



PHILIPPE MANOURY



OU LA PASSION DE L'ÉCRITURE

La programmation que Musica consacre aujourd'hui à la musique de Philippe Manoury permet de dégager une évolution notable de son approche de l'écriture sur une période de plus de dix ans, de *Sound and Fury* (1998-99) à *La Nuit de Gutenberg* donné en création par l'Opéra national du Rhin lors de cette édition.

En effet, l'importance que Manoury accorde à la notion d'écriture – à comprendre autant du point de vue technique et esthétique que par le recours à l'informatique – affecte toutes les dimensions de la composition : depuis sa grande sensibilité à une qualité d'écriture littéraire particulière, à son attachement à la conception de la forme dans la longue durée, en passant par les multiples dimensions de la spatialisation en tant que *dramaturgie de l'écriture* qu'il explore depuis le cycle de « Sonus ex machina » (*Jupiter, Pluton, La Partition du ciel et de l'enfer et Neptune*), Manoury livre divers éléments d'un « Puzzle » ou des « Fragments pour un portrait », pour reprendre certains titres de ses œuvres.

1 Familière à Manoury depuis ses premières œuvres, la pratique de la musique vocale l'a conduit à choisir des textes exigeants, auxquels il a tantôt collaboré (pour les opéras *60° Parallèle*, *La Frontière* ou *La Nuit de Gutenberg*), tantôt s'est senti en résonance avec des auteurs qui exigent toute l'attention du lecteur par leur forme de narration ou la qualité particulière de leur syntaxe poétique.

Déjà le choix de Borges dans *Aleph* (1985-87), avec ses fascinants récits labyrinthiques, dénotait l'intérêt de Manoury pour un discours qui dépassait de beaucoup le cadre d'une narration directionnelle, que l'on retrouvera chez Faulkner avec l'intérêt du compositeur pour *Lumière d'août* (projet inabouti pour des questions de droits mais qui a servi de matrice à l'opéra *La Frontière* écrit par Daniela Langer) et surtout dans la grande œuvre orchestrale *Sound and Fury* (1998-99). Quant à la découverte des poèmes d'Emily Dickinson, elle marque en profondeur la composition de *Noon* (2003), l'une des œuvres les plus fascinantes et les plus caractéristiques des préoccupations compositionnelles de Manoury.

« Il y aurait bien d'autres influences à commenter, tant le **cinéphile averti qu'est Manoury** se nourrit de certaines dramaturgies. »

À un autre degré, le choix du *Procès* de Kafka pour son deuxième opéra (*K...*, 2001) qui déteindra encore sur la composition de la première sonate pour piano, *La Ville* (2002), ou des poèmes déchirés par l'angoisse de *Trakl* (*Trakl Gedichte* pour chœur de chambre, 2007) évoque une période de prédilection de Manoury où l'une de ses références privilégiées dans le domaine de l'opéra reste Berg.

Il y aurait bien d'autres influences à commenter, tant le cinéphile averti qu'est Manoury se nourrit de certaines dramaturgies, ou plus rarement de la peinture. En effet, la technique du flash-back telle que l'utilise génialement un Welles pour agencer subtilement une sorte de « *continuité discontinuë* », l'organisation quasi obsessionnelle de la folie chez Kubrick, ou la série d'études de portraits de Bacon qui ont marqué la composition de *Fragments pour un portrait* (1998) renvoient à des formes de narration qui procèdent par fragments et dont le tout se révèle par la mémoire et par une sorte de reconstitution mentale.

2 Ainsi, la notion de *fragmentation* apparaît comme une constante de l'œuvre de Manoury dont les grandes formes reposent souvent sur des cycles entremêlés. Le choix des textes

d'Héraclite, qui ne nous sont parvenus que fragmentairement, a donné lieu à une répartition par le compositeur en trois thématiques regroupant respectivement neuf fragments, chacun d'entre eux étant « *composé comme étant centré sur lui-même, sans préparation ni développement.* » (*Fragments d'Héraclite* pour chœur de chambre, 2003). Manoury y reviendra en 2006 avec *On-Iron* où les fragments d'Héraclite sont inclus dans une représentation scénique incluant la vidéo. En fait, l'idée qui présidait à la composition d'*Aleph*, au travers de « *l'exploitation incessante du même matériau, vu sous différentes perspectives* », est reconduite tant dans les *Fragments pour un portrait* en un mouvement présenté sous forme de sept approches successives à l'intérieur desquelles des matériaux voyagent sans cesse à l'intérieur d'eux, que dans les deux sonates pour piano, *La Ville* (2002) qui propose un parcours qui revient sur lui-même par des chemins différents et *Veränderungen* (2008) dont les transformations renouent volontairement avec l'esprit des *Variations Diabelli* de Beethoven.

