

Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (... et corbeille)

Entretien avec Nicolas Donin et Jean-François Trubert

Nicolas Donin et Jean-François Trubert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/363>

DOI : 10.4000/genesis.363

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 10 octobre 2010

Pagination : 65-76

ISBN : 978-2-84050-711-6

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Nicolas Donin et Jean-François Trubert, « Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (...et corbeille) », *Genesis* [En ligne], 31 | 2010, mis en ligne le 17 mai 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/363> ; DOI : 10.4000/genesis.363

Noyaux, matrices, oignons (...et corbeille) Entretien avec Nicolas Donin et Jean-François Trubert*

Georges Aperghis

Né en 1945 en Grèce de parents plasticiens, Georges Aperghis émigre à Paris en 1963 après avoir suivi des études musicales. Découvrant les concerts du Domaine Musical dirigé par Pierre Boulez, il est particulièrement marqué par les œuvres de Mauricio Kagel et de John Cage. Compositeur autodidacte, Georges Aperghis a conçu ses premières créations dans le cadre du festival d'Avignon au début des années soixante-dix, lorsqu'il était dirigé par Jean Vilar. Aperghis compose d'abord pour la voix, avec Vesper (1970), une œuvre qui revisite le style madrigaliste. En 1971, avec l'Atelier d'Études Théâtrales d'Avignon, il crée La Tragique Histoire du magicien Hiéronimo et de son miroir, une pièce qui marque son appropriation du genre du théâtre musical. La pièce Pandæmonium (1973), tournée vers l'opéra, confirmera ses ambitions esthétiques liées à la scène et au jeu vocal. D'autres pièces comme De la nature de l'eau (1974), Jacques le Fataliste (création à l'opéra de Lyon en 1974), et surtout Histoire de loups (1976) confirmeront alors la place originale et novatrice du compositeur dans le paysage lyrique et théâtral.

En 1976, il fonde l'Atelier Théâtre et Musique, l'ATEM. Expérimentation de la voix et de la scène, création collective, improvisation, « l'ATEM fonctionne comme une sorte de commando de détournement généralisé¹ ». Avec Une bouteille à la mer (1976), le langage spectaculaire, en coordination avec des musiciens et des acteurs, s'ouvre à une réflexion sur l'actualité. C'est au sein de ce laboratoire que naîtront les pièces comme Récitations (créée par Martine Viard en 1978), Conversations (1985), Sextuor (1993) et Commentaires (1996). En 1997, Georges Aperghis quitte l'ATEM, et connaît depuis une activité intense en s'intéressant aussi bien au genre instrumental que vocal ou scénique. En 2000 sa pièce Die Hamletmaschine-Oratorio est créée au festival Musica de Strasbourg, et la même année la pièce Machinations pour quatre récitantes et dispositif électronique en temps réel (réalisée à l'Ircam), sur un texte de François Regnault, est exécutée en Allemagne. En 2004, il signe un opéra réalisé en collaboration avec Peter Szendy, Avis de tempête, à nouveau en collaboration avec l'Ircam. Parmi ses dernières œuvres, il faut compter Dans le mur (2007) pour piano et bande, une composition pour ensemble, Teeter-Totter (2008), dans le cadre du festival de musique de Donaueschingen, et un opéra bouffe d'après Courteline, Les Boulingrin, donné en création à l'Opéra-Comique en mai 2010.

Georges Aperghis est un compositeur rigoureux et exigeant, qui tient à produire dans chacune de ses pièces un renouvellement de l'écoute – ou du spectaculaire dans le cas des pièces de théâtre musical. Lorsqu'une idée se manifeste, elle est soumise à une analyse critique engendrant une série d'opérations de transformation et de développement du matériau dans diverses directions, jusqu'à ce qu'une figure condense et fédère une potentialité de développement suffisante. Pour parvenir à cette fin, le compositeur utilise un certain nombre de techniques : certaines sont conservées dans des notes qu'il appelle des « matrices », d'autres n'ont pas besoin d'être écrites, le compositeur les maîtrisant suffisamment pour les invoquer immédiatement s'il en éprouve le besoin. L'un des procédés consiste par exemple à découper une unité logico-temporelle, puis à redistribuer ses séquences constitutives dans un ordre plus ou moins aléatoire. L'indétermination et la surprise tiennent ainsi un rôle important, non seulement au sein de

* Propos recueillis par Nicolas Donin et Jean-François Trubert (le 1^{er} mars 2010, chez le compositeur), introduits, transcrits et annotés par Jean-François Trubert (Université de Nice Sophia-Antipolis).

1. Georges Aperghis, « L'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) », dans *Le Corps musical*, dir. Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990, p. 69.

l'œuvre finale (du point de vue de l'auditeur et de sa psychologie), mais aussi dans son processus de création : celui-ci met à profit des logiques de prolifération du matériau, pour suivre ce que des rencontres fortuites – par combinaison, permutation, juxtaposition, etc. – permettent ensuite d'en obtenir. Il advient ainsi qu'une section puisse être à la fois totalement émancipée de toute continuité logique, et en même temps complètement intégrée à un vaste processus d'élaboration qui maintient la cohérence de l'œuvre.

Que ce soit du point de vue du compositeur, ou bien de la création collective pour le théâtre musical, c'est bien là en effet que se situe la force dialectique des pièces d'Aperghis. Le maintien sous tension à la fois d'une volonté de respiration et d'aération des structures, une liberté complète dans l'arrangement, la disposition et l'organisation de telle ou telle section, et d'un autre côté, la cohérence, l'impression d'avoir à faire à un véritable « organisme ».

