
HUMAIN, TROP HUMAIN

Ircam, Espace de projection

JEUDI 19 OCTOBRE, 20H

Concert et cinéma

Marion Tassou soprano

Sylvain Devaux hautbois

L'Instant Donné

João Svidzinski électronique Ircam

Luca Bagnoli diffusion sonore Ircam

Franco Donatoni

Etwas ruhiger im Ausdruck

Salvatore Sciarrino

Infinito nero

Heinz Holliger

Cardiophonie

Entracte

Une page folle

film de **Teinosuke Kinugasa**, 1926 (version restaurée)

Musique de **Mayu Hirano**

Dionysios Papanikolaou réalisation informatique musicale

Ircam

**Durée approximative du concert,
avec entracte : 2h55**

Coproduction Ircam/Musée national d'art moderne-
Centre Pompidou.

Avec le soutien de la Sacem.

Concert diffusé en replay sur la chaîne YouTube
de l'Ircam en décembre 2023

HUMAIN, TROP HUMAIN

JEUDI 19 OCTOBRE, 20H
Ircam, Espace de projection

ircam
Centre
Pompidou



Centre
Pompidou



sacem
Ensemble faisons vivre la musique

la culture avec
la copie privée

FRANCO DONATONI

Etwas ruhiger im Ausdruck (1967) pour cinq instruments

Effectif : flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano

Durée : 12 minutes

Dédicace : à Michael Marschall

Commande : La Deutsche Bibliothek de Rome

Éditeur : Suvini Zerboni, Milan, n° 6711

Création : le 1^{er} février 1968 au Goethe Institut de Rome (Italie), par l'Ensemble Complesso Colloquium Musicale sous la direction de Werner Heider

« Une didascalie schoenbergienne »

Franco Donatoni,
entretien avec Alessio Di Benedetto, 1972

« Toutes les transformations qui reviennent sur elles-mêmes ne reviennent jamais exactement au point de départ. C'est l'idée qui sous-tend *Etwas ruhiger im Ausdruck* [...]. L'idée était de reconstruire l'image initiale du matériau schoenbergien dont est issue la composition. À travers des sélections, des polarisations, des temporalisations différentes, des applications plus ou moins rigoureuses de codes, l'image originale est subtilement et progressivement lue, et dans ces déplacements, cette image parcourt une orbite qui, à travers des angles d'incidence légèrement différents, s'éloigne du cercle et finit par ne jamais revenir dans le même lieu. »

Franco Donatoni, entretien avec Enzo Restagno

« Il s'agissait ici d'avoir un matériau assez neutre, historiquement déterminé, mais étranger à la pratique moderne, et donc résistant, presque contraire, aux habitudes de l'artisan, un matériau qui violât les possibilités de contrôle, de vérification fondées sur le jugement du résultat, dans le but de mener des recherches sur des méthodes de contrôle à leur tour étrangères à toute prédétermination historique et stylistique, et dans le même temps, de maintenir le contrôle dans les limites de la correction ludique de ses actes pour en extraire toute référence illusoire à une possible spontanéité. Le choix se porta sur la huitième mesure – en se limitant aux trois premiers temps – du second mouvement des *Fünf Klavierstücke op. 23* de Schoenberg.

Pourquoi ? On éprouve toujours une extrême difficulté, peut-être à cause de la dynamique *pp*, *ppp* et *pppp*, à comprendre ce qui se passe précisément dans ce passage. À l'écoute, bien sûr. Il y a quelque chose d'insaisissable, dans ces quelques notes, quelque chose qui échappe à ce qui *doit* se passer et invite, presque, à rechercher ce qui *peut* se passer.

La transposition fragmentée de ce mince texte et la disposition des fragments à distance importante l'un de l'autre, sont la marque des premières opérations. Il est maintenant impossible de parcourir à nouveau les mêmes itinéraires, de refaire les mêmes gestes, on peut seulement en retracer les signes, ce qui est bien autre chose. Il y a quelque chose de profondément humiliant dans tout cela – d'humiliant *en soi* –, dans le fait de décrire un geste plutôt que de le faire, et plus encore de le montrer plutôt que d'en observer le mouvement en solitaire. [...]

Toute la composition s'articule en quatre épisodes :

- a) multiplication de la matière initiale fragmentée, transposée et répartie dans le temps et extraction de la dimension monodique implicite à tout agglomérat par la disposition séquentielle de l'événement synchronique, disposition principalement mise en évidence par la diminution des valeurs [...] [mesures 1-60];
- b) explicitation du phénomène décrit comme une *augmentation graduelle et progressive par accumulation et condensation* [mesures 61-100] [...];
- c) explicitation du phénomène que l'on peut définir comme une *diminution, ou une réduction, graduelle et progressive par dispersion et raréfaction* [mesures 101-145];
- d) tentative, non réussie, de reconstruction du matériau initial, avec pour finalité précise de réintégrer le texte schoenbergien [mesures 146-166] : la conclusion doit se comprendre comme une interruption arbitraire de la tentative qui a expérimentalement échoué.

