

Les sons ne m'intéressent pas

*Une entrevue menée par courriel
par le compositeur Trond Olav Reinholdtsen*

Trond Olav Reinholdtsen: Quel a été votre cheminement vers la composition? Quelle est votre relation avec la tradition classique, ou plutôt: quelle relation existe-t-il entre votre travail et cette tradition?

Peter Ablinger: Je n'ai jamais voulu que ma musique ne sonne comme de la musique classique, non plus comme la nouvelle musique classique ou une musique classique d'avant-garde. Au départ, je voulais être peintre, puis musicien de jazz et puis au travers du jazz et de l'art, j'ai fait l'expérience de quelque chose comme un art ou une musique nouvelle. Mais c'est seulement après avoir entendu Cecil Taylor jouer que j'ai découvert qu'il y avait eu quelqu'un qui s'appelait Arnold Schönberg...

J'ai joué le piano à partir de l'âge de six ans. Après mon passage par le jazz, j'ai étudié la composition à Vienne. Je suis aussi familier avec la tradition classique que je le suis avec la *sachertorte*. J'apprécie toujours de jouer des extraits de symphonies de Bruckner au piano. La tradition est du passé, une partie de mon passé également, rien dont je ne dois avoir honte, mais aussi rien que je souhaite consciemment poursuivre. Pour être honnête, je ne pense pas beaucoup à la relation que mon travail entretient avec la tradition. Mes sources d'inspiration, je les trouve ailleurs. Elles émergent du présent, de mon environnement, de la vie de tous les jours, ou, s'il me faut nommer une forme d'art, ce serait les arts visuels plutôt que la musique.

TOR: Le développement et l'expansion du matériel est sans doute un des intérêts les plus prégnants de l'avant-garde classique musicale. Y a-t-il des possibilités inexplorées là-dedans, ou plutôt, pensez-vous qu'il s'agisse d'un sujet pertinent pour les compositeurs d'aujourd'hui (et pour vous en particulier)? Qu'est-ce qui vous intéresse dans l'utilisation du bruit blanc comme matériel musical (eg dans la pièce "Kleine Trommel und UKW-Rauschen" small drum and FM-noise)? Nous reste-t-il de nouveaux sons à découvrir?

PA: Je ne crois pas en la nouveauté. Je crois, tout au plus, au renouvellement comme processus permanent, comme équilibre. Le renouvellement est nécessaire pour que les choses restent les mêmes, pour que les choses continuent de la même manière. C'est comme avoir un enfant, un nouveau-né n'est nouveau que parce qu'il n'était pas là avant. Mais le processus en tant que tel est aussi ancien que l'humanité est son seul objectif est de préserver l'espèce!

Les bruits comme expansion du matériel musical ne m'intéressent en rien. *Le bruit (Rauschen, le bruit blanc ou statique) est différent des bruits. Le bruit est sans doute l'un des plus vieux sons duquel les humains sont devenus conscient. Une chute, la mer ou encore le bruit du vent dans une forêt peuvent évoquer une expérience comparable à*

la vue d'une chaîne de montagne, du désert ou des étoiles la nuit. Ces expériences sont absolument dépouiller d'informations significatives, mais elles agissent comme un miroir, elles nous renvoient quelque chose dans la mesure où l'on lit quelque chose en elles, que nous les transformons en quelque chose qui n'a de point d'ancrage qu'en nous-même. Par conséquent, dans de telles situations, nous faisons l'expérience de soi.

Le bruit a tendance à provoquer en nous des hallucinations auditives. Par illusions, je ne fais pas référence aux trompe-l'oeil qui prescrivent ce qui doit être halluciné, mais bien aux projections qui sont générées par nous-mêmes, individuellement. Je travaille fréquemment avec la possibilité de telles illusions, je conçois mes sons d'une telle manière que les illusions soient mises de l'avant ou je joue avec elles afin que ce ne soit pas tout à fait clair si les sons sont en effet dans l'espace ou simplement à l'intérieur de nos têtes.