Techniques de composition

NICOLAS DONIN – *Deux modèles de la première moitié du XIX^e siècle sont souvent invoqués pour caractériser le compositeur en action : d'un côté Beethoven partant quotidiennement en promenade pour chercher l'inspiration, prenant des notes sur des carnets qu'il garde précieusement avec lui et dans lesquels il puise à tout moment pour alimenter des formes complexes de développement musical ; de l'autre côté, on aurait la figure de Chopin l'improvisateur, qui pense et compose avec le piano, et ne cesse de produire des sortes de performances écrites de ses œuvres. En réalité, Beethoven improvisait beaucoup lui aussi, et Chopin était bien évidemment un musicien de l'invention écrite autant qu'instrumentale... De même, leurs rapports au public, aux contraintes et aux conventions apparaissent aussi beaucoup plus complexes que l'image que l'on en eut longtemps. Quoi qu'il en soit, on a là les pôles d'une représentation de sens commun, partagée par de nombreux musiciens jusqu'à aujourd'hui, de ce qu'est la composition à l'époque moderne. Voyez-vous des continuités ou des discontinuités significatives entre votre propre façon de travailler et cette dernière ?*

GEORGES APERGHIS – *Moi, je n'improvise pas du tout en amont de l'écriture. Par contre, avec les années, j'ai accumulé un fond de matrices², on peut les appeler des fichiers, des sortes de réservoirs de techniques de composition, des*

matrices de permutation, ou des structures polyphoniques par exemple. Ce sont des brouillons qui étaient pour une pièce mais qui finalement pouvaient donner naissance à plusieurs variantes, et donc à des musiques complètement différentes. J'en ai gardé énormément, et je travaille beaucoup à partir d'eux. C'est-à-dire que lorsque j'ai une idée, pour essayer de la construire et de la mettre sur le papier, je passe par différents anciens brouillons – ou fichiers ou... je ne sais pas comment les appeler – pour voir ce qu'ils me proposent comme solution. Finalement, je trouve une autre solution qui est une variante ou une espèce d'annexe de différentes choses que j'ai gardées. Mais ce qui m'intéresse, c'est d'arriver à la surprise, d'être surpris par ce qui peut en sortir, par ce que je n'avais pas du tout imaginé au départ.

2. On peut comprendre ce terme comme une technique de composition particulière permettant l'élaboration du matériau musical et sa prolifération. Ainsi, à partir d'une même idée, le filtrage par ces *matrices* – c'est-à-dire ces techniques opératoires qui sont inventoriées dans des fichiers ou des brouillons – permet d'obtenir autant de dérivations ou de résultats différents, qui sont potentiellement exploitables dans telle ou telle partie future de la partition. Un extrait de ces carnets d'esquisses est reproduit dans *Machinations de Georges Aperghis*, textes réunis et édités par Peter Szendy, Paris, L'Harmattan/Ircam, 2001, p. 36. Par ailleurs, certaines techniques de composition ont été décrites par Daniel Durney dans « De la théâtralité de la musique », dans *Les Cahiers du CREM*, n° 4-5, juin-septembre 1987, p. 51-66. Voir également *Le Corps musical*, op. cit., p. 192-195 et p. 215-217.

JEAN-FRANÇOIS TRUBERT – *En somme, on hésite entre un geste inconscient ou contrôlé. Mais comment se fait concrètement la sélection ?*

G. A. – Dans ce cas, c'est une espèce de hasard calculé. C'est-à-dire qu'il y a des matrices que je suis, ce sont des chiffres en fait, qui mettent côte à côte certains fragments qui sinon seraient absolument incompatibles, en créant cet effet de surprise recherché. De ce point de vue, je suis vraiment intransigent, c'est-à-dire que je suis la matrice jusqu'au bout, quitte à tout réécrire pour que cela puisse « marcher ». C'est comme si vous mettiez en apesanteur devant vous cinq séquences. Elles changent de position à chaque fois, et chaque changement est produit par la petite matrice³. Tout d'un coup vous prenez une photo d'une position. On fixe la succession des différentes séquences, ou leur superposition. À partir de là, on se dit qu'on a affaire à quelque chose de banal, ou alors on se dit ça, c'est quelque chose que l'on n'aurait jamais imaginé. En même temps, ça peut être très intéressant mais presque impossible à faire, parce que si je la fais par exemple, ça fait un effet de masque⁴ dans une superposition. Alors le problème de la réalisation se pose : comment faire ce que donne la matrice en tentant d'effacer le plus possible l'effet de masque dans ce cas précis ? Il faut donc tout réécrire à ce moment-là. C'est le hasard qui met en présence des choses et qui les détourne de leurs premières fonctions.

J.-F. T. – *Mais si j'ai bien compris dans ce que vous venez de décrire, en amont du hasard vous avez quand même un principe de génération et de permutation que permettent ces matrices ? Il y a d'abord un principe génératif, puis ensuite dans les combinaisons, il y a des rencontres fortuites et qui retiennent votre attention.*

G. A. – Absolument. Parce qu'au départ les séquences pourraient s'enchaîner, mais cela ne m'intéresse pas. C'est comme un geste : par exemple, pour prendre ma tasse, je fais ça [*Georges Aperghis effectue un geste de la main*]. Ce geste, je le découpe alors en plusieurs fragments, et je le restitue de manière saccadée, ou alors avec des pauses, un peu comme les photogrammes d'un film, mais qui ne seraient pas dans l'ordre.

Parce qu'au début, la majeure partie du travail consiste pour moi à éviter les clichés et les lieux communs : lorsque je perçois une certaine directivité, ou lorsque je me dis qu'on l'a déjà entendu plusieurs fois, que d'autres l'ont mieux fait, etc. Ces clichés musicaux peuvent venir aussi bien de l'esthétique baroque que de celle d'aujourd'hui. C'est la raison pour laquelle mes petits cahiers me servent finalement à condenser ce problème, et à trouver des solutions qui m'appartiennent en propre. Le travail d'élaboration consiste en cette première activité, à lutter contre les clichés.

Ensuite, peu à peu, la pièce se construit. Mais chez moi, si une continuité s'installe, cette succession des événements devient très vite un lieu commun en soi que je ne supporte pas. Par exemple on a l'impression – pour aller vite – que la page 2 est la conséquence de la page 1. Ce principe de causes et de conséquences crée une espèce de psychologie qui s'installe trop mécaniquement.

Le problème qui se pose est donc le suivant : comment entendre le mieux possible ? Ce n'est pas forcément quand un fragment est la conséquence du précédent. Il faut faire en sorte que l'on redécouvre chaque nouveau fragment – mais tout en gardant une continuité quand même. Comment trouver une espèce de recul du compositeur par rapport au matériau, et essayer de le... d'une certaine façon de le mettre en page, de le mettre en scène, de façon à ce que chaque petit fragment proposé existe en tant que tel, pour lui-même ?

Alors je casse beaucoup la continuité. Parfois je me perds complètement, ou je me dis que ça ne va nulle part. Je passe pas mal de moments à la fois plaisants et angoissants. Et puis il y a un moment où les choses se mettent en place, finalement, où je sacrifie pas mal d'idées du début, j'essaye de construire à partir de presque rien, et finalement toutes les idées y sont, j'arrive à récupérer presque tout, parce qu'il y a une espèce de continuité nouvelle qui se fait à force de réécriture.