Franco Donatoni, *Ça*, Adelphi Edizioni, 1970

Traduction : Laurent Feneyrou, Aedam Musicae, 2022

SALVATORE SCIARRINO

Infinito nero (1998)

Estasi di un atto, pour voix et huit instruments

Effectif: mezzo-soprano solo, flûte, hautbois, clarinette, percussionniste, piano, violon, alto, violoncelle

Durée: 30 minutes

Livret: Salvatore Sciarrino, d'après Maria Maddalena de' Pazzi (ca. 1600)

Dédicace: à l'Ensemble Recherche

Commande: Ville de Witten et ministère de l'Urbanisme, de la Culture et du Sport du Land de Rhénanie du Nord et de la Westphalie

Éditeur: Ricordi, Milan, n° 138130

Création: le 25 avril 1998 à Witten, dans le cadre du Festival de Witten (Allemagne), par Sonia Turchetta (mezzo-soprano) et l'Ensemble Recherche, mise en scène de Marcus Bothe

Salvatore Sciarrino: Je suis tombé sur [Maria Maddalena de' Pazzi] à la fin des années quatre-vingt, après avoir découvert une nouvelle édition, un recueil de textes choisis *Le parole dell'estasi*. Je m'étais déjà par le passé intéressé à d'autres auteurs mystiques importants. Maria Maddalena était une illuminée en proie à des visions mystiques. Elle était issue d'une célèbre famille florentine, ce qui explique probablement pourquoi elle fut déclarée sainte. Ce fut un personnage inconfortable, une figure « diabolique » : on ne peut pas vraiment faire la part des choses chez elle entre Dieu et diable, ses visions déclenchent toujours un même sentiment d'angoisse. On se rend ici particulièrement compte de ce qu'est la pathologie des visions.

Son histoire est incroyable. Elle n'a pas écrit un seul mot. Maria Maddalena avait autour d'elle huit novices : quatre d'entre elles répétaient ce qu'elle venait de dire, car elle avait un débit verbal tellement rapide qu'il était impossible de tout noter immédiatement. Les quatre autres consignaient ensuite par écrit ce qu'elle avait dit. On ne peut pas dire qu'elle « parlait », elle projetait littéralement les mots hors d'elle, telle une mitrailleuse, avant de sombrer brusquement dans un profond mutisme. Nous sommes ici de toute évidence en présence d'une situation insensée, d'une forme très directe de pathologie... et aussi d'une forme extrême d'oralité, d'une langue parlée très rapidement.

On n'a plus affaire à des mots isolés, il y a formation d'un flot de paroles, d'un fleuve de mots. Le terme de fleuve est, par conséquent, très important, et il l'est tout autant dans la traduction : il a le sens de flux, mais aussi d'influence. Ce va-et-vient entre parler rapide et mutisme, le passage brusque du mouvement à l'immobilité me semble typique de votre musique.

Bien sûr. Le silence n'est pas vide, il n'est que la naissance du son. Pas seulement en musique. C'est aussi une expérience que l'on peut faire dans la vie. Peut-être vais-je maintenant trouver en moi un silence plus obscur. C'est très important pour moi. Je n'aurais jamais pensé pouvoir écrire cela. Ce commencement, avec le rythme de la respiration : on ne sait pas si c'est son propre cœur que l'on entend, ou la respiration. C'est le début. C'est pourquoi je ne veux aucun effet d'amplification, l'oreille de l'auditeur doit être à même de distinguer entre la respiration et le battement du cœur de Maria Maddalena silencieuse. Nous ne sommes pas obligés de savoir si c'est notre cœur que nous entendons, si c'est un instrument ou le bois du piano. Je n'ai sans doute jamais jusqu'à présent utilisé aussi consciemment et aussi précisément les sons et les bruits, y compris dans un sens technique. Je pénètre plus profondément le son du silence, ce dont j'étais jusqu'ici encore incapable. Mes œuvres récentes sont quasiment nues, elles sont sobres, c'est un élément important lorsqu'on écoute de la musique. C'est la seule façon pour elle de pénétrer dans notre chair et de nous atteindre au plus profond de nous-mêmes.

Un processus de réduction ou – si l'on considère le contexte – d'ascèse. Ce processus a-t-il un rapport avec le thème, le sujet que nous abordons ici ?

Il a peut-être aussi un rapport avec le type de texte. L'ascèse n'est en effet rien d'autre que le silence. Les formes linguistiques anciennes ainsi que certaines formes d'expérience vécue subissent une mutation lorsqu'elles font l'objet d'une limitation, elles perdent leur caractère de normalité. Il suffit d'un seul son pour comprendre ce qu'est le son et ce qu'est le silence.

Le dialogue, l'idée de polarité, le concept de noir et de blanc constituaient dès le départ un thème central. À l'origine il était également question de deux interprètes.