C'est en ce sens que la rencontre de Manoury avec la poésie d'Emily Dickinson s'inscrit dans la révélation de ces vers elliptiques et incisifs, après un premier contact dans les *Dickinson Studies* (2001), cinq pièces électroniques



© O. Rollier

sur de courts poèmes lus par la poétesse américaine Marilyn Hacker qui seront ensuite intégrés dans *Noon*. Là encore, Manoury opère un choix de quelques poèmes, tels des fragments d'une œuvre qui en compte précisément 1789, et les regroupe en plusieurs cycles distribués entre la voix enregistrée et la voix chantée dont le chœur prolonge les sonorités. À la concision des poèmes, parfois limités à deux ou quatre vers et fragmentés eux-mêmes par l'utilisation abondante des tirets et l'absence de ponctuation, Manoury oppose le « temps de résonance » qui nécessite

de développer cet enchevêtrement des textes sur une longue durée :

« All things swept sole away
This – is immensity –

*Toutes choses entièrement balayées
C'est ça – l'immensité – »*¹

Le projet du compositeur est d'ailleurs de prolonger encore l'œuvre qui proposera ainsi un « portrait d'Emily Dickinson » au sens où Boulez avait donné un « portrait de Mallarmé » dans *Pli selon pli*.

Dans *Sound and Fury*, Manoury élabore huit courtes structures de base, très caractérisées et présentées dès le début, qui seront répétées mais incessamment modifiées et de proportions variables, et dans un agencement non chronologique, un développement pouvant apparaître avant l'exposition d'une structure de base. Cette référence directe au roman *Le Bruit et la fureur* de Faulkner (la deuxième des quatre parties se situe dix-huit ans avant la première) se retrouve aussi dans certains principes d'écriture du romancier fondés sur l'ellipse ou dans la confusion

entretenu entre des personnages portant le même nom (les deux Jason et les deux Quentin). La partition de Manoury s'inscrit là encore dans l'esprit et dans l'écriture de Faulkner, dans l'idée d'un récit non linéaire et tissé de façon complexe jusqu'au déclenchement de la « fureur » des éléments musicaux.

3

À cette écriture du temps, Manoury oppose celle de l'espace en étant particulièrement attentif à la perception qu'il veut induire chez l'auditeur. La disposition des musiciens est d'abord mise en scène jusque dans les partitions aux grands effectifs : *Sound and Fury* avec deux orchestres à cordes et cuivres distribués à droite et à gauche du chef, laissant la petite harmonie, les percussions, les harpes et le piano en position frontale ; *Noon* avec deux orchestres à cordes de part et d'autre et encadrant le groupe central des bois et des cuivres, avec le chœur placé à l'intérieur de l'orchestre. Plus originale est la position des quatre groupes instrumentaux dans *Terra ignota* (les terres non encore explorées, 2007), situés aux quatre points cardinaux avec la position centrale du pianiste et chef d'orchestre, tel « une sorte d'explorateur se trouvant au centre des quatre continents ».

Mais c'est surtout dans le domaine de l'électronique en temps réel que Manoury a démultiplié les dimensions

de la spatialisation, dont *Noon* est encore une œuvre représentative avec un dispositif de six sources distribuées autour du public. La synthèse électronique, qui concernait notamment les chœurs dans la scène de la cathédrale de K..., est travaillée dans le nouveau cycle pour instruments à cordes et électronique, inauguré avec la *Partita I* pour alto (2006) : de nouvelles méthodes permettant d'analyser en temps réel les accélérations et pressions de l'archet sur les cordes de l'instrument. Avec *Tensio* (2010), qui suit chronologiquement le précédent quatuor à cordes *Stringendo*, Manoury prolonge sa réflexion sur l'écriture en temps réel avec de nouvelles approches de la synthèse, par modèle physique ou synthèse de sons inharmoniques, intégrant les « toupies sonores » utilisées dans K... et *Partita I*, et le suivi de tempo des instruments. Ainsi, un quatuor virtuel dialogue avec le quatuor à cordes et en démultiplie la « tension » des cordes dans un discours d'une richesse inégalée jusque là.

4

Enfin, il faut mentionner l'écriture qui devient elle-même le sujet dans l'opéra *La Nuit de Gutenberg* en renvoyant à l'histoire de l'écrit dans l'humanité, depuis ses premières traces en Mésopotamie jusqu'à l'usage contemporain de l'internet, en passant par la figure emblématique de Gutenberg : un parcours qui permet d'évoquer les combats de l'écriture

contre le fétichisme avec Moïse et les tables de la loi (brève citation de *Moïse et Aaron*) alors que, à l'autre extrême, l'internet recrée son propre fétichisme dans le rapport ludique à la machine (« *ce que vous ne cherchez pas, vous le trouverez aussi* » chante l'hôtesse au début de l'œuvre). De nombreuses allusions renvoient autant à la littérature (*Fabrenbeit 451* de Bradbury) qu'aux événements tristement historiques montrés dans un court film, avec les autodafés nazis qui appliquent à la lettre dès 1933 les mots de Heine « *Là où on brûle des livres, on finit aussi par brûler des hommes* », jusqu'à la condamnation publique de Salman Rushdie.

Au travers de ces multiples dimensions de l'écriture, la position de Manoury ne se limite pas aujourd'hui à une attitude mêlant esthétique et technologie, mais entend désormais l'inclure dans une réflexion plus large sur la place sociale de la musique : « *La vérité est captive dans un petit nombre de manuscrits. Avec ma machine, je la délivrerai pour qu'elle atteigne une grande multitude* », dit encore Gutenberg.

ALAIN POIRIER, MUSICOLOGUE

1/ Poème n°1548 (1881) in Emily Dickinson, *Poésies complètes*, édition bilingue, trad. Françoise Delphy, Flammarion, 2009.

« **L'écriture** devient elle-même le sujet dans l'opéra *La Nuit de Gutenberg* en renvoyant à l'histoire de l'écrit dans l'humanité. »

