'un même matériau dans des mouvements différents sont elles aussi organisées autour de cet axe de symétrie, on retrouve la même boucle de sons sinusoïdaux exposée de la même façon dans l'« *Épître* » et dans le « *Pater Noster – Agnus Dei* ».

De l'autre côté de l'axe de symétrie, on retrouve les stridences du « *Sanctus* » dans le « *Libera Me* ». De part et d'autre de l'axe, les mouvements « *Dies Irae* », le quatrième en partant du début de l'œuvre, et le « *Pater Noster – Agnus Dei* », le quatrième mouvement en comptant à partir de la fin de l'œuvre, exposent tous deux les mêmes sons continus.

De plus, on trouve les « *échos* » de certains sons, motifs ou thèmes au fil de l'œuvre. Certains sont des instants de remémoration des mouvements précédents, d'autres en sont des prémonitions.

Le compositeur montre dans son schéma formel du *Requiem* une prémonition du « *Sanctus* » dans la deuxième partie de l'« *Évangile* ». On y entend, à 2.54 min, un son sur-aiguë, comme un acouphène et diffusé à un volume très faible, que l'on retrouve tout au long du « *Sanctus* » d'abord sur une seule note en continu, à l'arrière-plan, puis modulé et placé au premier puis au second plan.

Le schéma du compositeur rend visible plusieurs des réminiscences à l'œuvre dans le *Requiem*. Ainsi le bourdon que l'on trouve à 0.57 min dans le « *Requiem Eternam* » est rappelé à 5.06 min du « *Libera Me* ». On entend dans le « *Dies Irae* », à 0.55 min, un objet sonore que l'on a déjà décrit en III.1.c. Cette objet sonore est invoqué dans le « *Libera Me* », à 9.06 min, après des sons de toms de batterie, lors de l'apogée cacophonique de la fin du dernier mouvement. On trouve en outre une réminiscence du « *Domine Deus* » dans l'« *Évangile* » et une réminiscence de l'« *Évangile* » dans la deuxième partie du « *Libera Me* ». En effet, on entend de discrets et brefs

121MARCHETTI, Lionel, *La musique de Michel Chion*, Metamkine, p. 261

sons dont le profil mélodique¹²² est constitué d'un rapide *glissando* vers le haut suivi d'un autre rapide *glissando* vers le bas à 1.39 min dans le « *Domine Deus* ». Ce son revient amplifié et doublé par d'autres objets sonores similaires dans leur profil mélodique ou dynamique dans l'« Évangile ». Enfin, les premiers sons qu'on entend dans l'« Évangile » sont repris à 7.51 min du « *Libera Me* ».

Si les correspondances entre les différents mouvements sont organisées symétriquement autour d'un axe placé au centre de l'œuvre, c'est involontairement. En effet, le compositeur précise : « *La forme dans cette musique n'a pas été prétexte à déployer une géométrie raffinée dans un temps considéré comme espace. Et si l'ensemble du Requiem est construit sur un système d'échos et de correspondances qui semble s'organiser symétriquement autour d'un axe figuré par le centre de l'œuvre, je ne l'ai pas fait exprès.* »¹²³.

En créant, involontairement, un cadre symétrique dans l'œuvre, Michel Chion crée une forme dans laquelle, par opposition, l'asymétrie est possible. Il suffit de contredire la forme qui semble vouloir se construire naturellement, de refuser ponctuellement la symétrie.

C'est son approche médiatiste de la musique concrète, l'utilisation de la répétition mais aussi l'usage abrupte du montage audible, qui permet à Michel Chion de créer un système musical construit sur des effets de symétries et d'asymétries. Ces phénomènes de rupture dans la forme et dans le matériau génèrent une sensation d'instabilité.

Caractéristique de l'œuvre et déjà clairement perceptible à travers le jeu des différents acteurs, c'est ce sentiment d'instabilité qui, comme on le verra dans partie IV, est l'objet central du discours existentiel de Michel Chion. Et ainsi, s'il utilise la forme traditionnelle du *Requiem*, il se l'approprie pour développer un discours personnel.

« *Oui, pour moi la forme c'est un peu comme un cathédrale avec la nef, le transept, le chœur, les piliers, bref tous ces éléments basiques qui sont toujours là, mais avec d'infinies variations et surtout avec la possibilité d'y accrocher dessus de nombreux autres éléments, des décorations, des gargouilles...qui s'inscrivent dans ce cadre mais qui ne sont pas forcément l'émanation de la forme de départ.* »¹²⁴

122Chion, Michel, « Le guide des objets sonores », Ina/Buchet-Chastel, « Bibliothèque de Recherche Musicale », Paris, p. 162

123CHION, Michel, « Le schéma formel du *Requiem* et son explication par le compositeur », cité dans : BAUMGARTNER, Thomas, « Michel Chion, le son, les mots », *L'atelier du son*, France-Culture, <http://www.franceculture.fr/emissions/latelier-du-son/michel-chion-le-son-les-mots>

124MARCHETTI, Lionel, *La musique de Michel Chion*, Metamkine, p. 260

III.3.La relation texte-musique

III.3.a.La lecture en musique

Pierre Henry défend dans *L'apocalypse de Jean* l'idée d'une lecture en musique dans un paysage musicologique où cette formule est en disgrâce, comme on l'a montré en I.3.b.. Ainsi comme on l'a vu en II.2.b. et en II.2.c., la voix de Jean Négroni est celle d'un narrateur et non d'un acteur et le texte est toujours intelligible. Jean Négroni lit le texte pour des auditeurs et la phrase « *heureux celui qui lit, heureux ceux qui entendent* », identique dans le texte biblique, prend ici une résonance particulière. « *Celui qui lit* » apparaît être ici cet homme dont on entend la voix alors que les spectateur sont « *ceux qui entendent* » .

La formule de lecture en musique propose une relation de subordination au texte de la musique. Le texte guide et la musique illustre. Si l'imagerie de Pierre Henry est directe, elle n'est en rien simpliste, elle illustre le texte symboliquement plus que de manière figuraliste. Si le texte est toujours très intelligible, la voix parlée est tout de même musicalisée dès l'enregistrement, pendant lequel le compositeur guide l'interprète, puis par des traitements plus ou moins discrets de la voix enregistrée.

De plus, la lecture en musique est à distinguer du mélodrame. La lecture en musique, contrairement au mélodrame ne montre pas l'incarnation du texte par un personnage mais la lecture de celui par un lecteur extérieur. La voix a pour fonction première de porter le texte. Elle est un support sémantique.

On trouve ainsi peu d'utilisation extra-textuelle de la voix dans *L'apocalypse de Jean* et quand on entend des voix qui ne portent pas de texte, comme dans « La bête de la terre » ou « La grande prostituée », elles sont toujours clairement dissociées de la voix parlée et appartiennent clairement à l'illustration musicale.

III.3.b.L'élaboration de deux *continua* : bruit/son, non-sens/sens

Dans le *Requiem* et dans *Le chant des adolescents*, la voix est utilisée aussi bien comme matériau sonore que comme support sémantique. L'utilisation extra-textuelle de la voix dans le *Requiem* qu'on a décrit en II.2.c. et la découpe des mots jusqu'à leurs plus petits éléments phonétiques dans *Gesang der Jünglinge* séparent radicalement la voix de tout sens sémantique.

Comment ces voix sans mots s'associent-elles aux voix porteuses de mots et aux sons électroniques ?

Si la voix du récitant est chez Pierre Henry toujours signe d'un sens, elle est parfois utilisée par Karlheinz Stockhausen et Michel Chion pour ces potentialités sonores brutes.

Par les différentes manipulations qu'il fait sur les bandes de voix, en découpant les mots jusqu'à leurs plus petits éléments, jusque à leurs « atomes » sonores, en filtrant les voix ou en lisant les bandes magnétiques à l'envers, faisant ainsi disparaître l'articulation du langage, K. Stockhausen abandonne le sens dont la voix est supposée être porteuse.

Ces « atomes » sonores de la voix humaine sont catégorisés selon la même classification que celle que le compositeur utilise pour classer les sons d'origine électronique en deux types de sons . D'une part : Les sons complexes, ou à masse complexe, et d'autre part : les sons simples. Les sons simples sont constitués de sinusoïdes pures alors que les sons complexes sont des sons riches en partiels enharmoniques. « *On appelle sons complexes les sons dont la masse est fixe mais non repérable en hauteur* »¹²⁵ La masse correspond à la façon que le son a d'occuper le spectre des fréquences. Ainsi les voyelles dont l'attaque a été découpé de la bande sont considérées comme des sons simples et sont comparables aux sinusoïdes pures produites par certains des oscillateurs alors que les consonnes ou les agrégats de consonnes laissés seuls sont traités comme des sons complexes au même titre que les bruits de raclements ou de grésillements produits par certains autres oscillateurs.

De ce fait la confusion entre les sons électroniques et la voix se fait ressentir dès les

125 : CHION, Michel, *le guide des objets sonores*, p.145

premières secondes, à 0.10 min, alors que la voix émerge d'un sifflement électronique. On entend des voyelles sans attaque qui évoquent par leur motif descendant et par leur tessiture très haute autant le sifflement d'un train, le son d'une sinusoïde ronde d'un synthétiseur que celui de la voix humaine. Cet effet est renforcé par la présence préalable de différentes sortes de sons électroniques tel que des sons complexes, sans hauteur remarquable, des sons cannelés (sons constitués de sons complexes et de sons ayant une hauteur remarquable¹²⁶) et de sons simples. La voix semble tout d'abord être une nouvelle sorte de son produit par les machines de l'auteur. Elle ne porte pas de sens et ainsi son origine humaine n'est pas clairement perceptible.

Cette confusion se fait sentir à nouveau lorsque, entre 7.12 min et 7.50 min, les mots « *frost* » et « *und* », sont prononcés. Les sons « *st* » et « *t* » - le son « *d* » est une consonne voisée et si l'on en coupe l'attaque vocalisée, on entend plutôt un « *t* » qu'un « *d* » - de la fin de ces deux mots sont isolés puis copiés plusieurs fois de suite sur la bande et alors que le volume de ces sons baisse ils semblent se métamorphoser en un bruit blanc d'origine électronique. Une fois de plus c'est le fait que le son de la voix humaine soit dénuée de son sens et que son origine en soit niée au profit de ses caractéristiques sonores brutes qui provoque la confusion entre le son vocal et le son électronique.

Les sons vocaux imitent les sons électroniques et les sons électroniques imitent les sons vocaux. C'est le cas par exemple à 9.42 min, on entend des sons synthétiques qui grâce à la filtration électronique de certaines fréquences imitent les voyelles « *i* », « *é* », « *e* », « *a* ». De par l'analyse acoustique de la voix humaine, K. Stockhausen lie les sons vocaux aux sons électroniques. Non seulement en considérant les sons vocaux et électroniques à travers la même classification typologique mais aussi en imitant les sons synthétiques avec les sons vocaux et réciproquement.

