Zeitschrift: Dissonance

Herausgeber: Association suisse des musiciens

Band: - (2003)

Heft: 81

Artikel: Le lieu possible d'une action : entretien avec Beat Furrer sur son nouvel opéra "Invocation"

Autor: Müller, Patrick / Furrer, Beat

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927859

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE LIEU POSSIBLE D'UNE ACTION

PATRICK MÜLLER

Entretien avec Beat Furrer sur son nouvel opéra « Invocation »

Après *Die Blinden*, *Narcissus,* et *Begehren* créé au début de l'année, *Invocation* est déjà la quatrième pièce de théâtre musical de Beat Furrer. On la verra pour la première fois ce mois de juillet, coproduite par l'Opernhaus et le Schauspielhaus de Zurich, dans une mise en scène de Christoph Marthaler. Le livret, que Beat Furrer a rédigé avec le concours d'Ilma Rakusa, est fondé sur le roman de Marguerite Duras, *Moderato cantabile*. Au sujet de l'action, Furrer note : « Une ville au bord de la mer, n'importe où. Une femme, Anne Desbaresdes, épouse d'un fabricant, est avec son jeune fils chez une maîtresse de piano. Des cris dans la rue, un homme a tué une femme d'un coup de feu, en bas, au cabaret ; on dit qu'elle le lui avait demandé. Anne entre dans le cabaret, y retourne plusieurs fois les jours suivants, parle du meurtre avec un inconnu, à coup de petites phrases, en se demandant comment on en est arrivé là. Les frontières entre ce destin étranger et le sien s'estompent. Dans sa relation avec l'inconnu, elle semble vouloir répéter le rapport de la victime avec son meurtrier. » Dans *Invocation* pour récitante, soprano, chœur et ensemble de chambre, comme dans les précédentes pièces de théâtre musical, d'autres textes de Jean de la Croix, Ovide, Pavese et même une hymne orphique sont insérés dans le texte principal, c'est-à-dire le roman de Duras.