L'espace scénique doit être fractionné. Non seulement grâce à la mise en place d'installations mais aussi principalement grâce à la lumière, la lumière noire et la lumière blanche. Le partage n'est pas statique, tout s'opère grâce à de rapides changements de lumière, comme lors d'un clignement d'yeux – brusquement, inconsciemment, l'espace d'un instant... Ces transformations ont une importance capitale, car la pièce elle aussi est construite sur ce schéma. Ce sont des discours parallèles. Ce qui importe essentiellement, c'est de parvenir à retranscrire l'idée de l'harmonie des contraires. En fin de compte, *Infinito nero* aurait tout aussi bien pu s'intituler *Infinito bianco* (Le blanc infini). Il n'y a là aucun paradoxe : que je fixe du blanc ou du noir pendant un certain temps, je finis par voir la même chose.

Entretien avec Harry Vogt
programme du festival Agora 1999,
Ircam-Centre Pompidou

HEINZ HOLLIGER

Cardiophonie (1971)

pour hautbois, capteur cardiaque et trois magnétophones
(ou électronique live)

Durée: 12 minutes

Éditeur: Ars Viva, distribution Schott, n° AVV 134

Création: le 8 mai 1971 à Zagreb (Yougoslavie), dans le cadre de la Biennale de Zagreb, par Heinz Holliger

Cardiophonie est, à bien des égards, une pièce, et un jeu, de l'intime. D'abord, c'est l'œuvre d'un Heinz Holliger hautboïste virtuose alors au sommet de son art – qui inspire et/ou suscite des chefs-d'œuvre des plus grands de son temps. L'instrument est comme une extension de son corps, et le recours quasi permanent à des techniques de jeu étendu (sans l'anche pendant toute la première partie de la pièce, mais avec une inventivité confondante quant au souffle et à la production du son) témoigne de cette familiarité. Ensuite, comme son titre l'indique, le discours musical est en relation directe avec le rythme cardiaque du musicien – lequel est enregistré puis retransmis.

Cardiophonie fait ainsi suite à *h* (1970) pour quintette à vent, étude sur cette consonne du souffle et de l'expiration ou *Pneuma* (1970) pour vents, percussion, orgue et radios, dans lequel « l'ensemble des instruments à vent est considéré comme un poumon énorme qui respire, les instruments comme la bouche qui articule les bruits de la respiration », écrit le compositeur.

Contrairement à *h* et *Pneuma*, toutefois, *Cardiophonie* est écrite pour un instrumentiste seul dialoguant avec l'électronique (à l'origine : trois magnétophones permettant d'échantillonner certaines séquences puis de les rediffuser à différentes vitesses) – laquelle électronique consiste, dans un premier temps du moins, en le rythme cardiaque du musicien, auquel s'ajoutera ensuite ce qu'il a joué précédemment. *Cardiophonie* relève donc au moins autant de l'action théâtrale que de la musique pure. L'écriture instrumentale s'appuyant précisément sur le tempo déterminé par le pouls, et la rediffusion de celui-ci étant ensuite graduellement accélérée, « il y a, confie le compositeur au musicologue Philippe Albèra, un feed-back entre les battements de cœur et le jeu de l'instrumentiste, leur interaction impliquant une sorte de circuit fermé entre la technique et le jeu. Cela fonctionne comme un grand crescendo, par accumulations ».

Bientôt, si virtuose soit-il, l'instrumentiste est dépassé, submergé, phagocyté, par son propre pouls, et finit par succomber au jeu qu'il a lui-même initié – la seule issue étant alors la fuite.

TEINOSUKE KINUGASA

Une page folle (1926)

Japon

Format : 35 mm

Noir et blanc

Muet

Version restaurée

Durée : 67 minutes

Don de la Society of Japanese Friends of Centre Pompidou,
2019

Réalisée en 1926 par Teinosuke Kinugasa (1896-1982) dans un contexte d'occidentalisation accélérée de la société traditionnelle, *Une page folle* (1926) est une œuvre unique dans l'histoire du cinéma muet japonais. Le film est la création d'un groupe d'artistes d'avant-garde connu sous le nom de *Shikankaku-ha* (ou « École des nouvelles perceptions »), qui cherche à rompre tant avec le naturalisme qu'avec les codes de représentation figés encore en vigueur dans l'esthétique cinématographique de l'époque. Yasunari Kawabata, futur lauréat du prix Nobel de littérature en 1968, est crédité du scénario du film dont une version est publiée dans ses œuvres complètes. Cependant, on considère à présent qu'il s'agit d'une collaboration entre Kawabata, Kinugasa et les scénaristes Bankô Sawada et Minoru Inuzuka. *Une page folle*, considéré comme le premier film d'un éphémère courant néo-sensationniste, relate l'histoire d'un vieux marin devenu concierge dans un hôpital psychiatrique afin de favoriser l'évasion de sa femme internée après avoir noyé son enfant en cherchant à mourir avec lui. Marquant l'origine de la tradition expérimentale dans la cinématographie japonaise, *Une page folle* fait de la représentation de la folie un