L'interaction des sons électroniques et de la voix se fait de diverses manières et non seulement autour d'un rapport d'imitation. On remarque assez aisément à l'écoute que s'instaure entre eux un jeu de dialogue et de complémentarité. En effet, il est fréquent que les sons électroniques servent de ponctuations entre les différents versets du texte comme c'est le cas à 1.15 min où des sons complexes, que l'on peut comparer à des sons de « *bulles* » d'origines électroniques, ponctuent les phrases chantées. Un jeu d'alternance entre les sons des oscillateurs et ceux des bandes magnétiques se met en place donnant une impression de dialogue.

¹²⁶*Ibid*

Si la voix est ponctuée par des sons d'origine analogique, les sons des oscillateurs sont eux aussi ponctués par des mots. Ainsi à la 11^{ème} minute, on entend clairement le mot de liaison « *und* » émerger des sons électroniques et être immédiatement suivi par un nouveau déferlement de sons complexes. On repère aussi des effets d'imitation entre les sons qui accentuent la sensation d'interdépendance des différents types de sons. Par exemple à 4.32 min, on entend un son de choc immédiatement suivi d'un cri donnant ainsi une impression de rapport de cause à effet. Le bruit provoque le cri.

Ces effets de dialogue, de ponctuation, de complémentarité et d'impression de cause à effet entre les différentes composantes de l'œuvre mettent les différents types de sons sur un pied d'égalité et cette impression d'égalité entre les sons de différentes natures est renforcée par la confusion volontaire entre ces différents timbres.

Ainsi les sons de différentes natures dialoguent entre eux, se complètent, s'imitent et se confondent, et le sens et les mots sont parfois volontairement niés pour parfaire cette impression d'égalité entre la voix et les sons électroniques. Cependant si la voix est réduite dans certains cas à un objet sonore, son origine et parfois le sens des mots qu'elle prononce sont reconnaissables.

La voix seule peut avoir le pouvoir de porter du sens et si les oscillateurs peuvent grâce à l'utilisation de filtres « *formant* » produire des voyelles, ils ne peuvent pas parler. La voix, elle seule, détient le sens du texte et donc celle-ci ayant été originellement composée pour être une pièce liturgique, de l'œuvre.

Le sens du texte à la base de l'œuvre est plus ou moins intelligible selon les passages en question et l'auteur semble jouer avec la curiosité et l'attention de l'auditeur. On peut distinguer différents degrés d'intelligibilité du texte allant du non-sens au sens clairement compréhensible en passant par différents degrés de sens brouillé.

Le non-sens résulte de la réduction de la voix à un objet sonore par des procédés de découpe, détache par définition le son de son sens et de son origine. Il montre une vision de la voix où le son prime sur le sens. Cette négation du sens est de même particulièrement forte dans les passages où la bande de voix est lue à l'envers créant ainsi un langage désarticulé et vide de sens mais qui permet tout de même l'audition d'un chant. Un chant sans intention autre que le

son. Voici les niveaux minimaux d'intelligibilité du texte dans l'œuvre de Stockhausen.

Le texte est d'autre fois voilé par la densité du contrepoint des lignes vocales. On évoqué dans la section II.3.a. le passage de la 17^{ème} à la 28^{ème} seconde dans lequel on entend un contrepoint vocal dense diffusé à faible volume créant ainsi un effet de brouhaha ou de brouillard intensifié par la présence à un volume supérieur de sons électroniques. De ce brouhaha de voix ne se distingue que le mot « *Alle* » (« *Tous* »). Ce mot ne suffit à saisir le sens du texte mais il invite l'auditeur à être attentif, à rentrer dans un jeu, celui de déchiffrer un message codé. On retrouve un jeu de codage du message d'un autre type à 1.35 min. Le verset « *Ihr scharen alle des Herrn* » (« *Toutes les puissances du seigneur, bénissez le seigneur* ») est dit sur le mode du *sprechgesang* sur plusieurs bandes de voix superposées. Les mots sont d'abord placés six fois dans le désordre et la septième fois dans l'ordre, chacune des voix complétant l'autre pour former la phrase comme on l'a exposé en II.3.a.

Les mots sont parfois eux-même utilisés afin de brouiller le sens car il peuvent être porteur de non-sens. On rencontre ainsi des sortes de mots-valises vides de sens, créés par le collage de différents phonèmes comme par exemple les mots « *sncheewind* » et « *feurreif* » (« *vent de neige* » et « *feux mûrs* »)¹²⁷. Ces termes absurdes détruisent le postulat affirmant que les mots sont nécessairement porteurs de sens et rompent la confiance que l'auditeur accorde au texte. À un autre niveau, le sens du texte liturgique est voilé par le caractère ludique de cette découpe des mots et part la force évocatrice des mots-valises.

Si, comme nous avons pu le constater, il est souvent ardu d'avoir accès au texte, certains passages sont d'une clarté surprenante. Ainsi il arrive que le texte soit dicté syllabe par syllabe. C'est le cas entre 3 min et 4.30min . Les mots « *Sonne und mond* » et « *Aller Regen und Tau* » ont chacune de leurs syllabes séparées et sont énoncés très distinctement comme s'il était dictés aux auditeurs. Une tension naît des longs silences entre chaque syllabes, ce qui capte notre attention. Si la dictée syllabique permet une compréhension parfaite des différents phonèmes, la compréhension de la phrase exige une certaine concentration, il nous faut relire mentalement ce que l'on a pris sous la dictée pour avoir accès au sens. À ces mot dont le rythme a été déconstruit viennent répondre les mots « *preiset den Herrn* » qui sont énoncés avec le rythme naturel de la

127 : SMALLEY, John, *Gesang der jünglige : History and Analysis*

langue allemande en *sprechgesang*. Nous sommes ici, comme souvent pour ces mots, au degré maximal d'intelligibilité du texte.

Ainsi, d'une part, en classant les sons électroniques et vocaux dans la même classification typologique construite sur un continuum allant du bruit au son pur, et d'autre part en instaurant un dialogue et des jeux d'imitation entre la voix et les sons des oscillateurs, Karlheinz Stockhausen semble mettre sur un pied d'égalité les sons électroniques et les sons vocaux.

Cependant, si les sons vocaux sont souvent dépouillés de sens sémantique, il organise l'accession de l'auditeur au sens du texte en créant un second *continuum* allant du non-sens – les atomes phonétiques ne sont que du son, les voyelles synthétisées ne portent pas de parole – au sens clair, en passant par de nombreux degrés d'intelligibilité du texte. La relation texte-musique est bien différente que celle que l'on trouve dans la lecture en musique de *L'apocalypse de Jean* de Pierre Henry, œuvre dans laquelle le texte prime sur la musique. Pour autant le sens du texte n'est pas nié mais au contraire, K. Stockhausen, organise son discours musical afin de rendre accessible le sens du texte sans pour autant produire une œuvre construite sur un texte clairement énoncé et « sous-titré » par un accompagnement musical.

III.3.b. Une relation texte-musique ambivalente

Dans le *Requiem*, Michel Chion ne cherche pas à mettre en valeur le texte ou son sens. Le texte du *Requiem* est le prétexte à la création de personnages. Ainsi c'est l'expression des affects qui prime. Le compositeur met en avant les bruits concomitants au langage et utilise les potentialité extra-textuelle de la voix humaine. Seulement, comme on l'a dit en II.2.c ces sons vocaux ne sont jamais dissociés de l'idée de personnage, et il sont souvent mis en relation avec la parole.

Comment le compositeur organise la relation entre les sons vocaux et électroniques dans son œuvre ?

On voit dans *L'apocalypse* une relation de subordination des sons électroniques à la voix et au texte. Au contraire une relation qui tend vers l'égalité dans *Gesang der Jünglinge*.

Dans le *Requiem* de Michel Chion, les voix et les sons électroniques entretiennent une relation ambiguë. La voix constitue parfois elle seule l'essentiel du matériau musical d'un mouvement. Dans le « *Sanctus* », par exemple, jusqu'à 1.08 min, la quasi intégralité des sons utilisés sont des sons de voix ou plus généralement des sons qui marquent une présence humaine – comme les bruits de pas qu'on entend au début du mouvement – puis, de 1.08 min à 1.18 min, on entend essentiellement des sons électroniques et les voix disparaissent. Ces sons électroniques sont de diverses sortes, certains constituant des nappes harmoniques ou des bruits de grésillements continus alors qu'un son se distingue dans les médiums par sa texture rugueuse qui évoque par son timbre et par son rythme brève/longue le timbre de la voix qui criait et le rythme iambique du mot « *sanctus* ». À partir d'1.18 min jusqu'à la fin est ajouté aux sons humains un son strident, d'abord au second plan et continu, comme un acouphène, puis ce son est modulé et prend de l'importance.

Si on note l'utilisation de sons électroniques, l'hégémonie des sons d'origine humaine est flagrante. Tous les sons humains marquent la présence de personnages, et les sons électroniques participent aussi, dans le cas du « *Sanctus* », à donner la sensation d'une incarnation. D'une part on a noté la présence de sons qui évoquent la voix humaines en imitant le timbre et le rythme, et d'autre part on a souligné la présence d'un son évoquant un acouphène. Un acouphène est un son que l'on entend alors qu'aucun son ne vient de l'extérieur. Ainsi, en évoquant ce son intime, Michel Chion marque la présence, non seulement de personnages mais aussi celle d'un auditeur fictionnel à travers les oreilles duquel on entendrait le « *requiem-fiction* ».

Les sons électroniques soutiennent les sons d'origine humaine dans leur fonction de marqueur sonore d'une présence humaine.

Face à ce rapport de subordination des sons électroniques aux sons vocaux, les sons électroniques imitent la voix et évoquent des sons organiques comme les acouphènes, on voit un rapport inverse à l'œuvre dans le « *Libera Me* ». En effet, les sons de halètement qu'on entend à 5.58 min se transforment petit à petit. Ils sont mêlés à des bruits de succions et tout deux sont modifiés, distordus, réverbérés, jusqu'à ce qu'ils évoquent des gargouillement intestinaux pour de

nouveau être modifiés jusqu'à perdre leur humanité en se dissolvant dans une ample réverbération. Humanité que l'on retrouve clairement dans un bruit de respiration subitement coupé à 6.56 min alors que les nappes harmoniques synthétiques augmentent instantanément de volume. Ici les sons humains sont modifiés de tel sorte que se produit un aller-retour gênant de l'humain à l'inhumain. Les sons électroniques qui accompagnent ces sons obscènes n'apparaissent qu'à 6.36 min lorsque les timbres « gastriques » perdent leur connotation organique par les manipulations de la bande. Si les nappes électroniques accompagnent en arrière-plan les sons humains, l'augmentation de leur volume est conjointe à la coupure soudaine de la bande de respiration.