La combinaison bruit/instruments renvoie aussi à la fonction dissimulatrice du bruit. Lorsque nous sommes près d'une fontaine et que nous écoutons d'autres personnes parler, nous pouvons remarquer que les voyelles du langage peuvent à peine être distinguées puisqu'elles sont englouties par le bruit et que, par conséquent seules les consonnes demeurent présentes pour reconstruire ce qui a été dit. Dans des moments comme celui-ci, nous pouvons devenir conscient des mécanismes de notre perception, notamment du fait que cette dernière est engagée dans un processus de construction du monde et non seulement d'enregistrement de ce qui se passe à l'extérieur d'elle.

C'est cet acte d'interprétation continue de notre propre monde opéré par la perception qui m'intéresse par dessus tout. Ainsi, il se puisse que j'enveloppe d'autres sons avec du bruit afin d'avoir à me concentrer davantage pour être capable de dévoiler ce qui a été caché. Cet état de concentration augmenté — si je suis prêt à le poursuivre — est quelque chose de spécial!

TOR: Je trouve que votre structuration macro-temporelle est souvent plus près de l'installation et des arts visuels en général que des formes traditionnelles de développement musical. Quelle est votre approche au temps dans votre travail? Est-ce que la forme comme paramètre compositionnel est abandonnée à la navigation subjective du public?

PA: C'est souvent le cas. Presqu'aussi souvent toutefois, le temps et les changements qu'il met en oeuvre jouent un rôle important. Il y a des pièces dans lesquelles l'aspect intemporel est mis de l'avant et où l'auditeur, laissé à lui-même, doit tracer son parcours auditif à travers la pièce. Mais il y a aussi ces pièces dans lesquelles l'aspect temporel est plus prononcé et où plus de direction est donnée à l'écoute. Beaucoup de pièces tentent de préserver un équilibre entre ces deux formes. Ce qui m'intéresse en fait, c'est d'accéder au fond des deux modes d'écoute fondamentaux qui sont aussi pour moi, des modes d'être. Il s'agit de deux modes pour se retrouver ou simplement exister dans le monde; une distinction que je décris parfois avec les termes "pensée" et "écoute". Il y a des points de référence importants dans la tradition, non pas en musique, mais en architecture. L'architecture de la fin de l'époque baroque dans le sud de l'Allemagne fournit des exemples tels que les église monastiques de Johann Michael Fischer, Balthasar Neumann et Dominikus Zimmermann. Le travail de leurs vies a consisté en la suggestion de solutions à un vieux conflit en Europe : celui qui opposait la basilique au plan centralisé, les bâtiments longitudinaux aux bâtiments circulaires, la déambulation à l'omniprésence, le scolastique au mystique, et on pourrait ajouter les oppositions entre

le “parcours” et le “lieu”, entre concerts et installations, entre la théologie et la présence, entre la pensée et l’écoute.

TOR: Qu’est-ce qu’une oeuvre musicale pour vous? Y a-t-il un problème avec la musique abstraite traditionnelle?

PA: La musique du passé n’est pas problématique; elle est “passé”, voilà tout. Je suis en vie maintenant et j’ai besoin d’une justification pour mon existence. C’est presque tout ce qu’il y a à en dire. Le reste appartient au domaine de la culture. Et à partir de ce point, ça devient complexe puisque dans notre culture, pour le compositeur contemporain, il n’y a pas moyen d’exister en reproduisant seulement ce que nos ancêtres ont fait. D’autres cultures valorisent au plus haut niveau la reproduction de la tradition ancestrale et sont probablement sages de faire ainsi puisqu’ils n’ont pas à se faire d’illusions, à croire qu’il existe quelque chose comme la “nouveauité”.