prétexte à des déformations, des surimpressions et des trucages expérimentaux portés par un montage au rythme vertigineux, recourant largement à la technique du flash-back, très inhabituelle dans la cinématographie japonaise de l'époque. L'éclairage, les décors et la gestuelle des comédiens engagent un dialogue inédit entre les codes du théâtre traditionnel *noh* et l'esthétique expressionniste qui se développe à la même époque en Allemagne dans la mouvance du *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920) dont Kinugasa reprend les éclairages antinaturalistes et la thématique de l'hallucination et de la folie. On retrouve aussi dans l'œuvre de Kinugasa l'influence du *Dernier des hommes* de Murnau réalisé en 1924 (« le film parfait », aux yeux de Kawabata qui l'avait vu cinq fois) dans le motif de la déchéance sociale et, sur un plan formel, dans l'absence de sous-titres qui induit un nouveau mode narratif, strictement visuel. Échec public à sa sortie, *Une page folle* fut longtemps considéré comme perdu avant que Kinugasa ne retrouve, en 1970, une copie du film qu'il avait enterrée dans son jardin pendant la seconde guerre mondiale avant de l'oublier. Restauré en 2008 par Lobster Films, ce film a été acquis par le Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, grâce au mécénat de la Society of Japanese Friends of Centre Pompidou.

Crédit iconographie :

Teinosuke Kinugasa, *Une page folle*, 1926 (version restaurée), film 35mm, noir et blanc, muet, 67 min., don de la Society of Japanese Friends of Centre Pompidou, 2019 (Photogrammes)
© Droits réservés © MNAM/CCI-Centre Pompidou/Photo : Hervé Véronèse/Dist. RMN-GP

MAYU HIRANO

Musique pour *Une page folle* (2021)

Effectif: électronique

Durée: 67 minutes

Commande: Ircam-Centre Pompidou

Réalisation informatique musicale Ircam: Dionysios Papanikolaou

Ingénierie sonore Ircam: Clément Cerles, Arnaud Toulon

Dispositif électronique: diffusion spatialisée 5.1

Création: le 4 juin 2021 au Cinéma du Centre Pompidou (Paris) dans le cadre du festival ManiFeste

Tempête, pluie diluvienne, étang débordant...

La colère de la nature reflète l'obscurité de l'abîme psychique.

À l'opposé, la luminosité de l'eau pure, les plantes, le ciel paisible se font l'écho d'une sérénité intérieure.

En contrepoint de ce principe mis en œuvre par le réalisateur Teinosuke Kunigasa, j'exprime en musique l'espace psychologique. Les différentes textures sonores du vent sous-tendent un climat fantasmagorique, où se marient des sonorités instrumentales hautes en couleurs.

Entre rêve et réalité, la musique frémissante fait corps avec les pulsions intérieures mises en lumière par la projection oscillante du film ; elle en teinte les nuances contrastées.

Mayu Hirano

ENTRETIEN AVEC

LAURENT FENEYROU

Musique et Maladie

Comment est née l'idée de ce colloque/concert Musique et Maladie ?

L'idée remonte à 2015. Le musicologue Gianfranco Vinay avait attiré mon attention sur un essai de son collègue, Giovanni Morelli (1942-2011), intitulé « Musique et maladie ». Peintre, dessinateur, écrivain, poète, performer, cinéophile, et surtout médecin de formation, Morelli enseigna d'abord l'anatomie à l'Académie des beaux-arts de Bologne, puis la musicologie à l'université Ca' Foscari de Venise, avant de créer l'Institut pour la musique de la Fondation Cini, qu'il dirigea jusqu'à sa mort. Dans son essai, extraordinaire d'érudition et de virtuosité conceptuelle et d'écriture, Morelli esquisse quantité de thèmes de recherche : sur la manière hygiénique, sédative, sinon narcotique, et morale, dont la médecine considère la musique de l'Antiquité à l'âge classique (musique et médecine) ; sur la transition, à l'époque baroque, vers un nouvel ordre dans lequel le patient se découvre lui-même sujet, ouvrant les voies du xix^e siècle, où l'artiste s'expose malade, de plus en plus gravement, et où le regard médical cherche, dans chaque symptôme, et jusque dans les autopsies (de Beethoven, Schumann, Chopin...), la marque du génie (musiciens et maladies) ; sur un nouveau changement d'ère, avec l'avènement de la modernité, où la maladie n'est plus une déviation de la norme, mais une composition, par le corps,

d'un autre mode de vivre, quand une médecine technique tend à étudier la maladie sans le malade, à la déshumaniser, à la « désubjectiver », à l'heure des analyses, radiographies, scanners ou IRMs, du cancer, du sida et autres épidémies d'aujourd'hui (musiques et maladies).