Les sons électroniques et organiques semblent avoir ici une relation ambivalente. D'une part on remarque une attraction des sons humains vers les sons électroniques, ceux-ci tendent à devenir de plus en plus irréels et semble tenter de faire oublier leurs sources triviales. Mais cette transformation du son est vaine, et il en résulte des timbres agressifs et stridents alors que les sons électroniques de cette section sont graves et doux. D'autre part, les sons synthétiques qui semblent soutenir les bruits humains, finalement, semblent s'opposer à ceux-ci en leur coupant littéralement la respiration. Alors que les sons humains étaient agressifs et obscènes la partie purement électronique qui les succède est poétique et envoûtante.

On a déjà évoqué en II.2.b. la tension créée dans l'« Épître » par les décalages rythmiques entre le balancement doux et régulier des sons synthétiques et la lecture hésitante de l'enfant. Ici, aussi la voix et les sons électroniques entretiennent une relation paradoxale. L'enfant lit un texte narratif, linéaire, alors qu'une boucle de sons électroniques tourne en arrière-plan. Alors que la voix lit avec innocence le texte et que les sons électroniques sont, au regard de l'atmosphère générale de l'œuvre, doux, l'association des deux est problématique et elle génère une tension sourde qui traverse tout le mouvement. Les sons électroniques ont clairement un rôle d'accompagnement mais leur répétition mécanique ne peut s'accorder aux erreurs spontanées de l'enfant.

Juste avant, dans le « *Kyrie Eleison* », on trouve la relation inverse. La voix est répétée mécaniquement alors que les sons électroniques sont l'objet de nombreux changements et variations. Elle est en outre saturée et filtrée et, parfois, transposée dans les aigus. L'intonation

est relativement neutre et la voix semble devenir ici l'accompagnement des sons électroniques.

Ainsi la relation entre les sons électroniques et vocaux est changeante au fil de l'œuvre. Parfois subordonnés à la voix, les sons électroniques prennent d'autres fois, au contraire, un rôle de soliste. On note en outre un phénomène d'attraction/répulsion des sons vocaux à l'égard des sons électroniques. Ceux-ci semblent parfois tenter d'imiter les timbres synthétiques mais cette tentative est toujours vaine et violente.

III.4 .L'espace sonore

On trouve déjà des procédés de spatialisation en 1597 dans les *Sacrae symphoniae* pour double chœur de Giovanni Gabrielli et plusieurs tentatives similaires seront effectuées au fil des siècles.¹²⁸ Seulement, c'est au vingtième siècle que la spatialisation devient un terrain important dans la recherche musicale et les moyens de productions et de diffusions propres aux musiques électroniques et concrètes permettent d'intégrer pleinement la dimension spatiale du son dans la composition. Ainsi dans *La musique concrète art des sons fixés*, Michel Chion considère l'espace interne du son comme un caractère essentiel de l'œuvre et ainsi celui-ci doit être fixé définitivement pour qu'une œuvre de musique concrète garde son identité.

Comme on l'a dit en II.3.a, l'auteur distingue dans cet ouvrage l'espace interne d'une œuvre de son espace externe.

Les modifications de l'espace externe de l'œuvre pouvant en modifier subtilement la perception sont de l'ordre de l'interprétation et n'agissent pas sur la nature de l'œuvre et ne peuvent être fixées. L'espace externe de l'œuvre ne peut donc pas être considéré comme constitutif de l'œuvre.

L'espace interne quant à lui, est une composante à part entière de l'œuvre. Non seulement il hiérarchise et ordonne les sons dans l'œuvre mais aussi, il permet la création d'espace et de lieu

¹²⁸<http://www.musiquecontemporaine.fr/doc/index.php/Spatialisation>

imaginaire. Il a donc un rôle structurel et évocateur important dans l'œuvre. Il doit par conséquent être respecté lors du concert afin que l'œuvre préserve son identité.

III.4.a. La création d'espace distinct dès la prise de son

Comme on l'a déjà évoqué, c'est dès l'enregistrement, qu'il appelle « *tournage sonore* » que Michel Chion fixe l'espace interne du son. En utilisant son microphone comme on utiliserait une caméra, il cadre les sons, les prend en gros plan, ou au contraire en plan très large comme on l'a vu respectivement dans le « *Pater Noster – Agnus Dei* » et le « *Dies Irae* ».

Non seulement ces tournages sonores permettent d'évoquer des lieux particuliers, comme la chambre confinée du « *Dies Irae* », ou comme la cathédrale du « *Libera Me* », mais ils permettent aussi de placer naturellement les sons aux premier, second ou arrière-plans les uns par rapport aux autres selon l'éloignement entre la source du son et le microphone. Le passage d'un enregistrement à l'autre permet en outre, par la sensation soudaine de changement d'espace, de créer des ruptures structurelles dans l'œuvre.

C'est le cas, par exemple, dans le « *Libera Me* » à 3.58 min, lorsque les sons électroniques rugueux qui occupent une large part du spectre sonore et qui donnent la sensation d'un espace qui se réduit jusqu'à l'oppression, sont subitement coupés pour laisser place à la voix d'un ecclésiaste qui semblent résonner dans une cathédrale. On passe ici subitement d'un espace confiné et oppressant à un espace ample dans lequel le son « respire ».

III.4.b. La création d'espace distinct lors de la composition.

Dans *L'apocalypse de Jean* et dans *Gesang der Jünglinge*, Pierre Henry et Karlheinz Stockhausen enregistrent de manière conventionnelle la voix en studio. Le positionnement des voix dans l'espace se fait donc lors du mixage.

Dans *L'apocalypse de Jean*, la voix de Jean Négroni est généralement placée frontalement et au premier plan et exceptionnellement, on retrouve de la voix parlée à l'arrière-plan. Dans « Les astres tombèrent », par exemple, on trouve la superposition de deux voix, une qui répète « *soleil noir lune de sang* » et l'autre qui lit le texte linéairement. La voix qui se répète est d'abord exposée seule puis elle disparaît à l'arrière-plan quand arrivent les sons hyper-percussifs de piano préparé. La voix qui lit le texte, au contraire, écrase littéralement les sons de piano préparé à chacune de ses apparitions. La voix est généralement positionnée au centre de la stéréophonie. On note tout de même des déplacements latéraux progressifs de la voix vers la gauche ou la droite souvent accompagnés d'une modulation du timbre de la voix par un filtre. On remarque, par exemple, ce déplacement subtil de la voix dans « Le trône » sur les mots « *Alors les 24 vieillards* ».

Dans les cas de polyphonisation de voix parlées, la spatialisation de celles-ci est plus marquée. Ainsi on entend dans « La bête de la terre » une voix principale au centre, une seconde voix tout à droite de la stéréophonie et une légèrement sur la gauche. Cette spatialisation des voix n'évoque pas un lieu particulier comme dans le *Requiem* de Michel Chion mais renforce la sensation de dissociation provoquée par les trois voix et entoure l'auditeur de ces voix susurrantes et inquiétantes.

Comme on l'a dit en II.3.b., en utilisant la réverbération Pierre Henry crée la sensation que la voix évolue dans un espace acoustique particulier.

Mais surtout, la sensation d'espace confiné ou spacieux, intérieur ou extérieur, est essentiellement provoquée par les sons musicaux qui accompagnent la voix. Ainsi on trouve dans la séquence « Les astres tombèrent » la constitution de différents espaces. Ce mouvement est composé de trois parties, la première contenant du texte et les deux secondes en étant dépourvues. La deuxième partie figure un espace très vaste, déshumanisé, avec une grande profondeur de champs induite par des sons très proches et d'autres éloignés et sourds évoquant un paysage de guerre. La troisième partie au contraire figure un espace réduit avec des sons stridents, aiguës, mixés de manière très frontale que Michel Chion compare à des lumières de projecteurs électriques¹²⁹. Ici, le spectateur est en quelque sorte torturé par la stridence des sons.

129Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 126

Michel Chion compare cela à un attentat corporel¹³⁰.

On trouve donc une partie à l'espace vaste et déshumanisé représentant un chaos cosmique et une autre partie à l'espace confiné où la souffrance exprimée est une souffrance de l'ordre de l'intime. Par un jeu sur l'espace externe et l'espace interne, Pierre Henry développe un discours sur le cosmique et l'intime et montre l'apocalypse alternativement sous ses deux aspects.

Dans *Gesang der Jünglinge*, K. Stockhausen utilise la spatialisation d'une manière dynamique et rythmique. La spatialisation du son est prévu dès l'écriture de la partition et l'œuvre doit être diffusée par cinq groupes de hauts-parleurs¹³¹. Lors de sa création le 30 mai 1956 à la radio de Cologne, quatre groupes de hauts-parleurs sont disposés autour du public et un cinquième groupe est posé sur la scène. Tous les sons de l'œuvre, indifféremment électroniques ou vocaux, se déplacent rapidement de l'un à l'autre. Il est impossible sans assister à une projection de l'œuvre en concert de percevoir précisément le rôle structurel de la spatialisation des sons mais on peut s'en faire une idée en écoutant la version sur cd au casque.

On s'aperçoit que le positionnement des sons dans la stéréophonie a plusieurs fonctions. D'une part il rassemble ou dissocie les sons en groupes distincts. On entend, par exemple, entre 1.01 min et 1.12 min trois groupes de voix distincts. On entend un premier ensemble de voix en contrepoint dans les médiums sur la gauche de la stéréophonie de 1.01 min à 1.08 min, une voix seule dit « *Preiset den Herrn* » sur la droite de la stéréophonie de 1.07 min à 1.11 min, puis un groupe de voix aiguës en contrepoint apparaît de 1.08 min à 1.12 min. On entend de même deux groupes de voix bien distincts l'un de l'autre, chacun chantant pourtant un contrepoint dense et étant diffusé à bas volume mais étant pourtant tout deux bien délimité entre 10.33 min et 10.37 min.