3. Georges Aperghis décrit ici un procédé de permutation à cinq éléments non ordonnés, soit une combinaison.

4. Ce phénomène se produit lorsque des fréquences graves au niveau sonore élevé empêchent la perception de fréquences aiguës plus faibles. C'est ce qui se produit lorsque l'on éprouve des difficultés à bien suivre une conversation à côté d'une voie ferrée par exemple.

Solution(s) de continuité(s)

J.-F. T. – À propos de *Machinations*, en reprenant Deleuze, vous parliez d'une génération de la pièce « par le milieu⁵ » : est-ce que cela rentre dans le cadre que vous venez de décrire ? Est-ce que la pièce se construit comme une sorte de développement centrifuge ?

G. A. – Oui. Quand je compose quelque chose qui se développe avec une certaine continuité, avant de la casser, je considère que je suis au début et que je vais vers la fin : il y a donc une espèce de déroulement. Ensuite, je m'attache par exemple à une seule séquence qui devient tout à coup fondatrice de la pièce, l'un de ses piliers. Alors je la retravaille pour elle-même et en même temps, je me dis que la pièce ne peut pas commencer par cette séquence-là. J'estime alors qu'elle doit se situer vers un « milieu » quelque part. Après je fais comme un oignon, des deux côtés, comme des parenthèses infinies pour arriver au début et à la fin.

J.-F. T. – Comme une sorte de noyau qui, finalement, va générer autre chose ?

G. A. – Oui. Voilà comment je procède souvent : il y a ce noyau, imaginons pour être compréhensible facilement qu'il s'agit de la page 30. Après il y a d'autres sections que j' imagine très importantes pour la pièce, et donc je les mets plus loin, page 45 disons. Puis je reviens au début, vers la page 10. Ce qui se passe entre ces points c'est un développement, finalement, une sorte de deuxième strate après la première continuité qui a été redistribuée à plusieurs endroits distants. Cette deuxième strate est déjà plus élaborée, dans le sens où la continuité dans laquelle elle s'inscrit est moins apparente que pour la première. Elle montre des contrastes, des passages dont je ne peux pas prévoir l'enchaînement, même techniquement. Par exemple un violoniste se trouve dans l'extrême aigu et à la séquence suivante il se retrouve à faire des harmoniques dans le grave. Mais je laisse ces événements en l'état, je sais que ça ne s'enchaîne pas, qu'un solo de cordes s'arrête d'un coup, mais cela m'intéresse beaucoup justement parce qu'il se crée ainsi des séquences intermédiaires.

J.-F. T. – Avez-vous un exemple de pièce où vous avez été confronté de manière un peu plus aiguë que d'habitude à ce problème de logique musicale qu'il faut à la fois briser et réunir ?

G. A. – Oui, celle que j'écris en ce moment⁶. Il n'y a pas longtemps, la semaine dernière, je suis parvenu à fixer à peu près une quarantaine de pages qui maintenant sont définitives, qui sont enfin telles que je le voulais. Mais ça faisait un mois, un peu plus d'un mois que je me disais : mais où ça va ? C'est bizarre de voir des choses écrites, car apparemment chaque chose est à sa place, mais il n'y a pas de vie, les choses se succèdent d'une façon amorphe et ça ne fait pas de la musique finalement. Il faut donc bousculer la musique elle-même, et les différentes séquences.

N. D. – Comment vous y prenez-vous concrètement pour prendre du recul à l'égard de l'œuvre en cours ?

G. A. – Je lis la pièce, je la lis tout le temps. Il y a des fois où je suis très catastrophé, et d'autres fois où je me dis que ça devrait aller, que c'est moi qui la lis mal, ou que je ne suis pas en forme. Mais il faut du temps pour finalement accepter le fait que ça ne va pas du tout ! Ou que finalement tout y est, mais qu'il n'y a aucun intérêt ! Donc, est-ce qu'on met tout à la corbeille ? Est-ce qu'il faut commencer autre chose ? En même temps chaque séquence représente des idées auxquelles je tiens, donc : comment l'une peut

5. Georges Aperghis, « Conversation (2) : les phonèmes », dans *Machinations de Georges Aperghis, op. cit.*, p. 59 : « Je songeais aussi à ce que dit Deleuze sur la génération par le milieu, plutôt que par la fin ou le début. Quelque chose comme un volcan qui crache et dont le cratère ou la fente s'étend. » Il s'agit là d'une allusion au texte « Rhizome » de Deleuze et Guattari, où la construction par le milieu est valorisée contre l'élaboration linéaire du discours : « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu [...] partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 36-37.

6. La pièce sur laquelle Georges Aperghis travaille au moment de cet entretien, et dont il est question à plusieurs reprises, est un concerto pour piano et orchestre. Il est prévu qu'il soit interprété par Nicolas Hodges qui avait déjà créé en 2008 *Dans le mur*, une œuvre pour piano solo avec système électronique temps réel réalisée à l'Ircam.

dynamiser l'autre ? Comment trouver l'énergie, et comment rendre des choses reconnaissables pour que le public puisse jouer avec sa mémoire ?

J.-F. T. – *Si ces idées sont considérées comme des forces à la fois autonomes et interdépendantes, s'agit-il d'une forme franchement parcellaire, ou bien cela représente-t-il plutôt les parties d'un organisme ?*

G. A. – Le but c'est que ça le devienne. Qu'il y ait un organisme, même s'il est monstrueux. Ma volonté au début est que chaque séquence existe par elle-même, et qu'il n'y ait pas un passage d'une séquence à une autre, au contraire même. Je suis pour la mosaïque, mais en même temps, le paradoxe c'est qu'il faut que cette mosaïque vive, et cela sous-entend qu'il existe quand même une sorte de fluide qui passe d'une séquence à une autre, car il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition. Mais je ne peux pas vous dire pourquoi, tout d'un coup, quand je le lis, je me dis : là on a tout ! On a à la fois chaque séquence séparée et le passage d'une séquence à l'autre, mais sans savoir pourquoi, alors que dans le même temps l'ensemble paraît intelligible. Pour moi ce sont des formes qui ne sont pas vivantes et qu'il faut rendre vivantes. Alors que se passe-t-il après, pourquoi est-ce qu'on a l'impression que c'est un organisme qui vit et que tout fonctionne ? Eh bien, au bout du compte, ça me dépasse. Que l'on puisse le trouver beau ou pas beau n'entre pas en ligne de compte. Je recherche ce moment où je me retrouve dans mon projet. J'y perçois toutes les pensées du début, les idées. Et j'ai l'impression que quelque chose y produit de l'énergie.