Dans les mêmes années, j'avais organisé un dialogue, qui s'est avéré d'une étonnante richesse, entre Salvatore Sciarrino et le philologue, helléniste, latiniste et historien de la médecine Jackie Pigeaud (1937-2016), autour de la mélancolie. Pigeaud nous laisse une œuvre admirable et féconde pour la musicologie, par ses ouvrages sur la « maladie de l'âme », ou sur l'art et le vivant, mais aussi, plus spécifiquement, sur musique et pouls, depuis Hérophile de Chalcédoine, inventeur, aux IV^e-III^e siècles avant Jésus-Christ, de la sphymologie (étude du pouls), et découvrant qu'il y a « de la régularité, du rythme dans le corps », pour citer Pigeaud, jusqu'à la *Nouvelle Méthode facile et curieuse, pour connaître le pouls par les notes de la musique* (1769) du médecin lorrain François Nicolas Marquet et jusqu'aux expérimentations actuelles sur le rythme cardiaque et ses troubles, relativement à la composition et à la perception de la musique. C'est dans ce contexte que s'inscrit l'exécution ce soir de *Cardiophonie* (1971) de Heinz Holliger.

S'agissant de musique et de maladie, on songe très vite à la santé mentale – les hallucinations auditives, par exemple, et plus largement les liens étroits entre folie et créativité. À cet égard, les interventions dans le cadre du colloque, mais aussi certaines œuvres au programme, soulignent l'évolution historique de la frontière intangible qui sépare la norme du hors norme.

Oui. Le cas le plus fameux est, bien sûr, celui de Schumann, que nous n'aborderons pas lors du colloque, de ses acouphènes lancinants et de ses perceptions auditives étranges, avec démangeaisons diffuses, dont le musicien s'ouvrit à Mendelssohn. Ces hallucinations auditives se maintiendront, douloureusement, au cours des dernières années : une note fixe, un *la* constant, pendant la nuit, puis le jour entier, des phrases musicales complexes, à l'occasion orchestrées, une œuvre symphonique ou la dictée d'un thème merveilleusement mélodieux.

Dans le cadre du colloque, nous abordons la maladie mentale selon plusieurs perspectives : Jean-François Lattarico sur la représentation de l'asile psychiatrique dans *l'Agnese* de Buonavoglia et Paër ; Andriana Soulele sur la mise en musique d'écrits d'aliénés dans *Mots bruts* d'Alexandros Markeas, Annelies Andries et Marie Louise Herzfeld-Schild sur la mélancolie au début du XIX^e siècle, Jon Fessenden sur l'autisme musical, Pierre Brouillet et Mathias Winter sur l'« oreille des idiots », Jean-Christophe Coffin sur Lombroso et la pathologisation du génie musical italien, indépendamment de la programmation, après le concert, d'*Une page folle*, film de Teinosuke Kinugasa avec une musique de Mayu Hirano, qui porte aussi sur la représentation de l'asile.

C'est une question qui traverse pareillement *Infinito nero* de Salvatore Sciarrino, sur des textes de Maria Maddalena de' Pazzi, et qui est interprétée ce soir par L'Instant Donné. À la suite d'une maladie non diagnostiquée et qui la mena à l'article de la

mort, cette jeune professe connut quarante jours d'extases, dont Sciarrino s'inspire du modèle extrême d'oralité, en excès et en défaut. On relate que huit novices entouraient la sainte : quatre répétaient ses propos, dits trop vite, scandés, en cascade, jaillissant comme d'une mitrailleuse, avant qu'elle ne sombre, épuisée, dans un silence profond et une jouissance indicible ; quatre autres transcrivaient ce qui leur était répété. C'est encore de vérité religieuse, d'approche spirituelle du délire, qu'il est question, avant que Charcot et Janet n'exercent leur science médicale et que la psychiatrie moderne ne voie dans ces agitations convulsives ou la rigidité de certains membres les symptômes d'une maladie. Sciarrino se tient à cette intersection, entre, d'une part, la religion et le verbe de la Renaissance tardive, et d'autre part, une certaine psychologie du mystique, dans le regard et l'iconographie de la Salpêtrière, les mouvements de l'extatique à terre et les tensions de son corps comme un arc soutenu par les pieds et les épaules.

J'aborde moi-même cette œuvre au cours du colloque, ainsi que deux autres « folies religieuses », mettant en scène, par des hommes, des femmes psychotiques, névrotiques ou perverses, un *male gaze* nous invitant à une théorie du genre, dans une forme, lyrique, où ce genre s'exprime volontiers avec emphase : *Les Diables de Loudun* de Penderecki et *les Exercices du silence* de Brice Pauset, qui compose l'historicisation de la pathologie : après les cris et la « possession », viennent la négation, l'abandon de soi, l'extase de Louise du Néant, mystique du Grand Siècle, qui avait aimé la chair et en scrute désormais la décomposition, tournant autour des ulcères, des varices ouvertes et des peaux vérolées, sur lesquelles elle appose ses lèvres ; l'abondante littérature psychologique de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle sur ce type de cas (*L'Expérience religieuse, essai de psychologie descriptive* de William James, *De l'angoisse à l'extase* de Pierre Janet,

Le Surnaturel et les dieux d'après les maladies mentales, essai de théogénie pathologique de Georges Dumas... , dont Pauset s'inspire des descriptions cliniques pour ses gestes vocaux et instrumentaux); l'expérience contemporaine, enfin, d'une « schize » de l'espace musical et, donc, de la désorientation sensorielle, qui dénote, elle, d'autres détenus.