Le positionnement des voix dans la stéréophonie permet non seulement d'associer des voix en groupes en les positionnant au même endroit sur la panoramique du son, mais aussi de délimiter, d'individualiser, différents groupes de voix qui chantent en même temps. Entre 2.52 min et 3.17 min les mots « *Preiset den Herrn, Sonne und Mond* » (« *Louez le seigneur, soleil et lune .*») sont épelés syllabe par syllabe. On entend « *Preis't* » à droite, « *den* » à gauche, « *Herrn* » légèrement plus à gauche, « *Son* » au centre « *ne* » à droite, « *und* » au centre droit, et enfin

¹³⁰*Ibid*

¹³¹ SZERSNOVIZC, Patrick, brahms.ircam.fr/works/work/12108/

« *Mond* » à droite. De la sorte, chaque syllabe est parfaitement dissociée des autres, comme si plusieurs personnes complétaient la phrase syllabe par syllabe chacun son tour. Cet effet de dissociation des voix en positionnant chaque syllabe à un endroit différent de la stéréophonie et omniprésent dans toute la section III qui dure de 2.52 min à 5.15 min.

Le même phénomène s'applique aux sons électroniques et ceux-ci sont délimités les uns des autres et réunis en groupes distincts par leur positionnement dans l'espace. Ainsi on entend entre 7.08 min et 7.17 min, par exemple, plusieurs groupes de sons d'impulsions qui malgré leurs timbres similaires sont délimités les uns des autres selon leur position dans la panoramique.

D'autre part, on remarque une utilisation rythmique et une utilisation dynamique de la spatialisation des sons. Par exemple, on entend de 2.43 min à 3.00 min un son cannelé être découpé rythmiquement par ses passages successifs d'un endroit à l'autre de la stéréophonie. De même, entre 10.23 min et 10.42 min, les différents sons électroniques se répondent rythmiquement de part et d'autres de l'espace auditif. Quelques secondes auparavant, entre 10.17 min et 10.22 min, la spatialisation des sons électroniques participe à la création d'une tension dynamique. Des déferlements de sons d'impulsion ascendants entrent en imitation les uns des autres chacun remplissant peu à peu tout l'espace sonore et les entrées des sons se faisant à des intervalles de plus en plus bref. On remarque de la même façon une utilisation particulièrement rythmique de la spatialisation de la voix entre 12.07 min et 12.13 min.

On constate donc que si la spatialisation du son ne figure pas d'espace imaginaire dans *Gesang der Jünglinge*, le paramètre spatial est un élément primordial de la composition de K. Stockhausen. En effet, d'une part, par la position qu'il attribue au son dans l'espace, il rassemble ou au contraire individualise les sons. Cette question de la perception d'ensembles ou de sons autonomes est au cœur de la composition de l'œuvre et la spatialisation est un des moyens d'y répondre pour le compositeur. « *Le problème est de concevoir et de faire percevoir les mêmes éléments de manière qu'ils paraissent, selon certaines conditions, comme un ensemble collectif (c'est-à-dire sous forme de complexe déterminé statistiquement, de phénomène de masse) ou bien, de manière qu'ils soient perçus comme groupe ou en tant qu'éléments particularisés.* »¹³²

D'autre part, les variations de la spatialisation des sons accentuent le caractère rythmique

132 STOCKHAUSEN, Karlheinz, cité dans : SZERSNOVIZC, Patrick, brahms.ircam.fr/works/work/12108/

de l'œuvre ou même parfois sont à l'origine du rythme entendu, comme lorsqu'un son continu est passé rapidement de gauche à droite et semble ainsi être découpé rythmiquement.

IV

**Comment s'expriment à travers
ces œuvres les conceptions
personnelles du divin qu'ont les
compositeurs ?**

IV.1. *Gesang der Jünglinge* : L'unification de l'hétérogène

Dans le livre de Daniel, *Le cantique des adolescents dans la fournaise ardente* est une litanie incluse dans un récit. Karlheinz Stockhausen n'utilise dans *Gesang der Jünglinge* que les versets 57 à 73 de la litanie. L'œuvre de K. Stockhausen n'est en rien une pièce de musique narrative. Elle ne se concentre que sur la prière des jeunes gens et ne mentionne ni la raison de leur supplice, ni le miracle qui les sauve. La musique ne figure pas d'événements dramatiques mais endosse parfois, rarement, un rôle figuratif. Ainsi par exemple les consonnes finales des sons « *und* » et « *frost* » sont répétées jusqu'à créer un son de bruits blancs qui peut évoquer le son d'un vent glacial. Si Stockhausen met en musique le texte du livre de Daniel sans employer un discours narratif et en ne faisant que peu appel à des éléments descriptifs, il déploie en outre un discours symbolique riche.

IV.1.a. Une œuvre contemplative

Le caractère éminemment contemplatif de l'œuvre est remarquable dès la première écoute. On s'aperçoit très vite que *Le chant des adolescents* exige une écoute active et une totale immersion dans la musique. La fixation de la projection de l'œuvre par cinq groupes de haut-parleurs qui entourent le public et l'importance de la spatialisation du son dans la composition affirme la volonté d'immerger l'auditeur dans la musique et font de *Gesang der Jünglinge* une pièce de concert. La densité du discours musical, les multiples permutations de phonèmes et les différents traitements faits sur les bandes de voix demandent une attention accrue.

En outre, la forme statique de l'œuvre, annule toute linéarité temporelle, tous les éléments du discours musical se retrouvent dans chaque section de l'œuvre. De plus la déconstruction du langage par la découpe des pistes génère une sensation de « nœud temporel », comme si plusieurs événements appartenant à différentes temporalités se produisaient dans le désordre ou simultanément. Cette immobilité formelle, associée à un discours musical riche et hautement

symbolique donne un caractère extatique à l'ensemble de l'œuvre. En effet, dans le *Vocabulaire critique et technique de la philosophie* d'André Lalande, l'extase est définie sous l'aspect physique et psychologique. Physiquement, l'état d'extase se caractérise « *par une immobilité presque complète* »¹³³. Psychologiquement l'extase est « *un état dans lequel toute communication étant rompue avec le monde extérieur, l'âme a le sentiment qu'elle communique avec un objet interne qui est l'être parfait,[...]la réunion parfaite de l'âme avec son objet* »¹³⁴.

La symbolique de l'union se retrouve à tous les niveaux de la composition. Dans le texte original, la multitude de la création divine est appelée à se réunir dans la louange du seigneur. On retrouvera cette problématique de la réunification de l'hétéroclite aussi bien dans l'approche du compositeur de l'écriture musicale, dans son approche du sonore en lui-même, ou encore dans la façon qu'il a de concevoir la spatialisation des sons. La réunification du multiple n'est pas seulement pour le compositeur une problématique propre à cette œuvre, c'est la mission du compositeur que d'y travailler par la musique.

« *Un compositeur, que peut-il faire de mieux que de créer des univers musicaux qui soient plus qu'un simple reflet de l'humanité contemporaine telle qu'elle est, mais où se manifeste la vision du monde meilleur et dans lesquels les sons, les fragments, les « objets trouvés » se réconcilient les uns avec les autres pour réaliser tous ensemble ce Seul Monde qui rejoint la mission divine de l'Unité ?* »¹³⁵

IV.1.b. Un matériau hétérogène unifié

Gesang der Jünglinge a marqué son temps par l'utilisation conjointe des méthodes de la musique concrète de manipulation du son fixé sur un support, et des techniques de production et de traitement du son de la musique électronique. Ainsi, ce qui caractérise au premier abord l'œuvre de K. Stockhausen, c'est l'hétérogénéité de son matériau musical. Il emploie ainsi simultanément des sons acoustiques (la voix), et des sons électroniques. Le compositeur œuvre à

133LALANDE, André, « Vocabulaire critique et technique de la philosophie », p. 237

134Ibid

135Stockhausen, Karlheinz, 1971, cité par Massin, Brigitte et Jean, « Histoire de la musique occidentale », *Messidor-Temps Actuels*, Fayard, 1985, p. 1195

l'unification des sons vocaux et synthétiques.

Ainsi, tous les éléments sonores de l'œuvre, quelque soient leurs origines, sont régis par la même règle d'écriture. L'œuvre est fondée sur le principe du sérialisme intégral et ainsi ce sont tous les paramètres du son, la hauteur, la durée, le timbre, la dynamique, mais aussi, la spatialisation, ou encore la réverbération, qui sont ordonnés par la même série, aussi bien à l'échelle de la micro-structure que de la macro-structure de l'œuvre.

Afin d'organiser les sons selon la même règle et cela indifféremment de leur source, il est nécessaire de concevoir une classification commune de ces sons. Ainsi le compositeur classe les sons vocaux et électroniques dans le même continuum allant du bruit au son pur. Comme on l'a vu en III.3.b., par la découpe des mots jusqu'à leurs « atomes » phonétiques, Karlheinz Stockhausen associe les consonnes occlusives aux pulsations de sons complexes alors qu'il associe les voyelles aux sons sinusoïdaux purs. Les consonnes voisées et les sons cannelés étant situés entre les deux extrêmes de ce continuum. Cette considération des sons selon leurs caractères sonores et non selon leurs sources rend superficielle l'hétérogénéité du matériau musical. La dissection des sons enregistrés montre que la distinction des sons selon leurs sources n'est qu'apparente et permet l'organisation sérielle de l'ensemble du matériau de l'œuvre.

Les manipulations des bandes de voix, notamment la transposition dans les aigus des voyelles seules, créent parfois une forte confusion sur l'origine du son. Il est par exemple difficile de savoir si le son pur que l'on entend faire un motif descendant de deux notes à 0.10 min est un son vocal transposé ou bien un son synthétique.

En outre la hiérarchie entre la voix et les sons synthétiques est peu marquée. En effet, on a remarqué en III.3.b. que les sons électroniques et vocaux interagissent ensemble de nombreuses manières. On a décrit des procédés d'imitation, de dialogue et de complémentarité. Ainsi, on a parfois l'impression que les sons électroniques ponctuent ou terminent les phrases musicales de la voix et réciproquement. On remarque en outre que les sons électroniques influent sur la voix comme la voix influe sur les sons électroniques. De la sorte, à 4.30 min, on entend un agglomérat de sons complexes apparaître soudainement après un silence et, à ce bruit, les voix répondent d'un cri, comme un sursaut.

Si une confusion entre les sons vocaux et électroniques est créée, si la supériorité

hiérarchique traditionnelle de la voix sur les sons instrumentaux est mise à mal, la voix conserve un pouvoir sur les sons instrumentaux. Elle est la gardienne des mots et ainsi elle permet de révéler explicitement le sens de l'œuvre quand la composition instrumentale ne permet de le révéler qu'implicitement.

IV.1.c. Dissociations et fusions

Le « défi » de Karlheinz Stockhausen ne se résume pas à réunir des sons enregistrés et des sons produits par des oscillateurs. C'est de construire musicalement un univers sonore qui montre la réunification de l'hétérogène sous l'unicité du divin. Il s'agit non pas de réunir artificiellement des éléments naturellement opposés, mais de montrer que l'hétérogène vient de l'Unique, le créateur, pour en permettre la réunification. Ainsi pour mettre en valeur la réunification du matériau musical, il est nécessaire de rendre sa dissociation sensible. Cette dissociation est visible à travers le clonage de la bande de voix. À partir d'un seul être, d'un seul timbre, Karlheinz Stockhausen en crée une multitude.