Théâtre musical et langage

J.-F. T. – *Dans Le Corps musical, vous revenez sur le terme polyphonie à propos du théâtre musical, que vous considérez comme une polyphonie de plusieurs éléments⁷. Dans ce cadre, lorsqu'une idée se forme, est-elle uniquement musicale, ou peut-elle aussi comprendre un geste ou une intention corporelle, comme une microdramaturgie ?*

G. A. – Ce n'est que musical. Pour la construction, parfois c'est le hasard : c'est quelqu'un qui traverse la scène pour

aller chercher quelque chose, alors on se dit : et si on traversait là, en jouant ? C'est ainsi que, dans *Commentaires*⁸ par exemple, il y a cette séquence pour alto seul où le musicien traverse pendant une autre action. Elle possède un sens qui émerge de cette rencontre fortuite. J'aime beaucoup ce hasard qui provoque des surprises, et qui me permet de faire coexister des éléments que, sans cela, je n'aurais pas pensé à mettre en présence. Par exemple, j'ai souvent écrit des pièces sans début ni fin, c'est-à-dire que j'arrivais le jour de la répétition avec une centaine de petites séquences, mais sans savoir laquelle était la première, laquelle était la seconde. Avec le chanteur ou les musiciens sur la scène, on essayait ensemble différents textes. Une fois qu'on avait tout lu, on faisait des propositions avec le texte, et puis avec la mise en scène. C'est une espèce de polyphonie avec des fils qu'on tire de tous les côtés, et c'est encore plus compliqué. Mais ce qui m'intéressait c'est que la musique n'était pas donnée comme une continuité, et elle était aussi subordonnée aux autres éléments, que ce soit le texte, la lumière, le jeu des acteurs, la position des acteurs sur le plateau. Une pièce comme *Commentaires* a été faite comme ça.

J.-F. T. – *Dans d'autres pièces comme Machinations⁹, il peut s'agir d'opérations d'écriture portant sur le langage lui-même, et sur sa dislocation dans ce cas précis ?*

G. A. – Là, oui, il y a un travail sur le langage, sur les syllabes. J'avais réalisé des catégories de syllabes, comme des sortes de *maladies* : maladie des consonnes qui se font

7. Georges Aperghis, « Quelques réflexions sur le théâtre musical », *Le Corps musical*, dir. Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990, p. 62.

8. *Commentaires* est une pièce de théâtre musical pour deux comédiens, baryton, violoncelle, alto et piano sur un texte de Philippe Minyana. Elle a été créée en juillet 1996 au festival d'Avignon.

9. *Machinations*, spectacle conçu en 2000 en collaboration avec l'Ircam, utilisant un système temps réel et une projection vidéo. Le montage et le choix des textes ont été réalisés par François Regnault et Georges Aperghis. La mise en scène était d'Aperghis. La pièce est écrite pour des « diseuses » – au cabaret, la diseuse est aussi celle qui raconte – et non des chanteuses car elle est basée sur la construction et la déconstruction du langage : « La partition est écrite en mots, en lettres, avec des indications sur la manière d'interpréter les choses. Les mélodies (les hauteurs) viennent de la façon de dire », Georges Aperghis, « Conversation (2) : les phonèmes », art. cit., p. 60.

« manger » par les voyelles par exemple, selon l'idée de cellules qui peuvent en manger d'autres, comme des organismes. Il y a aussi des mots qui se font manger par des phonèmes qui n'ont pas de sens, ou l'inverse : des phonèmes arrivent à créer des mots, et l'on croit comprendre quelque chose. Toutes ces pages séparées, tous ces catalogues de possibilités, je les ai emmenés devant les « diseuses » et on a fait la polyphonie ensemble, sur place. La partition qui existe aujourd'hui – elle n'est que phonétique – a été créée en collaboration avec elles. C'était un travail vraiment très minutieux : on a procédé à des opérations de découpage, puis chacune soulignait sa partie, certaines choisissaient des sortes de monologues, ou alors demandaient à pouvoir dire telle ou telle section. Ce sont les diseuses qui se sont distribuées les différentes parties.

N. D. – *Ce faisant, les diseuses impliquées dans la première production du spectacle ont déterminé quelque chose, ont écrit quelque chose pour toutes les occurrences suivantes.*

G. A. – Absolument. La première version est déterminante. J'aime bien partir des gens que j'ai en face de moi. Pour le théâtre musical en tout cas, chaque fois que le « casting » est fait, pour moi c'est déjà un tiers de la pièce, parce que c'est en fonction de ça que je vais la réaliser.

N. D. – *Ce sont des gens qui vont apporter quelque chose d'inattendu au cours de la réalisation, c'est la part collective de la création de la pièce.*

G. A. – En effet. Et surtout, quand il n'y a que des phonèmes. Quand je me les prononce et que je les imagine à ma table de travail, c'est une chose. Mais les diseuses vont le dire d'une manière complètement différente, il faut savoir saisir l'intérêt de cette nouveauté pour les aider à les pousser encore plus loin dans leur propre proposition – qu'elles n'entendent peut-être pas encore très bien elles-mêmes.

J.-F. T. – *C'est pour ça qu'il y a un jeu sur le temps de la prononciation notamment. Certains phonèmes doivent être un peu allongés ou ralentis par rapport au langage parlé, et ça provoque une étrangeté du discours.*

G. A. – Pour moi ça fait de la musique, ça fait comme un phrasé musical. Mais une fois que c'est écrit, il y a tout de même une liberté d'exécution – je pense notamment à une production qui a été faite à Rotterdam par de nouveaux interprètes. Il y avait des chanteuses, donc les voix étaient un peu plus placées – même si c'était parlé. Mais la mise en scène était complètement différente : le public était au milieu, et les diseuses aux quatre coins de la salle. Elles bougeaient, elles changeaient de place, il y avait aussi des danseurs, c'était très curieux, mais ça marchait aussi très bien. C'est difficile de faire la première mise en scène, c'est plus facile pour les autres !