La créativité – et son produit : l'œuvre – est-elle vue dans certaines œuvres au programme comme un symptôme de la maladie (on pense à *Etwas ruhiger im Ausdruck* de Donatoni par exemple) ?

C'est le point le plus délicat. Quelle est la part de la pathologie et celle de l'invention musicale ? Dans le cas de Donatoni, la question est médicalement double : le diabète jusqu'au coma, d'une part, résultant de conduites alimentaires délétères, qu'Emile Wennekes étudiera dans *Alfred, Alfred*, avec d'autres représentations de cette maladie (*Diagnosis: Diabetes* de Michael Park et *La straordinaria vita di Sugar Blood* d'Alberto García Demestres); une structure bipolaire, d'autre part, qui ne relève pas d'une banale psychologie, mais d'une structure existentielle, marquée par l'absence de volition : « La volonté était quelque chose d'essentiel dont j'étais totalement exclu. » De volonté, Donatoni n'avait donc pas. Dès lors, il lui fallait non la cacher, l'occulter ou la réprimer, mais constater son manque, qui met en doute l'existence propre et en transforme les modalités : le Moi ne pense pas, mais est pensé, n'agit pas, mais est agi, comme Donatoni le disait volontiers. Ainsi, la question du Soi est à vif. On pourra considérer que la négation, l'ironie, le sarcasme, le doute, le pathos de la dépendance, la conscience des illusions de l'art, la mortification de soi dans l'œuvre, autant d'ailleurs que de l'œuvre, l'expiation de la subjectivité en sont la manifestation,

aucunement littéraire. *Etwas ruhiger im Ausdruck* sollicite une succession de points de « maintenant » comme incapables de se maintenir et de s'anticiper, sans continuité ni ancrage. Voilà qui constitue l'essence de la distension temporelle maniaque. Le psychiatre Ludwig Binswanger utilisait à cet égard le terme *Momentanisierung*, momentanisation ou mise-en-moments. Autrement dit, nous saisissons la menace d'un présent nu, sans avant ni après, dans un *presto* privé ou presque des valeurs de la mémoire et de l'attente. Rien ne s'écoule ni n'advient, rien ne dure. De même, l'espace se restreint : tout y paraît sous la main, sans distance, dans une proximité où l'on se saisit de tout et de tous. Dans cet espace, auquel il s'adosse et qu'il embrasse, le maniaque, à la surface de son propre fond, s'esquive et se dissimule à soi. Son tourment est la défaillance d'un désir marqué du désir de l'Autre – du fait de son absence de volition. Il est l'être anonyme, dans l'inauthenticité du On, non vers l'autre, mais vers une expérience de l'altérité où l'*alter ego* devient neutre, *aliud*, et où autrui se réduit à l'*alienus*, à l'outil, à l'objet utilisé et consommé, comme les trois premiers temps de la huitième mesure de la deuxième des *Cinq Pièces pour piano* op. 23 que *Etwas ruhiger im Ausdruck* emprunte à Schoenberg, un matériau soumis ensuite aux automatismes de la combinatoire. Le maniement des mots ou des sons jusqu'à la chosification, ce que l'œuvre théorique et musicale de Donatoni magnifie, implique une autre modalité de l'énonciation. Est-ce pour autant un jeu de langage substituant aux usages communs l'association volatile et la précipitation ? Le tourbillon, le vortex de sons, traduit-il ivresse, bondissement et luminosité maniaques ? S'agit-il de l'expression symptomatique d'une maladie ou, davantage, de sa représentation ? Ou de la représentation de sa représentation ?

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEUR·RICE·S

Franco Donatoni (1927-2000)

Après quelques expériences inspirées de Bartók, Hindemith et Stravinsky, Franco Donatoni rencontre en 1953 Bruno Maderna, suite à quoi il se rend à Darmstadt, y rencontre Stockhausen et Cage et se convertit au sérialisme.

Dans les années 1960, son style se définit par un retrait personnel devant la logique de l'écriture, jusqu'à une désacralisation de la créativité. Cette réflexion débouche sur la définition de principes « modificateurs », virtualités latentes à la substance musicale, soit accidentels soit obtenus par la technique sérielle.