Une fois avoir généré plusieurs voix à partir d'une seule, K. Stockhausen montre des relations de différentes sortes entre les voix. Tout d'abord on a constaté en II.2.a qu'on trouve dans cette œuvre du chant et du *sprechgesang*. Ces deux modes de vocalisation sont l'objet de polyphonisation homophone et hétérophone. On trouve de la sorte des passages où plusieurs voix en *sprechgesang* sont associées en homorythmie, d'autres où elles sont associées de manière polyrythmique. On trouve de même des passages où les voix chantées sont associées harmoniquement ou contrapuntiquement. On trouve encore d'autres passages dans lesquels des voix chantées et en *sprechgesang* sont associées en homorythmie ou en polyrythmie.

Selon le mode de vocalisation une section comprenant des voix en homorythmie ne produira pas la même impression d'unité ou de multiplicité. Ainsi l'association homorythmique de voix en *sprechgesang*, par le caractère instable du timbre provoque une sensation de multiplicité, de plusieurs voix qui parlent en même temps sans parler ensemble pour autant. Plusieurs voix chantées en harmonie donnent au contraire la sensation de l'unification des voix en un tout harmonieux, chaque voix n'ayant de sens qu'en tant que partie d'un ensemble plus large. Le contrepoint chanté montre plusieurs voix qui s'accordent entre-elles mais qui préservent une

identité propre, les contrepoints en *sprechgesang* montrent au contraire des passages fortement hétérogènes.

On remarque cependant que par les traitements sonores des voix, un passage contrapuntique peut donner une impression d'une masse sonore unifiée malgré l'hétérogénéité originelle des timbres, des rythmes et des mélodies qui le constituent. D'autre part, la densité des sections en contrepoint est telle que ces passages apparaissent souvent comme des blocs dont les différentes voix sont inextricables à l'oreille. On a remarqué en outre la présence récurrente d'une voix soliste en *sprechgesang* sur les mots « *Preiset den Herrn* » (« Louez le seigneur »). Cette voix se superpose à différents groupes harmoniques ou contrapuntiques de voix chantées ou en *sprechgesang*. On remarque de plus que plusieurs groupes unifiés peuvent se distinguer les uns des autres tout en étant joués simultanément.

Comme on l'a vu en III.4.d., la spatialisation du son participe à ce principe d'association et de dissociation du matériau.

Ainsi comme on le voit, à tous les niveaux de la composition de l'œuvre résonne la problématique mystique de la réunification du multiple. Que ce soit le langage musical employé, la manière de considérer à travers le même *continuum* les sons électroniques et vocaux, la spatialisation du son, ou encore les traitements de filtration et de réverbération, tous les paramètres de l'œuvre sont déterminés de manière à montrer un matériau sonore hétéroclite qui se réunifie.

Le travail du texte et le jeu sur son intelligibilité participent encore à mettre en valeur cette idée chère au compositeur.

Les mots du texte sont souvent incompréhensibles. Non seulement leur sens est parfois absolument nié par la réduction des mots à leurs « atomes » phonétiques, mais aussi, les mots eux-mêmes peuvent perdre leur sens ou en changer par la création de mots-valises. Les traitements sonores mais aussi les procédés d'écriture rendent parfois très difficile la compréhension du texte.

Pourtant Karlheinz Stockhausen érige en valeur morale l'intelligibilité du texte. Dans son article *Sprach und Musik (la parole et la musique)*, K. Stockhausen reproche à Luigi Nono d'avoir, dans certaines parties du *Canto sospeso*, « composé le texte comme s'il s'agissait de dérober son

sens au public »¹³⁶, de le cacher « *dans une forme si intensément stricte et dense que l'on y comprend plus rien à l'écoute.* »¹³⁷. Pourquoi alors utiliser un texte ? Non seulement, selon K. Stockhausen, le compositeur qui réduit un texte à de pures données phonétiques n'assume pas le sens de ce texte et se désolidarise de celui-ci en ne s'intéressant qu'à son aspect musical ; mais encore, il dissimule une partie de la taille du sens de l'œuvre au public.

Ainsi, si K. Stockhausen rend parfois difficile l'accès au mots du texte ce n'est pas pour en cacher le sens mais au contraire pour en dévoiler son essence.

Il met en scène les différents degrés d'intelligibilité du texte pour faire jaillir le sens symbolique du texte biblique. On trouve un bel exemple de jeu sur les différents degrés d'intelligibilité du texte à partir de 2.08 min. Les bandes de voix sont associées de manière contrapuntique et leur volume est modulé par vagues alors que la réverbération du son augmente au fur et à mesure que le volume diminue. Ce procédé appelle l'attention de l'auditeur et lorsque le volume augmente à nouveau, les mots « *preiset den Herrn* » et « *alle* » se font entendre distinctement. Il y a là une sorte de mise en scène sonore du sens. En effet l'écoute attentive de l'auditeur est activée par un jeu sur le volume et l'éloignement du son. Lorsqu'elle est optimale les mots porteurs du sens essentiel du texte se font parfaitement entendre. Le mot « *tous* » (« *Alle* ») est accentué par le silence qui le précède. En brouillant une partie du texte, Il met en avant le sens fondamental du texte : « *Preiset den Herrn, alle* » (« Bénissez le Seigneur, tous »).

On constate que malgré la faible hiérarchisation des rôles de la voix et des sons électroniques, parce que l'auditeur y cherche du sens, c'est la voix qui attire l'oreille. Le jeu sur l'intelligibilité du texte capte l'attention et incite l'auditeur à décoder le texte. Cette écoute active est récompensée par l'apparition de versets entièrement intelligibles.

On a évoqué en III.4.a. la découpe et la spatialisation syllabes par syllabes du verset « *Preiset den Herrn, Sonne und Mond* », le même procédé s'applique sur les mots « *aller Regen und Tau* » (« *toutes pluies et rosées* »). Ainsi chaque syllabe est dissociée par le rythme et par la spatialisation du son des autres. Les adolescents dans la fournaise appellent « *toutes les pluies et rosées* » à louer le Seigneur et la multiplicité des sujets mais aussi celle des objets que ces sujets

136 Stockhausen, Karlheinz, « Sprache und Musik », *Texte-band II*, Cologne, Dumont Schauberg, 1964, p. 158 cité par Jean-Yves Bosseur dans « La musique du XXe siècle à la croisée des arts », Minerve, 2008, p.24

137 *Ibid*

invitent à la louange, sont mises en valeur par la musicalisation du texte. En outre cette découpe syllabique immerge encore une fois l'auditeur dans une écoute active, dans une recherche de sens. Il entend comme dictés les phonèmes constitutifs du verset mais ce n'est qu'après une relecture mentale, certes très rapide pour un germanophone, qu'il accède aux sens des mots. L'action de décodage du message de l'auditeur est souvent stimulé par des jeux de permutations. Comme celui qu'on a mentionné en II.3.a. sur le verset « *Irh Scharen alle des Herrn* ».

Certains mots du texte sont très souvent clairement intelligibles. C'est le cas des mots « *Preiset den herrn* » et « *Alle* ». Ces quatre mots suffisent à eux seuls à exprimer le sens du texte : « *Benissez le Seigneur, tous* ». Le mot « *Alle* » peut signifier, selon le contexte, « *tout le* », « *toute la* », « *tous les* » ou « *toutes les* » lorsqu'il est un déterminant ou « *tous* » et « *toutes* » lorsqu'il est un pronom. Les apparitions de ce mot illustrent bien le rôle symbolique des modes de vocalisation des voix et de leurs associations. Ainsi le même mot, selon la façon dont il est dit par une ou plusieurs voix, montre différents aspects de son sens. Ainsi le mot « *alle* » peut signifier la multiplicité comme il peut signifier l'unicité. On distingue ce terme pour la première fois entre 0.20 et 0.28 min. « *Alle* » émerge d'un contrepoint dense. Il est accentué par rapport aux autres mots et il est le seul terme clairement intelligible dans la phrase. Du brouhaha de mots, il est le seul à s'extraire.

Le mot « *alle* » est toujours dit par une seule voix en même temps, dans cette section, jamais deux voix ne se rejoignent pour le prononcer en chœur. Sa répétition donne l'impression que les voix s'alternent pour le prononcer. Ainsi dans ce passage, le mode d'apparition de « *alle* » met en valeur l'idée de pluralité inhérent à ce terme. À 1.22 min on entend ce même terme dit en *sprechgesang* par plusieurs voix en quasi homorythmie. Cependant l'instabilité du timbre parlé-chanté et les légères différences de rythme empêchent les voix de fusionner parfaitement et ainsi on entend le processus d'unification de la pluralité. L'idée d'unicité dans un même ensemble propre au mot « *alle* » est intensifiée par l'association homophonique des voix.

En variant les modes d'apparition du même terme, K. Stockhausen met en valeur des approches ambivalentes de son sens et il met encore une fois en valeur le lien étroit entre l'unique et le multiple, le multiple venant du « un » et l'unique étant constitué par le multiple.

Ainsi Karlheinz Stockhausen exprime à travers tous les paramètres de sa composition la quête mystique de l'unification de la pluralité dans l'amour de Dieu. Il met pour cela en valeur l'association et la dissociation des sons en individus ou en groupe. Cette manière de présenter les différents éléments en tant qu'éléments particularisés ou en tant que groupes participe pleinement à la symbolique de l'unification au cœur du texte biblique.

IV.2. L'apocalypse de Jean

Pierre Henry compose en 1968 *L'apocalypse de Jean*, une œuvre d'une heure et quarante minutes sur le dernier livre du second testament. On remarque dans le catalogue d'œuvres du compositeur de nombreuses références à la littérature. On trouve ainsi *Le voyage*, composé en 1962 et inspiré du livre des Morts Tibétains, *Dieu*, composé en 1977 à partir du poème de Victor Hugo du même nom et la *Hugosymphonie* toujours en référence à l'écrivain français. On trouve encore «*Fragments pour Artaud*, crée en 1970, ou *Comme une symphonie, envoi à Jules Verne* composé en 2005.