J.-F. T. – *Que cette articulation des phonèmes devienne musique, cela me fait penser au livre La Musique, recto-verso que vous avez coécrit avec Peter Szendy, où vous dites que la musique apparaît au moment où le langage trouve ses limites, où l'on sort de « l'île langagière par le fond, pour passer de l'autre côté de la circonférence¹⁰ ».*

G. A. – Il y a plusieurs façons de faire, mais disons qu'il y en a deux qui sont complètement contradictoires mais qui arrivent au même résultat à mon avis. La première c'est d'enlever du sens, en enlevant des bouts de mots, ou en ne mettant pas les mots où ils doivent être pour donner sens mais au contraire, de les placer pour faire de la musique. À partir de là, à partir du moment où on ne comprend pas, on écoute, parce qu'on essaye de comprendre, et c'est ça qui rend ce phénomène très musical. Le public s'interroge : c'est quoi ? C'est une langue ? C'est autre chose ? Et d'ailleurs c'est pareil pour le théâtre musical. Pour moi, si on comprend quelque chose, si on se dit que la situation comprend des typologies théâtrales très déterminées – avec des personnages comme le mari, la femme, etc. – eh bien on n'écoute plus, parce qu'on reconnaît la situation, qu'on sait ce qu'il se passe. Si on ne sait pas, si c'est écrit comme dans une partition musicale, à ce moment-là les gens écoutent beaucoup. Donc c'est la première manière, en enlevant du sens. L'autre façon, c'est d'en ajouter énormément, comme un langage surdéterminé, mais avec tellement de méandres et de contradictions que finalement on ne sait plus du tout de quoi on parle, comme une espèce de tourbillon. Les deux manières arrivent finalement au musical.

10. Georges Aperghis et Peter Szendy, *Wonderland. La musique, recto-verso*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2004, p. 41.

Ancrage historique

J.-F. T. – *On retrouve tous ces cas de figure dans l'une de vos pièces les plus célèbres, Récitations pour voix soliste (1978). Est-ce que vous vous attendiez à ce qu'elle ait une telle portée ?*

G. A. – Non, absolument pas. Pour moi c'était une petite pièce écrite pour Martine Viard, parce qu'il y avait une commande de la radio – c'était une pièce radiophonique. Cela me trottait dans la tête depuis un moment, et c'est un bon exemple par rapport à ce dont on parlait tout à l'heure : je n'avais aucune ambition pour cette pièce au départ. Ma seule ambition c'était de travailler à la suite de John Cage, comme dans ses pièces pour piano, voix et piano ou voix seules¹¹. Je voulais réagir par rapport à la tendance que prenait le chant dans la musique contemporaine, en utilisant des techniques d'autres pays, ou d'autres continents, et mettre en place mes histoires de syllabes. Mais cela me paraissait aller de soi. J'avais fait diverses expériences avec ces matériaux, mais je n'aurais jamais pensé que je faisais une pièce très importante pour moi.

N. D. – *Quel est votre rapport avec la linguistique ?*

G. A. – Je me suis intéressé aux textes de Jakobson, de Saussure, et de Chomsky également, dans les années soixante et soixante-dix. Mais, tout en excitant mon intérêt, ils ne m'ont pas donné de solutions pour mon travail, parce que je ne suis pas du tout écrivain ni poète, je fais de la musique. Ce qui m'a aidé par contre, dans le travail linguistique, c'est de pouvoir donner de fausses pistes à propos du sens, de faire croire que tel mot possède une signification précise puis finalement de le faire revenir, mais dans un contexte différent. Ce qui m'a beaucoup servi en fait, c'est toute la réflexion linguistique sur la syntaxe. Et quand j'écris de la musique, c'est pareil. Comment entendre entièrement tel phonème, pour qu'il ne soit pas mangé par les phonèmes d'avant et les phonèmes d'après ? Et selon le contexte chaque phonème change, sa vie est différente.

J.-F. T. – *Vous êtes-vous senti proche des compositeurs qui ont gravité autour des studios de Cologne dans les années*

soixante, ou autour du studio de phonologie de la RAI de Milan, la génération de Berio, Stockhausen ?

G. A. – Pour moi la plus grande influence, c'est Cage, c'est l'indétermination. Un langage qui n'a rien à dire à part sa propre existence, qui est sa propre sonorité, une syntaxe qui ne raconte qu'elle-même. Cage a été pour moi une découverte très importante. La première fois c'était un concert au musée des Arts Décoratifs, en 1964 ou 1965, je venais d'arriver à Paris. Il y avait *Circles* de Berio, avec Jean-Pierre Drouet, Francis Pierre, Jean-Claude Casadesus, et Cathy Berberian. Pendant les changements de plateaux, au moment où on enlevait les pupitres, elle a chanté *Fontana Mix*¹². J'ai trouvé ça magnifique, et j'ai voulu tout savoir là-dessus. Comme je connaissais mieux l'histoire de la peinture à cause de mes parents, c'est par Duchamp que j'ai fait le rapprochement¹³. Et j'ai eu la chance de rencontrer un copain qui était fou de tout ce qui venait des États-Unis, que ce soit en peinture – Rauschenberg – ou autre – Cunningham, etc. Lui avait un exemplaire du livre *Silence* de Cage, en anglais. Et depuis j'ai complété le rapprochement, avec Satie mais aussi le compositeur américain Cowell¹⁴.

11. À partir des années cinquante, un certain nombre de compositions de Cage ont marqué la vie musicale européenne, parmi elles *Music Walk* (1958), une performance pour pianiste, le *Concert for piano and orchestra* (1958), dont certaines parties dérivées accompagnent d'autres pièces comme *Solo for voice I* ou encore *Fontana Mix*. Le *Songbook* pour voix date de 1970.

12. *Fontana Mix* est une pièce de John Cage composée en 1958 et dédiée à Luciano Berio et à Cathy Berberian.

13. John Cage fait la connaissance de Duchamp en 1942 chez Peggy Guggenheim. À partir de 1965, John Cage prend des leçons d'échecs auprès de Marcel Duchamp toutes les semaines. En 1968 à Toronto, Duchamp et Cage organisent *La Réunion*, un concert de musique électronique autour d'une partie d'échecs.

14. Dès 1930, dans *New Musical Resources*, Cowell a non seulement préconisé l'emploi des *clusters* en musique, mais aussi théorisé l'interdépendance des paramètres, et notamment la déduction de valeurs rythmiques en fonction des rapports harmoniques des sons (Henry Cowell, *New Musical Resources*, commenté par David Nicholls, New York, Cambridge University Press, 1996).