Et bien, qu’est-ce qui me conduit à la limite encore et encore? C’est que nous sommes des humains pauvrement entraîné qui ne trouvent pas assez de tranquillité dans la sagesse offerte par la tradition. Cette lacune nous emmène tous à recréer le monde entier à partir de rien. C’est finalement pour cette raison que les limites sont les seuls endroits d’où je puisse sonder le monde et ma perception de lui.

TOR: Pour poursuivre dans la lignée de la question précédente : Pourquoi (et comment) utilisez-vous la “réalité” comme matériel dans votre travail? Est-ce pour travailler avec le paradoxe d’introduire des enregistrements documentaires (par exemple des sons de la ville de Berlin ou des enregistrements de personnalités historiques) dans la musique? Ou est-ce à propos d’une forme de réalisme musical? Est-ce que la notion de quotidien est cruciale pour vous?

PA: La réponse générale à la question de la réalité dans mon travail, je viens peut-être tout juste de la donner.

La réponse spécifique est en effet à propos du réalisme. À savoir, je me suis demandé il y a plusieurs années (lorsque j’étais encore un pianiste jazz) qu’est-ce que le concept de réalisme photographique voudrait signifier pour la musique. À cette époque, j’ai commencé à improviser avec des enregistrements de l’environnement de sorte que se mélange l’instrument avec l’enregistrement. Plusieurs années plus tard, alors que je développais la série “Quadraturen”, j’ai fait un pas de plus dans la direction du photo-réalisme, l’idée de rendre une image photographique au moyen de pinceaux et de canvas — pour la musique, cela semblait vouloir signifier de rendre un enregistrement sonore (“phonographie”) au moyen d’instruments de l’orchestre classique. En fait, un “phonoréalisme” authentique ne serait possible que si les instruments n’avaient pas de structure harmonique supérieur et que leur vitesse d’exécution pouvait être amenée au delà des limites du continu, soit 16 battements par seconde, et si une série de paramètres changeants pouvaient être rendue à cette vitesse. Cette dernière condition ne peut être atteinte que par un piano contrôlé par ordinateur, mais la première condition est impossible à atteindre pour des instruments naturels. Ce qui peut être accompli toutefois, est une approximation qui crée une situation où nous avons une comparaison, la comparaison de la musique avec la réalité. La musique joue ici un rôle d’observateur : la musique observe la réalité. C’est précisément les limites de cette approximation qui nous donnent des indices sur la nature de l’instrument d’observation. La musique, cette création culturelle, devient alors une métaphore pour la perception. La perception ne

peut en aucun cas faire justice à ce qui est perçu. Cependant, au travers de cet échec, elle peut nous informer plus clairement sur les limites de notre capacité à percevoir ainsi que sur les processus de construction du monde qui sont opérés dans la perception.

TOR: La relation entre l'art conceptuelle/la pensée conceptuelle et la musique est à mon avis assez éloignée. Ce n'est sans doute pas une coïncidence que quelqu'un comme Cage n'ait jamais été complètement accepté par le canon de la musique classique moderne, bien qu'il soit, bien souvent, le seul point de référence musical pour les artistes visuels. Comment voyez-vous cette relation entre (votre) musique et l'art conceptuel?

PA: Jusqu'à un certain point, je peux suivre ce que vous dites à propos de la relation entre la pensée conceptuelle et la musique. Généralement parlant, les positions d'aujourd'hui en art et en nouvelle musique classique sont souvent à des kilomètres de distance. La musique semble souvent incapable de progresser à partir de la moitié du siècle dernier. D'autre part, il semble y avoir une implication profondément conceptuelle dans l'idée de composer de la musique dès le départ. En effet, écrire un score qui sera plus tard actualisé sur scène par d'autres est la définition même de l'art conceptuel (Sol Lewitt). Inhérent à la différence entre le concept (score) et sa réalisation, il existe au moins la possibilité que non-seulement le résultat comme objet, mais l'idée peut être une oeuvre ou néanmoins une partie indépendante de l'oeuvre.