« *C'est vrai que dans ma musique, il y a une grande part d'aspect mystique, d'aspect cérémonial, et il y a eu, aussi, l'influence des textes que j'ai lus. Je pense que ma bibliothèque c'est la source de mes rituels.* »¹³⁸

IV.2.a. Relation au livre

Cette fascination pour les livres et le respect qui en découle se ressent dans l'apocalypse à bien des égards. On est marqué dès les premières secondes de *L'apocalypse de Jean* par la solennité du ton de Jean Négroni. Celui-ci n'incarne pas de personnages mais il adopte un rôle de narrateur. L'annonce des titres dans le premier, le dernier mouvement, ou encore dans « Les astres tombèrent » affirme la référence au livre à l'œuvre dans la formule de lecture en musique. Ce

¹³⁸HENRY, Pierre, dans : « Pierre Henry : l'art des sons », de : DARMON, Eric, et, MALLET, Franck.

respect du texte impose une forte subordination de la musique à la voix. Le texte se doit d'être toujours parfaitement intelligible. Par respect des textes, Pierre Henry ira jusqu'à envisager de distribuer les poèmes de Victor Hugo au public de sa « Hugosymphonie »¹³⁹. Ainsi dans l'apocalypse le texte est toujours clairement compréhensible. Si la polyphonisation hétérophone des voix dans « les six coupes de colère » rend parfois difficile la compréhension des textes, chaque phrase est répétée plusieurs fois et elle est toujours au moins une fois énoncée clairement.

L'aspect descriptif et narratif de la musique de Pierre Henry participe à montrer l'intérêt autant, si ce n'est plus, littéraire que religieux du compositeur pour le dernier livre de la Bible. On a constaté que si les procédés illustratifs de *L'apocalypse* ont choqué par leur aspect « premier degré », Pierre Henry ne déploie pas pour autant une imagerie simpliste mais qu'au contraire, il construit une symbolique sonore propre à *L'apocalypse* et qu'il fait l'usage de l'illustration *a contrario*, par exemple en figurant l'absence de vent par des sons qui évoquent le vent.

IV.2.b. La constitution d'une symbolique sonore interne à l'œuvre

Pour composer *L'apocalypse de Jean*, Pierre Henry ne passe pas par la notation mais en compositeur concret travaille directement à partir de sons qu'il assemble et modèle en se faisant guider par son oreille. Ainsi, « *Si symbolique il y a dans l'apocalypse, ce n'est peut-être pas (risquons cette hypothèse) une symbolique abstraite, hors temps, au niveau des nombres (comme le texte en contient à pleines poignées), et que la musique des notes serait plus apte à traduire, comme dans La Flûte enchantée. C'est plutôt une symbolique incarnée, concrète, en-temps, liée à un certain « timing » aussi minutieusement réglé que dans un film de Hitchcock.* »¹⁴⁰.

Cette « *Symbolique incarnée* », Pierre Henry la construit dès l'élaboration de son catalogue de sons destinés à *L'apocalypse*. On a en effet constaté en III.1.b. la récurrence de nombreux éléments du matériau musical de l'œuvre. Ainsi on a mentionné l'évocation des sons de trompes ou de sirènes, la récurrence pendant tout le second temps de sons associés par leur rythme mais pas par leur timbre aux bruits d'une cavalcade et ainsi assimilés au quatre cavaliers. On a en outre

139Bosseur, Jean-Yves, « la musique du XXe siècle à la croisée des arts », Minerve, 2008, p.25

140Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 122

remarqué l'usage fréquent de sons de piano préparés associés au cataclysme, l'usage de sons de cloches ou les évoquant et de sons qui évoquent le luth dans les moments de rites ou encore la récurrence des sons sinusoïdaux flûtés dans les moments de visions et la présence de sons de sirènes dans les moments d'alertes et d'attentes. Ainsi Pierre Henry crée des sons repères qui lui permettent, par leur récurrence dans l'œuvre et les modifications dont ils sont les objets de développer un discours musical cohérent et symbolique.

On trouve en outre des traitements du son eux aussi récurrents et ayant une portée symbolique. Ainsi, par exemple, l'effet de réinjection est appliqué à différents endroits de l'œuvre aussi bien aux voix qu'aux sons concrets. On le retrouve ainsi appliqué aux sons de sirènes dans « L'encensoir-tonnerre » et à la voix dans « Les six coupes de colère ». Le son de sirène de « L'encensoir-tonnerre » produit une trille à la tierce qui est réinjectée aux octaves supérieur et inférieur remplissant progressivement l'espace sonore d'un son qui semble s'auto-générer. Michel Chion associe cet effet à l'idée de surpopulation. *« On y trouve à l'état pur un procédé de développement par réaction en chaîne (manipulation de réinjection) créant une croissance exponentielle qui est très caractéristique de la musique concrète, et qui symbolise en même temps les périls modernes : surpopulation, épidémies, pollution »*¹⁴¹.

S'il y a bien un mouvement de l'apocalypse qui évoque la pollution c'est assurément l'unique mouvement du troisième temps : « Les six coupes de colère ». Alors que le texte décrit les effets dévastateurs des contenus des coupes de la colère sur terre, les voix sont polyphonisées de manière hétérophone. On remarque en outre une augmentation progressive des fréquences aiguës, souvent coupées en début de section et qui augmente petit à petit rendant ainsi plus compréhensibles les mots mais surtout donnant l'impression que les multiples voix se propagent et prennent du terrain dans le spectre des fréquences comme les poisons contenus dans les coupes se propagent et gagnent du terrain insidieusement et de manière destructive sur la terre. On remarque en outre l'usage de la saturation pour rendre plus agressifs les sons synthétiques et mettre en valeur leur aspect artificiel et criard.

Son discours est non seulement construit sur une symbolique sonore mais aussi par un jeu sur les perceptions spatiales et temporelles de l'auditeur. Ainsi le compositeur organise des temps

141Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 125

d'attentes dans son œuvre rendant perceptible le passage du temps. Cette approche du temps musical est rendue possible à un tel degré par la nature même de la musique concrète qui comme le cinéma est un art dans lequel le temps est fixé précisément. Temps qui se déploie lentement au fil de *L'apocalypse* pour s'accélérer précipitamment dans la cinquième et dernière partie de l'œuvre. Cette gestion de la perception du temps de l'auditeur, dilatée dans les phases d'attentes, le temps semble disparaître dans les temps de visions et de rites et au contraire il s'accélère dans les moments cataclysmiques, est en parfaite cohérence avec la notion du temps induite par l'idée d'apocalypse, c'est à dire un temps linéaire dans lequel le fidèle est dans l'attente du retour du messie et donc des cataclysmes associés à sa venue.

Ainsi l'œuvre ne se conçoit pas en dehors du temps de l'écoute comme on peut le faire avec une partition, elle ne peut être vue hors du temps, ni analysée simplement sur son matériau musical, mais au contraire, c'est à travers la perception sensible de l'auditeur qu'elle prend forme. C'est à travers ses émotions d'impatience, à travers sa volonté, toujours renouvelée par la suspension dramatique de l'action, d'entendre la suite de l'œuvre, d'assister à la suite du récit, que se construit une part importante du discours de Pierre Henry.

Mais c'est aussi par un aller et retour entre deux espaces distincts, l'un cosmique et l'autre intime que le compositeur donne corps à son discours apocalyptique. Ainsi en organisant la résonance et le placement sur différents plans des sons concrets qui accompagnent la voix, il crée des espaces très amples et déshumanisés comme dans la première partie musicale de « Titre-révélation » ou encore dans la seconde partie du mouvement « Les astres tombèrent ».

Ou bien, il crée des espaces confinés, comme dans la troisième partie du mouvement « Les astres tombèrent » où les sons synthétiques et criards s'entassent au premier plan et écrasent l'espace sonore, agressant l'auditeur. On remarque de même le passage d'un espace large à un espace étroit dans « L'encensoir-tonnerre ». La trille de trompes réinjectée passe de l'arrière plan au premier jusqu'à ce que sa stridence aboutisse dans les sons hyper agressifs à l'entretien itératif, sans réverbération et placés au centre de la stéréophonie des seconds cataclysmes. Les stridences que l'on entend au loin dans un espace ouvert se referment sur l'auditeur dans « *un attentat corporel sadique* »¹⁴².

142 *Ibid*, p. 123

IV.2.c. L'apocalypse est présentée de manière ambivalente.

À travers son jeu sur les sensations spatiales et temporelles mais aussi par les symboles sonores qu'il emploie, Pierre Henry présente l'apocalypse de manière ambivalente. L'idée d'apocalypse est en elle-même ambivalente. La catastrophe est synonyme d'espérance pour les croyants. Elle est provoquée par Dieu mais les péchés des hommes en sont la raison. Le compositeur met en avant par son adaptation musicale du livre biblique les aspects transcendants et immanents de l'apocalypse comme il montre le paradoxe au cœur de la croyance apocalyptique qui présente des événements terrifiants comme le seul espoir véritable de l'humanité.

« Si L'apocalypse, composée juste après mai 1968, se refuse toute utilisation de l'actualité immédiate (slogans, ambiances de manifestations), elle est cependant placée sous le signe d'un thème qui commençait à émerger dans la conscience collective : celui de la pollution. »¹⁴³

Le thème de la pollution apparaît par bien des aspects. Ainsi les sons en eux-même sont représentatifs de cette vision contemporaine du monde comme mis en danger par l'activité humaine.

Si l'aspect immanent de la catastrophe est mis en évidence dans l'œuvre de Pierre Henry, le compositeur ne nie pas le caractère transcendant de l'apocalypse. Le ton autoritaire et affirmatif de Jean Négroni confère à chacun de ses mots un aspect inéluctable. C'est un pouvoir supérieur qui est aux commandes et aucune force ne saurait s'y opposer. Ainsi le premier temps, dont l'action se déroule essentiellement dans le monde céleste, est le temps où s'organise tout le drame et c'est le retour du messie et l'ouverture des sept sceaux du livre qui seront la cause de tous les cataclysmes.

La rupture successive des sceaux est énoncée clairement par le narrateur, généralement en début de mouvement et ainsi les scènes décrites sur terre sont directement mises en relation avec leur cause divine. On entend ainsi au début du mouvement « les âmes crient » : « *Lorsqu'il rompit le cinquième sceau je vis les âmes de ceux qui furent égorgés pour le verbe de Dieu et le témoignage qu'ils en avaient rendu.* ». On entend dans « Les astres tombèrent » : « *Je le vis rompre le sixième sceau, et la terre trembla fortement [...]* ». On entend « *Lorsqu'il rompit le*

¹⁴³*Ibid*, p. 124

septième sceau il y eut dans le ciel un silence long comme la moitié d'une heure. » dans « Il y eut dans le ciel un silence ».

De plus, Pierre Henry marque la différence de temporalité entre les temps vécus dans le monde sublunaire et ceux vécus dans le monde supralunaire. Alors que le temps est linéaire et tendu par l'attente dans le monde des hommes comme on l'entend par exemple « dans les âmes crient », dans les cieux, il semble être figé comme on peut le remarquer dans « le trône ». Il distingue ainsi ces deux mondes.