J.-F. T. – *Et est-ce que vous vous êtes intéressé à Mauricio Kagel ?*

G. A. – Beaucoup. C'est un autre pendant. Bizarrement, il paraît plus proche de moi, mais en fait il m'apparaît plus distant que Cage finalement. J'avais vu une pièce de lui, *Sur scène*¹⁵, qui était donnée au Domaine Musical¹⁶. Et c'était une pièce complètement incroyable. À ce moment-là je me suis dit, oui on peut jouer avec la lumière, la musique et les éléments scéniques. Après, j'ai connu Kagel. Pendant qu'il y avait *Dressur* en tournée avec Mauricio, nous on jouait avec l'ATEM en deuxième partie, ou inversement. J'ai écouté plusieurs fois *Dressur* et cela m'a beaucoup servi de l'avoir écouté autant de fois, parce que c'est là que je me suis dit qu'il ne fallait pas tout noter – les comportements et les gestes – sur la partition. Parce que finalement, la pièce s'épuise. Comme je l'ai vu plusieurs fois, il n'y avait pas la possibilité de maturité, parce qu'il n'y avait aucune liberté pour un interprète d'aller plus loin. C'était presque mécanique, c'était trop maniaque de précision comme écriture. En même temps c'est ça qui faisait son intérêt. Mais je me suis dit : ce n'est pas pour moi.

J.-F. T. – *Quand vous dites « aller plus loin », c'est-à-dire qu'il y a des éléments que l'interprète aurait pu dépasser ?*

G. A. – S'il y a des petites marges, s'il n'est pas vraiment ligoté – il est lié quand même parce qu'il y a la partition – mais qu'il peut quand même bouger un peu à l'intérieur, avec les représentations qui passent, la chose mûrit d'une certaine façon. Et pour moi c'est très important, parce que je redécouvre la pièce. Parfois je me dis par exemple : il prend du temps là, et en fait, c'est très bien ! Ou bien il fait un silence parce que ce soir-là c'est venu comme ça, de sa propre fatigue ou de son exaltation du moment, je n'en sais rien. Si tout cela n'est pas possible, alors... Je me suis beaucoup interrogé sur la surnotation des choses. S'il n'a pas quelque chose à dire, l'interprète n'a plus de place.

J.-F. T. – *Est-ce qu'il ne faudrait pas également prendre en compte le discours corporel de l'interprète ?*

G. A. – Oui, à mon avis, mais il ne faut pas le déterminer complètement. Moi dans les partitions ce que j'essaie de faire, c'est de noter le strict minimum à partir duquel ça marche. C'est comme la manie du métronome qu'on a tous. Moi je l'ai aussi parce que ça donne exactement le tempo, mais souvent les tempi ne sont pas ceux que j'ai écrits. J'ai tendance personnellement à stresser le tempo tout le temps – parce que je suis stressé moi-même – je m'en aperçois après coup. Mais parfois, à deux unités métronomiques de différence, la musique se fait et elle respire. Je crois à ces latitudes, je ne suis pas un fanatique de la surdétermination.

J.-F. T. – *Après une période avec l'ATEM et avec le théâtre musical, à partir des années quatre-vingt-dix vous vous êtes engagé dans une voie où vous faites souvent intervenir des moyens techniques comme la vidéo, ou le traitement électroacoustique des sons en temps réel. Par rapport à votre activité de compositeur, est-ce que cela répond à de nouveaux enjeux, à de nouveaux défis d'écriture ? Comment est-ce que cela s'incorpore avec votre projet de compositeur ?*

G. A. – Eh bien en fait, c'est venu un peu par hasard. Pour ce qui est de la vidéo, la première fois c'était pour *Commentaires*, parce que je pensais intéressant de commenter le spectacle par une caméra. La caméra passait de main en main, tous les acteurs la prenaient, et cela faisait un commentaire de plus. Là, je me suis aperçu d'une chose qui m'a beaucoup intéressé, c'est qu'on pouvait cadrer ce qu'on voulait, se focaliser, faire un zoom de très près sur une bouche ou sur quelqu'un. Après, j'ai commencé à travailler régulièrement avec la vidéo, à cause du cadrage et à cause du monde virtuel, mais qui est toujours réalisé en direct. Ce qui m'intéresse, c'est que les gens puissent voir les mécanismes de cette réalisation. Parce que dans ce

15. *Sur scène* est une « pièce de théâtre musical de chambre en un acte » de Mauricio Kagel composée en 1959, et créée le 6 mai 1962 à Brême.

16. Pierre Boulez fonde à Paris en 1954 les concerts du Domaine Musical (qui s'intitulaient précédemment « Concerts du petit Marigny », hébergés par la compagnie Renaud-Barrault en 1953), qu'il dirige jusqu'en 1967. Gilbert Amy en prend la direction de 1967 jusqu'à leur terme en 1973. La pièce de Mauricio Kagel *Sur scène* est exécutée au premier concert de la douzième saison du 4 novembre 1964, et dirigée par le compositeur.

cas il y a d'autres paradoxes de déconstruction qui se font. Dans *Avis de tempête* par exemple¹⁷, si un acteur traverse la scène devant vous, donc de jardin à cour, mais qu'en face de lui se trouve une caméra vers laquelle il s'avance – alors qu'il est de profil pour le public – sur l'écran, on le voit de face en plan serré qui avance vers le spectateur. Si derrière lui il y a une photo d'un paysage par exemple, on voit quelqu'un dans un paysage qui arrive vers vous. Si maintenant on réalise une espèce de contrepoint de ce phénomène avec plusieurs caméras, c'est très intéressant. Les gens voient les deux mouvements qui se font en même temps.

Et pour ce qui est de l'électronique en musique, là aussi c'était parce que je pensais aller plus loin avec mes syllabes et mes phonèmes grâce à l'ordinateur, pour arriver à faire avec l'ordinateur ce qu'on ne peut pas faire vocalement. Ça a commencé comme ça et après, j'y ai pris goût. Je trouve qu'il y a une autre poésie musicale venant de l'électronique, qui s'oppose à l'humain, et nous met au défi de ménager la transition de l'un à l'autre, un défi qui me faisait peur au début. Je pensais que l'électronique était forcément quelque chose qui vient d'en haut, que l'on écoute par les haut-parleurs, en dehors de nous, en dehors du corps humain. Finalement je me suis aperçu que non, qu'on pouvait obtenir cette espèce de dialectique entre les deux.

J.-F. T. – *L'électronique représente-t-elle une sorte de cristallisation ou d'habillage du son ?*

G. A. – Je ne le crois pas. D'ailleurs, c'est pour cela que je commence toujours la composition par l'électronique. Par exemple pour *Machinations*, les parties électroniques étaient faites en même temps que l'écriture de syllabes, et avant les répétitions – c'est-à-dire avant qu'on ait réalisé collectivement la partition et la répartition du texte entre les diseuses. J'avais fini les séquences électroniques, et après on les a ajoutées à ce qu'on faisait avec le texte.