Après une période de dépression, la mort de Maderna en 1973 redonne à Donatoni le désir d'écrire. Il développe alors un style ludique et se réconcilie avec l'expressivité, le lyrisme et les caprices de l'invention.

brahms.ircam.fr/Franco-Donatoni

Mayu Hirano (née en 1979)

Mayu Hirano étudie la musicologie à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo Geidai, puis la composition et l'électroacoustique avec J.-L. Hervé et Y. Maresz au conservatoire de Boulogne-Billancourt.

En 2014, elle intègre le Coursus de l'Ircam où elle réalise son diptyque, *Instant Suspendu* (accordéon et électronique) et *Singularité* (accordéon, quatuor à cordes, électronique et vidéo) avec le vidéaste Renaud Rubiano. Elle y interroge la perception du temps, créant une illusion d'éternité qui convoque l'infini temporel par l'étirement de l'instant.

Mayu Hirano reçoit des commandes d'institutions telles qu'Ars Musica, Radio France, Art Zoyd Studios. Sa musique est jouée par des ensembles tels que Court-circuit, Talea, le Quatuor Tana et UC Davis Symphony Orchestra.

brahms.ircam.fr/Mayu-Hirano

Heinz Holliger (né en 1939)

Hautboïste virtuose, Heinz Holliger étudie la composition avec notamment Sándor Veress puis Pierre Boulez. Deux prix (Genève en 1959, Munich en 1961) lancent sa carrière d'interprète ; il devient l'un des plus éminents représentants de son instrument, repoussant ses limites techniques par de nouveaux modes de jeu et suscitant autour de lui des œuvres (de Berio, Carter, Ferneyhough, Ligeti, Lutoslawski, Stockhausen).

Le compositeur est longtemps resté dans l'ombre du musicien, avant de connaître une progressive reconnaissance à partir des années 1980. Son catalogue couvre tous les genres, de la scène aux œuvres solistes, en passant par des pièces vocales et orchestrales. Il s'inspire souvent de poètes habités par la folie et la mort, comme Hölderlin, Beckett ou Walser.

brahms.ircam.fr/Heinz-Holliger

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Salvatore Sciarrino (né en 1947)

Bien qu'affirmant sa filiation avec l'avant-garde, Salvatore Sciarrino se revendique dans une continuité historique. Son catalogue ne présente pas de rupture mais une évolution vers une « écologie » de l'écoute et du son. On parle dès ses débuts d'un « son Sciarrino ». Sa musique est intimiste, concentrée et raffinée, construite sur des principes de microvariations de structures sonores constituées de timbres recherchés et de souffles. Il organise ses œuvres comme on trace les lignes d'un dessin, estompe les sons, fusionne les couleurs, joue avec la lumière.

La voix occupe une place majeure dans son œuvre, avec des expériences sur l'émission vocale ou, plus récemment, une écriture centrée sur une continuité mélodique liée à la psychologie des personnages.

brahms.ircam.fr/Salvatore-Sciarrino

Teinosuke Kinugasa (1896-1982)

Après avoir été acteur (« onnagata » très exactement, c'est-à-dire acteur spécialiste des rôles féminins), Teinosuke Kinugasa aborde la réalisation en 1922, et tourne notamment *La Mort de ma sœur*, *Deux petits oiseaux* ou *L'Étincelle. Une page folle* (1926) reste un film clef dans l'histoire du cinéma japonais et ressemble, à bien des égards, aux essais des avant-gardistes européens et soviétiques de la même époque. La filmographie complète de Kinugasa compte près de cent cinquante films. Citons : *Les 47 Ronin* (1932), *La Bataille d'été à Osaka* (1937), *La Porte de l'enfer* (1953) qui lui vaut le Grand Prix au festival de Cannes 1954, *Le Héron blanc* (1958), *Okoto et Sasuko* (1961).

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Sylvain Devaux hautboïste

Convaincu que la diversité est la clé de voûte d'un parcours artistique stimulant et épanouissant, Sylvain prend part à des projets variés. Interprète soucieux du texte, improvisateur à l'affût de nouveaux contextes, sa curiosité artistique le pousse également vers la composition ou l'écriture de spectacles originaux mis en scène, comme *Les Toires du monde*, écrit pour les musiciens de l'ensemble Furians. Avidé d'autres univers, il collabore régulièrement avec de jeunes compositeurs, comédiens, danseurs ou artistes visuels.

Hautboïste de l'itinéraire, il est aussi membre de Miroirs étendus, compagnie se consacrant à la (re) création opératique. Il collabore avec les ensembles intercontemporain et Ictus, avec les alumni de l'Académie du Festival de Lucerne ou l'Orchestre de Chambre de Paris.