Cette distinction met en valeur la subordination du monde terrestre au monde céleste. Alors que le monde céleste peut agir sur le monde terrestre et est libéré du temps, le monde terrestre est le jouet d'une force qu'il ne peut voir et il est pris dans une progression inexorable du temps. Jamais Pierre Henry ne dissimule l'origine transcendante de l'apocalypse pour soutenir une thèse alarmiste sur la pollution. S'il met en valeur les aspects immanents et transcendants de l'apocalypse c'est pour souligner cette relation ambivalente déjà à l'œuvre dans le texte de Jean.

Pierre Henry met de même en évidence le caractère paradoxale de l'apocalypse. En effet, comme on l'a déjà souvent explicité, les événements catastrophiques de l'apocalypse sont les signes de l'avènement du règne de Dieu sur terre. Comme on l'a vu en III.2.b. le premier mouvement annonce une grande partie du matériau musical comme par exemple les sons de trompes et les sons percussifs de piano préparés que l'on retrouvera dans les cataclysmes. Ces temps d'annonces suivis par des périodes d'attentes tendues crée un *suspens* angoissant qui sera paradoxalement récompensé par le déchaînement de violence des cataclysmes.

L'auditeur en vient à attendre avec impatience l'avènement des catastrophes et s'assimile finalement à « *l'ange exterminateur* »¹⁴⁴ plutôt qu'à ses victimes. Le plaisir sadique qu'exprime les sons stridents des cataclysmes est sans doute la raison de cette identification. « *Ils (les cataclysmes) traduisent souvent une jubilation physique sadique, par laquelle l'auteur et l'auditeur s'identifient à l'ange exterminateur* »¹⁴⁵ C'est en partie grâce au génie rythmique du compositeur que l'idée de plaisir naît dans un contexte sonore qui pourtant semble déplaisant. Il joue en effet aussi bien sur des battements binaires outrageants de violence et de lourdeur, comme on en

144Ibid, p. 125

145Ibid

entend au début des premiers cataclysmes, que sur les variations rythmiques subtiles et syncopées des sons criards, comme on en entend à la fin de ce même mouvement. Par un jeu sur l'attente de l'auditeur et par une composition particulièrement rythmique des passages cataclysmiques, il fait de ces moments, pourtant terrifiants et parfois clairement désagréables au niveau du timbre, des moments de récompense et de plaisir.

On a ainsi remarqué à travers *L'apocalypse de Jean* l'influence de la littérature sur la musique de Pierre Henry et l'importance des aspects narratifs et descriptifs de la musique dans l'art du compositeur concret. On a remarqué que celui-ci crée une symbolique sonore concrète et inscrite dans un jeu sur les perceptions temporelles et spatiales de l'auditeur. Enfin on a constaté que le compositeur met en valeur les caractères ambivalents et paradoxaux de l'apocalypse. En effet, il montre l'aspect transcendant de l'apocalypse comme son aspect immanent. « *les deux versants de la catastrophe sont abordés, son versant cosmique et impersonnel et son versant intime et personnel* »¹⁴⁶. Il met de même en avant le paradoxe au cœur de l'apocalypse. L'apocalypse est une catastrophe espérée.

On peut, peut être, reprocher à Pierre Henry d'avoir développé une vision convenue de l'apocalypse, d'avoir produit une œuvre musicale qui serait une analyse littéraire du texte biblique plutôt qu'une relecture personnelle. Cependant le compositeur développe dans cette œuvre une problématique actuelle, celle de la pollution. Aborder ce thème actuel permet à l'auteur de mettre en lumière la résonance intemporelle des textes fondateurs mais aussi d'insister sur l'imminence de la réalisation de cette prophétie qui déjà dans le texte de Jean est annoncée comme telle. « *Heureux celui qui lit et ceux qui entendent les paroles de cette prophétie et gardent ce qui s'y trouve écrit, car le temps est proche* »¹⁴⁷.

146 *Ibid*, p. 123

147 Ap.1.3

IV.3. Requiem

Le *Requiem* de Michel Chion choque des les premiers sons les oreilles de l'auditeur. En effet comme le raconte le compositeur, le *Requiem* n'est pas édité dans les disques du GRM à cause des sons grinçants du début. « Dans un "rapport d'écoute" négatif, le début de l'œuvre est jugé trop agressif et pas assez plaisant »¹⁴⁸. De plus l'humour qui imprègne l'œuvre est mal acceptée par la communauté de l'avant-garde musicale et on craint que l'aspect « blasphématoire de l'œuvre ne nuise à sa réception. « La réaction du directeur de l'INA, - à l'époque le poète catholique Pierre Emmanuel – est appréhendée. »¹⁴⁹

Michel Chion se libère des codes esthétiques et du discours théologique attribués aux *requiem* est crée non pas une œuvre de musique sacrée mais une musique qui évoque une messe des morts et qui se construit sur la forme traditionnelle du *requiem*. Il produit ce qu'il appelle un « *requiem-fiction* »¹⁵⁰.

IV.3.a Un requiem à la première personne du singulier

Michel Chion ne considère pas la voix indépendamment d'un personnage qui la porte. Pour mettre en valeur cette conception de la voix, il met en valeur la présence des acteurs par l'enregistrement des bruits concomitants au langage et inscrivant ces voix dans des espaces acoustiques particuliers qu'il met en évidence dès l'enregistrement ou « tournage sonore ». En outre les acteurs incarnent des personnages par leur jeu théâtral. On entend leurs hésitations, leurs cris, leurs exaltations, etc, on entend la relation particulière au texte de chacun des personnages et la concrétisation théâtrale du texte relève plus de l'expression de l'identité des personnages que de l'expression du sens du texte en lui même. Les personnages, à travers les textes impersonnels de la messe parle à la première personne du singulier. Les textes sacrés sont le prétexte à l'expression d'affects intimes. On remarque tout de même une cohérence entre les affects exprimés et le texte dit. Ainsi, par exemple, le ténor crie avec colère et désespoir dans le « *Dies Irae* », la voix est exaltée dans le « *Lux Æternam* » et les cris dans le « *Libera Me* » sont des cris de supplication.

148<http://michelchion.com/blog/81-entre-deux-images-n-31>

149*Ibid*

150<http://www.franceculture.fr/emissions/latelier-du-son/michel-chion-le-son-les-mots>

Non seulement Michel Chion met en évidence la présence de personnages dans son œuvre mais aussi il fait entendre le *Requiem* à travers un point de vue interne. Comme au cinéma où la caméra peut représenter le regard d'un protagoniste, on entend ici comme à travers les oreilles d'un personnage indéfini. Pour ce faire, le compositeur utilise fréquemment des sons qui évoquent des acouphènes. Les acouphènes sont des sons que seul celui qui en souffre entend. En utilisant ces sons qui résultent de défauts de l'appareil auditif Michel Chion donne une dimension intime à l'écoute, on entend le *Requiem* comme à travers les oreilles d'un autre. La narration de ce *requiem-fiction* se fait à la première personne du singulier.

On entend dans le *Requiem* les présences de plusieurs personnages qui montrent chacun un rapport personnel aux textes et la narration de l'œuvre se fait d'un point de vue interne, mais encore, on entend la présence du compositeur à travers son approche médiatiste de la musique concrète. En nous faisant entendre les moyens de production à l'œuvre dans sa composition, Michel Chion nous fait entendre l'action du compositeur sur le son. Par les ralentissements manuels de la bande magnétique que l'on entend par exemple à la fin du « *Dies Irae* », par l'utilisation courante du montage audible, on entend la main du compositeur agir sur le support. Cette façon que Michel Chion a de Composer « *avec et contre le son* »¹⁵¹ met en valeur la puissance de la volonté du compositeur sur son œuvre. Ainsi à travers cette approche de la musique, le jeune compositeur affirme son « je ». Il ne crée pas une œuvre qui semblerait être un organisme autonome, un univers sonore à part et cohérent comme il le reproche aux compositeurs qui adoptent une esthétique naturaliste, mais il montre une puissance supérieure au son, extérieure au support, qui le contrôle et peut le contredire, l'interrompre. Cette affirmation de la présence du compositeur, d'une présence supérieure au son, évoque, dans le cadre d'un *requiem*, une autre puissance encore supérieure : celle de Dieu.

151CHION, Michel, « La musique concrète, art des sons fixés », p. 46

IV.3.b. Un *requiem* profane

S'il évoque la présence d'une puissance divine dans son œuvre, le *Requiem* de Michel Chion n'est pas une pièce de musique sacrée ou liturgique. Inspirée par le *requiem* de Verdi, Michel Chion revendique la création « *Requiem populaire, avec quelque chose de libre et sans complexes par rapport à l'aspect dramatique des choses.* »¹⁵². Cette désacralisation de la messe des funérailles au profit d'un discours dramatique plutôt que théologique passe par la création d'une esthétique de l'imperfection.

Le texte est désacralisé par les imperfections dans la diction des acteurs comme on peut par exemple l'entendre dans la lecture difficile de « l'épître », dans le jeu exagéré et plein d'humour du personnage de l'ecclésiaste ridicule dans le « *Dies Irae* » ou encore dans les accidents vocaux de la voix chantée du ténor dans le « *Dies Irae* ». En refusant l'impératif de haute fidélité et en utilisant par exemple la saturation naturelle de certains microphones bas de gamme il utilise le tournage sonore pour développer cette esthétique de l'imperfection. Alors que les outils du studio permettent de répéter les prises et de manipuler les sons pour s'approcher le plus possible de la perfection, Michel Chion fixe des accidents sur la bande, il inscrit de manière définitive sur le support des imperfections aussi bien au niveau des timbres que de la diction. Ces « défauts » participent à l'évocation d'une messe réelle.

En effet, si la musique, et à plus forte raison encore la musique sacrée, est supposée être un lieu de recherche de la perfection où l'erreur est à proscrire, il est courant dans une messe que le prêtre soit enrôlé, que les fidèles chantent faux ou que l'assemblée se délite rythmiquement au cours de la prière. En assumant pleinement ce genre d'imperfections, le compositeur évoque, à travers son œuvre musicale, une messe de manière réaliste et ainsi parfait l'idée de *requiem-fiction* et affirme l'aspect non-liturgique de son œuvre.