Pour moi, c'est une contrainte, une musique qui est là avec sa propre cohésion, qui s'oppose à ce qu'on avait fait avec les quatre diseuses de l'autre côté. Je voulais voir comment les deux pouvaient soit aller ensemble naturellement pour ainsi dire, soit créer des conflits. Pour moi la musique électronique n'est pas une extension (par exemple de la

voix), c'est une partie aussi importante que la voix. C'est comme la pièce pour piano et électronique¹⁸ : là aussi l'électronique préexistait à la partition. J'ai écrit l'électronique et j'ai écrit la partition après. Je n'aime pas que le procédé ne soit qu'une extension du chanteur ou de l'instrumentiste, je le vois plutôt comme quelque chose qui crée le conflit.

Actualités

J.-F. T. – *Vous travaillez également sur ces questions dans votre œuvre actuelle ?*

G. A. – Non, c'est une pièce pour piano, pour Nicolas Hodges et le London Sinfonietta. C'est une espèce de concerto. Mais une espèce ! Cela me préoccupe beaucoup en ce moment.

N. D. – *Quand vous luttez avec le concerto, vous êtes dans un des cas limites de surdétermination par le genre, parce que même si vous ne dites pas que c'est un concerto, rien qu'en voyant un piano et un orchestre, le spectateur est en présence d'un archétype qui structure son horizon d'attente.*

G. A. – Oui, je travaille là-dessus justement. Le piano, il vit sa vie. Il a des moments de grande intimité, des moments où il bredouille, où il n'arrive pas trop à raconter ce qu'il a à raconter, puis d'autres moments où il est très virtuose, très volubile. Et derrière – mais quand je dis derrière, ce n'est pas vraiment derrière – l'ensemble possède un rôle

17. *Avis de tempête* est un opéra composé en 2004 et créé à l'opéra de Lille. Il a été mis en scène par Georges Aperghis, et comporte des incrustations vidéo, ainsi que des dispositifs temps réel assurés par Sébastien Roux dans le cadre d'une collaboration avec l'Ircam. Voir Célia Houdart, *Avis de tempête de Georges Aperghis*, Paris, Intervalles, 2007. Voir également la section « Georges Aperghis, *Avis de tempête* » dans *L'Inouï, revue de l'Ircam*, n° 1, Ircam/Léo Scheer, 2005, comprenant un dvd-rom, guide d'écoute multimédia de l'opéra.

18. Voir note 6. Un court-métrage intitulé *Dans le mur de Georges Aperghis* a été écrit et réalisé par Nicolas Donin et Benoît Martin en 2008, dans la série « Images d'une œuvre », n° 4 (consultable sur le site <www.ircam.fr>).

très mystérieux, c'est un drôle de rôle en fait. Parce que c'est à la fois concertant, comme une sorte de concerto grosso, et en même temps, on peut imaginer qu'il accompagne, mais c'est très contradictoire d'une séquence à l'autre. Mais en tout cas, il n'y a aucun geste du concerto... héroïque, disons, où le pianiste est face au « monstre ». Dans ma pièce, la tension ne vient pas de là. Peut-être qu'elle vient du fait que ces contradictions des rapports entre le piano et l'orchestre sont presque comme acceptées. Alors il y a plusieurs discours simultanés. Et le piano, lui, change de direction presque chaque trois mesures. Mais à d'autres moments, c'est l'ensemble qui prend le pas, et donc lui ne sait plus comment... c'est assez complexe, et je ne pourrai pas trop le décrire. Mais en tout cas, c'est comme si c'était un fonctionnement qu'ils connaissent bien tous les deux. Ils n'en sont pas surpris, donc il n'y a pas de *forte* ou des exacerbations d'un côté ou de l'autre.

N. D. – *C'est-à-dire qu'ils connaissent bien chacun leur propre partie, mais pas celle de l'autre ?*

G. A. – Si, ils se connaissent bien l'un l'autre. Ils ne disent pas du tout la même chose, mais on a l'impression que ce n'est pas la première fois qu'ils jouent ensemble. [Rires] C'est bizarre tout ça, hein ? C'est un cinéma qu'on se fait quand on écrit, après il faut voir ce qu'il reste sur la partition ! C'est le genre de choses que je me raconte après coup d'ailleurs – après avoir achevé le passage. Quand je vois les quarante pages que j'ai là, c'est l'effet que ça me fait.

N. D. – *Il vous en reste à écrire ?*

G. A. – Oh oui !

N. D. – *Donc cette idée, à l'échelle de tout votre travail, elle se forge pendant, et elle peut influencer ce que vous écrivez après.*

G. A. – Je pense que ça m'arrange d'avoir cette idée-là, pour en changer ! [Rires] Pour qu'à la partie suivante, les rapports changent. Je vais expérimenter autre chose. En ce moment, j'arrive dans une séquence où le piano est continu, il joue tout le temps, c'est une espèce de longue descente de l'aigu vers le grave avec des accords assez connus en fait¹⁹, mais

qui se succèdent à une telle allure que finalement on en a que le flux, ce qui permet à l'ensemble d'avoir de vrais fragments entourés de silence – le silence étant constitué par la descente du piano. Ces fragments sont complètement contradictoires, ils ne sont pas sur la partition. Pour le moment, il n'y a que le piano qui descend, parce que c'est le piano qui fait l'unité. Donc à partir de là il peut y avoir des éclats ou des fragments, de nature complètement différente, que l'ensemble propose. Alors il faut voir, si « il » [*le piano*] va entrer ou s'il va réagir à un moment donné à un de ceux-là ou pas, mais ça, c'est la séquence d'après !

N. D. – *Quoiqu'il arrive, il va jusqu'au bout, jusqu'au grave du clavier.*

G. A. – Je ne suis pas arrivé là encore, alors je ne sais pas, on verra. Je me demande s'il y a vraiment une détermination qui va vers le grave ou alors si la ligne ne se rebiffe pas, et ne se perd pas dans une des propositions de l'ensemble, pour du coup devenir le germe d'une autre séquence.