Marion Tassou soprano

Marion Tassou intègre la maîtrise de l'opéra de Nantes à l'âge de 9 ans où elle fait la découverte du répertoire lyrique et c'est tout naturellement qu'elle entre au conservatoire à rayonnement régional de Nantes dans la classe de Maryvonne Jaffré. Elle poursuit ses études de chant au CNSMD de Lyon dans la classe d'Isabelle Germain et Fabrice Boulanger. Parallèlement, elle suit l'enseignement de personnalités musicales telles que Donatienne Michel-Dansac, Cécile de Boever et Alain Garichot ainsi que la masterclass de François Leroux et Udo Reineman. Passionnée de l'art vocal dans sa diversité, Marion Tassou explore toutes les possibilités expressives de la voix, de la musique ancienne au répertoire contemporain. Depuis 2012, elle s'associe à L'Instant Donné.

L'Instant Donné

L'Instant Donné aime interpréter la musique contemporaine sans chef d'orchestre dans des formations allant jusqu'à dix musiciens. Constitué en 2002 et installé à Montreuil, l'ensemble rassemble onze personnes. Le fonctionnement est collégial, les choix artistiques ou économiques et l'organisation des concerts sont discutés en commun. Les collaborations avec les compositeurs se développent à long terme. Depuis 2007, L'Instant Donné est l'invité régulier du Festival d'Automne à Paris. L'ensemble propose une trentaine de concerts par an en France et à l'étranger. Chaque dernier dimanche du mois, L'Instant Donné propose à La Marbrerie à Montreuil des concerts gratuits ouverts à un large public.

instantdonne.net

Dionysios Papanikolaou réalisateur en informatique musicale Ircam

Dionysios Papanikolaou est producteur et réalisateur en informatique musicale, compositeur, et performer. Il travaille dans le monde professionnel musical : enseignement (université G. Eiffel), production, réalisation (Ircam), composition, improvisation ; et dans différents contextes : concert, théâtre, installation, danse, vidéo, cinéma.

Son langage musical est marqué par la culture électro et la performance. Ses idées combinent la composition instrumentale traditionnelle et la composition assistée par ordinateur, l'électronique live et l'improvisation sauvage dans un réseau complexe analogique, digital et modulaire.

Ses œuvres sont présentées lors de différents festivals et concerts en France, Angleterre, Grèce, Allemagne, Autriche, Finlande.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un rendez-vous annuel, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture.

L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université.

En 2020, l'Ircam crée Ircam Amplify, sa société de commercialisation des innovations audio. Véritable pont entre l'état de l'art de la recherche audio et le monde industriel au niveau mondial, Ircam Amplify participe à la révolution du son au XXI^e siècle.

ircam.fr

Équipe technique Ircam

Sylvain Carton ingénieur du son de captation

Dorian Cavin régisseur plateau

Fred Gayaudon éclairagiste

Samuel Magnan assistant son

Nicolas Poulet régisseur général

Bastien Sabarros régisseur audiovisuel

Matthieu Isanove, Léo Lemarchand, Valérie Pourret,
électriciens/assistants régisseurs

Florian Bergé chargé de production

Programme

Jérémie Szpirglas textes et traductions

Olivier Umecker graphisme

Événement associé

MUSIQUE ET MALADIE

Ircam, salle Stravinsky, entrée libre

JEUDI 19, VENDREDI 20 OCTOBRE

Colloque international

Diffusé en direct sur la chaîne YouTube de l'Ircam

Comité scientifique

Vincent Barras (Institut des humanités en médecine, Lausanne)

Laurent Feneyrou (CNRS-STMS, Paris)

Céline Frigau Manning (Université Jean Moulin –
Lyon 3, IHRIM)

Philippe Lalitte (Sorbonne Université – Iremus –
Collegium Musicae, Paris)

Emmanuel Reibel (Conservatoire national supérieur de musique
et de danse de Paris – École normale supérieure de Lyon)

Entre histoire de la musique, histoire de la médecine et philosophie des sciences dans le monde occidental, ce colloque international se propose d'interroger les conditions et les méthodes de leur dialogue à l'âge moderne, du XVIII^e siècle à nos jours, autour de la question de la maladie : études de cas, pathographies d'artistes, pathologies et représentations du malade à l'opéra, spécialités médicales, psychiatriques ou virologiques, à l'aune de l'œuvre... Comment comprendre la place accordée à la musique et au musicien dans les écrits médicaux, qu'ils relèvent de l'anatomie, de la physiologie ou de la thérapie ? Que retenir de l'intérêt des artistes eux-mêmes pour la maladie et plus largement les sciences médicales ? Prises au sérieux et non réduites au rang de curiosités, ces questions ouvrent un vaste champ d'études, celui du corps du musicien, créateur aussi de symptômes.

Télérama'

AIMER, CRITIQUER, CHOISIR



**CINÉMA, MUSIQUE, EXPO...
DÉCOUVREZ LA SÉLECTION
DE NOS JOURNALISTES.**

DANS LE MAGAZINE, SUR TÉLÉRAMA.FR ET L'APPLI



ET SUR NOS RÉSEAUX SOCIAUX

@TELERAMA

Notes

A series of horizontal dotted lines for writing notes.

Notes

A series of horizontal dotted lines for writing notes.