Personnellement, je n'aimerais pas limiter la portée de ce qui m'intéresse à l'art conceptuel. Comme je l'ai dit au tout début, j'ai appris beaucoup plus des arts visuels que de la tradition de nouvelle musique classique. Mais parmi les artistes qui sont ou ont été importants pour moi il y a aussi ceux qui peuvent à peine être capturés par le concept d'art conceptuel, tel que Gerhard Richter, Barnett Newman, Antoni Tàpies, entre autres. Cependant, il s'agit déjà d'un geste conceptuel lorsque vous commencez à réfléchir à ce que certains designs visuels voudraient signifier en musique — une considération qui monte en moi presque automatiquement si je vois une oeuvre d'art.

La raison pour laquelle les arts visuels, et même, plus directement, la réalité, ont été et demeurent les meilleurs professeurs vient de mon désir de faire quelque chose qui ne soit pas immédiatement de l'art, qui ne puisse être facilement et commodément étiqueté. Si j'avais à composer pour un quatuor à cordes, le couvercle se fermerait sur la boîte avant même que la première note ne soit jouée. Ce serait difficile d'échapper à la catégorisation. Le simple fait de composer pour des instruments d'orchestre est en ce sens problématique pour moi puisqu'il faudrait que je surmonte cet obstacle pour chaque pièce. Il s'agit d'immédiateté, de me rendre jusqu'à l'auditeur sans autorité intermédiaire. Chaque cas de classification constitue une de ces formes d'autorité — même la catégorie "compositeur".

TOR: Est-ce que votre pièce "Hörtexte" (Weiss/Weisslich 11b) est une épitaphe du genre musical?

PA : Vous voulez savoir si "Hörtexte" porte la musique vers son tombeau? Et bien, si cela était possible, je le ferais : brûler et enterrer. Puisqu'après tout, j'en suis certain, ce qui renaîtrait des cendres ne pourrait pas être pire que ce que nous avons présentement. Ce ne serait probablement pas mieux non plus, mais ça produirait sans doute moins de résidus et serait purgé quant à sa relation avec ce qui existe et ce qui a existé.

“Hörtex” n’a toutefois pas de telles intentions. Elle a été développée presque sans intentions. À l’origine, il s’agissait simplement d’un petit cahier de notes sur les sons, principalement des sons environnementaux et des pensées à propos d’eux, jusqu’à ce que je commence à prendre des notes en temps réel, soit du texte décrivant ce que j’entendais au moment de l’écriture. Ces textes étaient initialement pour des lectures privées jusqu’à ce qu’il m’arrive d’en lire un en public. C’est seulement alors que j’ai réalisé le potentiel de cette démarche et à quel point ça concernait directement les problématiques abordées dans mon travail. Lorsque je lis ces pièces entre d’autres pièces dans un concert, il peut arriver que la lecture de ces “minutes sonores” se transforment en musique. La personne qui suit le texte trouvera difficile le fait d’éviter d’imaginer les sons énumérés, au moins en partie. Une forme de collage d’un environnement acoustique se déploie ainsi dans sa tête et une fois de plus, nous nous retrouvons à générer quelque chose. La réalité? De la musique? Oui, et si cette personne ne fait qu’écouter la voix, il s’agit de musique de toute manière, a priori.

TOR: Souvent dans votre travail, le processus d’écoute lui-même semble problématisé. Il s’agit pratiquement, à mes yeux, d’une investigation phénoménologique ou même d’un exercice existentialiste. Qu’est-ce qu’écouter veut dire pour vous?

PA: L’écoute est une représentation active de toutes les formes de perception, les manières desquelles nous réagissons au monde que nous devons créer par la même perception. Écouter est donc le moyen d’observer la perception.

Les sons ne m’intéressent pas, pas en tant que tels. Les sons et les phénomènes auditifs ne sont que de simples objets, des matériaux avec lesquels je peux mobiliser certaines constellations de la perception.

Traduction: Simon Labbé