Cette esthétique de l'imperfection va de paire avec une sensation d'équilibre précaire qui parcourt toute l'œuvre. En effet, le compositeur utilise une forme ancienne et connue comme cadre d'une œuvre contemporaine avant-gardiste. De plus on trouve comme on l'a exposé en III.2.c. énormément d'éléments de symétrie dans la structure de l'œuvre. Ainsi est créé un

¹⁵²<http://www.franceculture.fr/emissions/latelier-du-son/michel-chion-le-son-les-mots>

ensemble de repères qui maintient un équilibre inhérent à l'œuvre. Cependant le compositeur utilise beaucoup d'éléments de rupture comme les « *zapping d'ondes courtes* »¹⁵³ que l'on trouve dans le *Dies Irae* et que l'on a décrit en III.1.c., comme la cassure symbolique de la bande que l'on découvre au milieu de « l'Évangile » ou encore comme les coupures mécaniques de la voix dans « *Pater Noster – Agnus Dei* ». On remarque dans presque chaque mouvement des éléments marquants de rupture qui interrompent brusquement un geste musical et ainsi, si la macro-structure de l'œuvre correspond à une forme classique et est fortement symétrique et donc équilibrée, les ruptures dans chacun des mouvements génèrent une sensation d'équilibre précaire.

Cette sensation de déséquilibre est renforcée par l'expression d'un rapport ambivalent au divin. On a en effet constaté que des modes de vocalisations très variés, allant du murmure au hurlement en passant par le chant, sont utilisés et que ces différents modes de vocalisation du texte peuvent chacun exprimer, selon leur contexte, plusieurs émotions différentes.

Ainsi la palette expressive du *Requiem* est très large. On y entend aussi bien de la détresse, de l'humour, de la peur, de l'exaltation, du doute, et parfois le mélange de toutes ces émotions contradictoires résulte en une folie psychotique comme c'est le cas dans le « *Sanctus* » où l'on perçoit des rires nerveux ou sadiques, des gémissements terrifiés, un chuchotement agressif, et un trio de voix transposées ridiculement dans les aigus par la lecture accélérée de la bande magnétique.

Ce mouvement aux sons rêches et déchirants, « *parachevant l'apothéose de cette fresque étrange en une extase verbale, sanguinolente, intolérable* »¹⁵⁴ ne laisse à l'auditeur que le rire comme ultime rempart à la folie. « *Il est vrai que l'humour fait épargner au sujet des affects d'angoisse, de honte ou de culpabilité. Mais on peut dire exactement la même chose du comique et du mot d'esprit, qui nous font rire là où nous aurions dû ressentir de l'angoisse ou de la honte.* »¹⁵⁵

Cet équilibre précaire traduit un doute existentiel universel. En effet le compositeur présente son *Requiem* « comme un parcours dramatique accidenté dont les courbes et les

153 MARCHETTI, Lionel, *La musique de Michel Chion*, Metamkine, p. 40

154 MARCHETTI, Lionel, *La musique de Michel Chion*, Metamkine, p. 182

155 Diatkine Gilbert, « Le rire », *Revue française de psychanalyse* 2/2006 (Vol. 70), p. 529-552

URL : www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2006-2-page-529.htm.

DOI : 10.3917/rfp.702.0529.

soubresauts traduisent une incertitude fondamentale devant la vie, la mort et la foi »¹⁵⁶. Ainsi dans le *Requiem* Michel Chion développe un discours sur la foi psychologique plutôt que théologique. Il ne propose en rien une œuvre liturgique mais une œuvre de concert construite sur la forme d'une messe.

¹⁵⁶CHION, Michel, notice du *Requiem*, CD Empreintes digitales, 1993, p. 6, cité dans : MARCHETTI, Lionel, *La musique de Michel Chion*, Metamkine, p. 182

Conclusion

Comment Karlheinz Stockhausen, Pierre Henry et Michel Chion utilisent-ils les moyens de production de la musique électroacoustique pour tenir un discours symbolique sur la thématique du sacré et comment le texte est-il lié organiquement à la musique dans ces oeuvres ?

Ces trois œuvres, toutes basées sur des textes de tradition chrétienne, montrent chacune des approches différentes de la composition, de la voix, du divin et de la musique en général.

Karlheinz Stockhausen utilise la notation musicale pour composer *Gesang der Jünglinge*. Il calcule et note sur la partition tous les paramètres du son, jusqu'à leur spatialisation. Il utilise le système du sérialisme intégrale. Il illustre via la *grammaire* musicale qu'il emploie, via ce « *communisme des tons* »¹⁵⁷ qu'est le système sériel, l'unification de la multitude dans la louange de Dieu. Les différents éléments hétéroclites du matériau musical sont associés de façon égalitaire sous la même règle. Ainsi il élabore un discours musical avant-gardiste mais tout de même basé sur une symbolique abstraite qui passe par l'écriture, une symbolique des nombres. De plus il code méthodiquement le sens du texte afin de créer une écoute active de l'auditeur et de faire jaillir l'essence sémantique du texte aux moments où l'attention de l'écouter est optimale.

Au contraire, Pierre Henry et Michel Chion, en compositeur de musique concrète, se passent de l'écriture et composent en partant directement du concret sonore duquel ils extraient des valeurs musicales. C'est donc une démarche inverse qu'ils adoptent, plutôt que de partir d'une idée abstraite qu'il concrétise en passant par la notation, il parte d'objets sonores, d'éléments concrets qu'ils modèlent et associent afin de faire naître un discours musical abstrait. Ainsi la symbolique qu'ils emploient n'est pas une symbolique des nombres mais une symbolique sonore, « *incarnée* »¹⁵⁸, construite par des « *sons-symboles* »¹⁵⁹ et un jeu sur la temporalité et l'espace chez Pierre Henry. Elle est conçue autour d'un jeu sur les présences sensibles de personnages et sur une approche médiatiste de la musique concrète chez Michel Chion.

157Grande encyclopédie Larousse, Ed 1971-1972, p. 4348, <http://www.larousse.fr/archives/grande-encyclopedie/page/4348>

158Chion, Michel, « Pierre Henry », Fayard, 2003 p. 122

159Ibid

En outre, contrairement à *L'apocalypse* et au *Requiem*, *Le chant des adolescents* n'est pas une pièce de musique narrative. Alors que Pierre Henry construit son oeuvre sur une structure identique à celle des tragédies classiques et que la voix est celle d'un narrateur qui raconte la prophétie de Jean, alors que Michel Chion conçoit son oeuvre comme un *requiem-fiction* en mettant en scène les présences de personnages incarnés par des acteurs, K. Stockhausen structure son oeuvre en spirale et fait disparaître la linéarité du temps rendant impossible toute narration. Il nous montre un moment d'extase hors du temps.

Les trois oeuvres montrent des rapports à la voix différents. Karlheinz Stockhausen l'instrumentalise, il utilise uniquement de la voix chantée et du *sprechgesang* et il découpe les voix jusqu'à leurs plus petits éléments pour finalement les utiliser de manière instrumentale comme il utilise les sons des oscillateurs. Pierre Henry utilise essentiellement la voix parlée et il lui accorde un rôle principalement narratif, on note tout de même quelques utilisations extra-textuelles de la voix en arrière-plan comme dans « La bête de la terre » et « La grande prostituée ». La voix est en outre généralement clairement dissociée de l'accompagnement musical, elle le domine et il lui est subordonné. On note tout de même une musicalisation de la voix parlée à travers le jeu subtil de Jean Négroni et les traitements externes appliqués aux sons. Michel Chion montre un rapport plus théâtral à la voix, elle est synonymes de présence, d'individualité, la voix dit toujours « je ». Il met cela en valeur par des modes de vocalisations variés et très expressifs. En outre la voix est considérée chez lui comme chez Stockhausen comme un matériau musical à part entière et il arrive que des mouvements entiers en soit principalement constitués.

On a exposé les différentes visions du divin que ces oeuvres mettent en avant mais elles exposent aussi les relations particulières de leurs compositeurs à la musique en général. Ainsi la forme extatique de *Gesang der Jünglinge* montre la conception mystique du rôle de la musique et du compositeur de la musique propre à K. Stockhausen. En effet, la musique à pour le compositeur un pouvoir presque divin, celui de « *de créer des univers musicaux [...] où se manifeste la vision d'un monde meilleur* »¹⁶⁰.

C'est l'attachement à la musique romantique de Pierre Henry qui transparait de

¹⁶⁰Stockhausen, Karlheinz, 1971, cité par Massin, Brigitte et Jean, « Histoire de la musique occidentale », *Messidor-Temps Actuels*, Fayard, 1985, p. 1195

L'apocalypse de Jean. L'aspect magistral et narratif de l'œuvre, l'idée de thématisme visible à travers la récurrence de sons-symboles qui reviennent différemment selon les circonstances du drame, l'orchestration variée, parfois tonitruante et parfois caressante, participent à évoquer la passion du compositeur français pour le romantisme allemand. Pierre Henry confirmera cet intérêt pour la musique romantique à travers la composition de *La dixième symphonie de Beethoven* qu'il compose à partir des 9 symphonies de Beethoven en 1979 et à travers *Comme une symphonie, envoi à Jules Verne*, pièce créée en 2005 dans laquelle il utilise la musique de Bruckner.

Le *Requiem* montre la volonté de Michel Chion de faire une musique avant-gardiste mais populaire, de faire un œuvre à échelle humaine. Ainsi il utilise la forme du *requiem* et il construit inconsciemment une structure symétrique afin de donner un cadre de référence fort. « *L'idée qu'un art contemporain ne doit être fait que de prototypes est à mon avis une idée dangereuse pour l'avenir de la musique et personnellement j'utilise souvent des conventions même si je les prends parfois ailleurs que dans la musique.* »¹⁶¹. Ainsi il utilise une forme ancienne pour rendre son discours contemporain plus accessible mais il fait aussi beaucoup de référence au cinéma dans sa composition. Les idées de cadrage, de montage audible – si une partie de la musique concrète s'interdit les montages autres qu'en fondu, le cinéma n'a jamais redouté de couper perpendiculairement la bande magnétique afin de passer instantanément d'un plan à l'autre -, de tournage sonore, mais aussi l'évocation de lieux particuliers et la présence sensible de personnages sont directement reliés à l'art sans doute le plus populaire, l'art cinématographique.

Il donne en outre une dimension humaine et intime au *Requiem* en développant une esthétique de l'imperfection et mettant en avant la présence du compositeur dont on entend la main toute puissante contrôler le support. Il exprime dans cette œuvre des émotions et des doutes intimes face à la foi, à la vie et à la mort. En outre, cette humanité est encore mise en lumière par l'humour, parfois grinçant de désespoir et parfois impertinent, qui traverse l'œuvre.

Ainsi les moyens de création musicale électroacoustique permettent non seulement aux compositeurs de produire des œuvres symboliques aussi bien en partant du concret sonore que d'une idée quasi mathématique, mais aussi, de renouveler la relation que la voix entretient traditionnellement à la musique par l'utilisation de modes de vocalisation extrêmement variés et par tous les traitements sonores et instrumentalisations dont les voix peuvent être les objets.

¹⁶¹MARCHETTI, Lionel, *La musique de Michel Chion*, Metamkine, p. 260