N. D. – *Est-ce que vous auriez des exemples particuliers de pièces pour lesquelles la nécessité de développement du discours vous a contraint à choisir des modes d'élaboration, de composition, qui par exemple ne passaient plus par les « fichiers » dont vous parliez tout à l'heure – des cas qui s'écarteraient du modèle qui prévaut le plus souvent ?*

G. A. – Non, chaque fois que ça m'est arrivé – peu de fois heureusement – la pièce n'a pas existé, je me suis arrêté. Parce que finalement la pièce existe, c'est ça qui est incroyable ! Qu'est-ce qui résiste dans la pièce ? Quelque chose qu'on ne voit pas si on ne fait pas très attention, et c'est ce qui est le plus intéressant. Et ce n'est pas forcément conscient. À un moment donné, cette idée apparaît tellement clairement que je me dis, si je passe à côté, ce n'est pas la peine de faire la pièce. Parce que sinon, ce serait écrire juste pour le plaisir de faire une pièce de plus, et ça ne m'intéresse pas.

19. À la fin de l'interview, Georges Aperghis nous laisse prendre un cliché de ce passage (voir fig. 2).

N. D. – *Je me demandais si vous aviez des cas de pièces pour lesquelles vous vous êtes vu contraint de changer quelque chose aux étapes habituelles de votre travail, de revenir beaucoup plus en arrière ou beaucoup plus en avant ?*

G. A. – Mais ça m’arrive tout le temps ! Pour aller dans votre sens, imaginons que la pièce prend une direction. Et puis, pour un tas de raisons, il s’avère que je trouve que ce n’est pas la bonne. Alors il m’arrive d’écrire une séquence qui s’oppose à la première partie. C’est-à-dire que tout ce qui était dit dans la première partie, tout ce qui était joué était contredit dans la seconde.

Il y a une pièce qui s’appelle *Babil*, c’est pour clarinette et ensemble (1996), et c’est une pièce où j’ai suivi mes fichiers. Elle procède comme cela, par touches... Puis peu à peu la pièce s’est perdue. C’est-à-dire qu’il y a une plura-

lité de directions, c’est comme quelqu’un qui court après les ombres. Tout d’un coup la pièce s’arrête, et il y a une plainte de la clarinette, il y a un *fa* que tout le monde joue, tous les instruments de l’ensemble jouent un *fa* avec les différents rythmes, ça vibre, comme du néon. Et la clarinette sur ce *fa* tourne autour, et cela n’a rien à voir avec la première partie qui est au contraire surdéterminée. Ça devient un peu comme un chant des Balkans, ou je ne sais pas quoi, avec des quarts de tons. Ça, c’était vraiment une façon d’arrêter cette espèce de perte de la première partie. D’autres fois, j’ai vraiment arrêté la pièce. Mise à la corbeille. Et recommencée... à partir de la chose que j’ai trouvée en travaillant. Je pense que ça arrive aussi aux peintres et aux sculpteurs. Il y a des choses qui restent, mais il y a des choses qu’il faut oublier. La poubelle, c’est très important !

Fin de l’entretien. Georges Aperghis monte dans son atelier pour chercher les dernières pages de la partition pour piano et orchestre en cours de composition. Après avoir descendu un ensemble d’une quarantaine de calques, il nous montre le travail de réalisation pendant que nous prenons quelques clichés.

Il insiste sur la manière dont il organise son travail et rédige la partition. L’étape première consiste à réaliser des séquences d’une page. Chaque page se conçoit comme une section indépendante. Elle peut – ou non – s’enchaîner avec la page suivante, par analogie, par contraste, par opposition, par éléments communs, etc. Ensuite, le compositeur détermine la manière dont justement, au niveau formel, ces différentes sections vont se succéder : il règle ainsi la pagination. Parfois, dans la marge supérieure des pages manuscrites, certains folios ont des numéros de page extrêmement raturés, d’autres ont des points d’interrogation (voir détail fig. 1), Georges Aperghis ne sait pas encore où les placer. Par contre, en ce qui concerne certaines pages (comme celle du milieu), il indique que leur place est absolue, en tout cas par rapport aux pages qui viennent avant et après. La structure à plus grande échelle n’est pas encore définitive pour le moment.

Fig. 1

Les ratures sur certaines pages montrent que l'ordre détermine une représentation esthétique interne précise, le compositeur ayant bien précisé qu'une fois cet ordre réglé, il conditionne la physionomie d'une plus large section et que tout changement modifierait complètement la logique interne de la section. Toutefois, le processus est en cours d'élaboration, et cherche encore ses points d'articulation à une échelle plus large.

Chaque page est écrite dans une section temporelle de six ou de trois temps, pensée comme variation de l'une par rapport à l'autre, avec des relations d'équivalence. Le tempo est différent pour chaque page, et il est déterminé par le tissu musical. Il devient de fait une variable qui dépend à chaque fois de la nature du phénomène musical qu'il recouvre. À l'intérieur de chaque page, l'orchestre peut fonctionner par « blocs » timbriques, ou par « masses », par opposition ou par homologie avec ce que fait le piano. Parfois ces blocs sont clairement « horizontaux » ou polyphoniques, et parfois très nettement homophoniques. Chaque instrument peut encore être totalement individualisé, tendant vers une sorte de « chaos » organisé. Cet aller-retour entre l'orchestre et le piano, entre blocs instrumentaux et texture isolée inspire à Georges Aperghis le nom de l'œuvre, qui s'intitulerait – sous réserve bien sûr – Criss-Cross.

La dernière page de la partition en chantier consiste en une grande traversée du clavier du piano, de l'aigu au grave, dont la contrepartie orchestrale n'est pas encore composée (voir détail de la page manuscrite, fig. 2).

The image shows a page of a musical score. At the top left, the number '87' is written. Below it, the piano part is written on two staves, with the label 'Piano Solo' written vertically. The piano part consists of a dense, complex texture of notes and rests. Below the piano part, there are five empty staves for the orchestra, labeled 'VL 1', 'VL 2', 'VCLA', and 'VCL' from top to bottom. The score is written in black ink on a white background.

Fig. 2

JEAN-FRANÇOIS TRUBERT est Maître de conférences en Musique à l'université de Nice-Sophia Antipolis. Boursier de la Kurt Weill Fondation à New York et de la Fondation Paul Sacher à Bâle, il est spécialiste du théâtre musical au xx^e siècle. Sa thèse sur le « caractère gestuel » de la musique chez Kurt Weill dans l'opéra *Mahagonny* est en cours de publication. Il a mené des recherches sur la notion de « théâtre instrumental » chez Mauricio Kagel et codirige actuellement un ouvrage intitulé *Avant-Gardes : Frontières, mouvements* à paraître aux éditions Delatour.

Jean-François Trubert, trubert@unice.fr