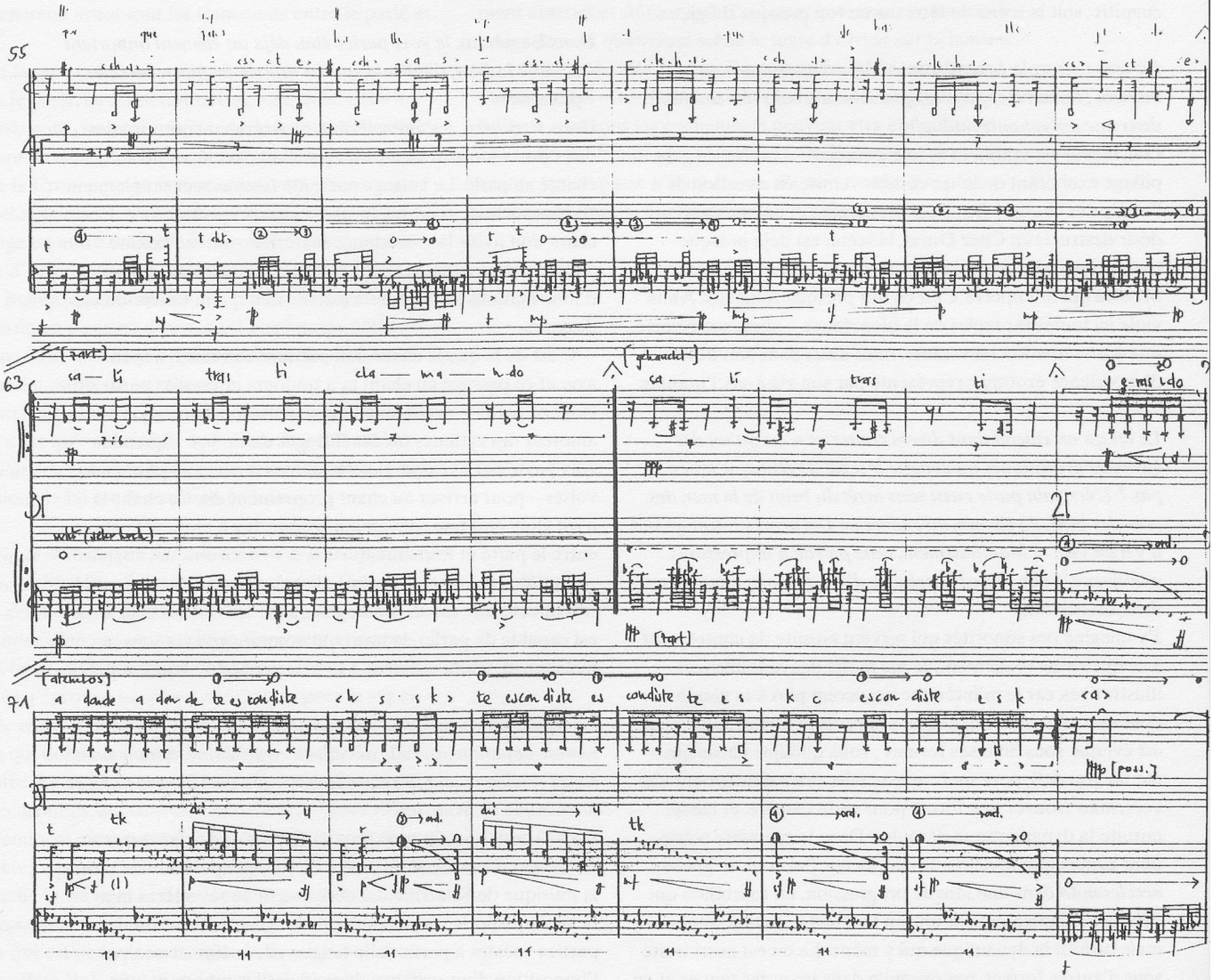
« Ta solitude redouble la mienne », dit un personnage de votre dernière pièce de théâtre musical, Begehren. *N'est-ce pas une épigraphe qui pourrait s'appliquer aussi à* Invocation *?*
Invocation commence là où s'arrêtait *Begehren*. Le sujet proprement dit de ma nouvelle œuvre est l'idée de transgression. Cette femme, Anne, m'a intéressé, car elle détruit dans l'ivresse et le désir érotique l'ordre des choses qui caractérise l'existence bourgeoise, le monde des bourgeois cultivés. Une chose qui m'a plu dans le roman de Duras est la clarté avec laquelle le cri, manifestation publique d'une transgression de l'ordre bourgeois, est opposé au monde des ouvriers de la fabrique toute proche et au jeu d'une sonatine de Diabelli pendant la leçon de piano du fils d'Anne, à laquelle cette dernière assiste.

Le choix d'un roman contemporain pourrait surprendre, puisque vos projets précédents de théâtre musical traitaient des sujets mythologiques : Œdipe (Die Blinden)*, Narcisse* (Narcissus)*, Orphée et Eurydice* (Begehren)*. Cela a-t-il à voir avec les problèmes de la société bourgeoise que vous venez d'évoquer ?*
Cet intérêt pour la vie sociale, qui est palpable dans la scène de fête du septième chapitre de *Moderato cantabile*, et donc dans la septième scène d'*Invocation*, n'est en fait pas primordial. Ce qui m'a intéressé le plus, c'est de m'approcher de cette femme et de sa voix. C'était déjà la même chose dans mes précédents projets de théâtre musical : je cherchais un point de vue sur le mythe ; ce dernier fournissait une sorte de toile de fond, sur laquelle les textes insérés devaient ouvrir une perspective. Il faut en effet être très prudent avec de tels mythes, car on ne peut plus partir aujourd'hui de l'idée qu'ils signifient toujours ce qu'ils signifiaient autrefois – c'est justement la recherche de cette signification qui m'a captivé.

C'est pourquoi la protagoniste, Anne, est répartie entre trois personnes : d'abord l'actrice, qui dit le texte du roman de Duras, et cette récitante est au fond toujours le centre sonore ; puis une voix de femme soliste, qui chante uniquement des textes en espagnol, des poèmes de Jean de la Croix d'un anonyme du XVIe siècle, dont on croyait autrefois qu'il s'agissait de Thérèse d'Avila ; enfin, le lien entre ces femmes est une troisième « personne » : la partie de flûte.

Ces textes espagnols éclairent justement l'aspect mentionné de la transgression dans l'original de Duras. Voici comment s'exprime Jean de la Croix dans un poème que j'ai utilisé dans la dernière scène : « J'ai bu de mon amant et, en remontant à travers toute cette plaine, je n'ai plus rien su. J'ai perdu

Extrait de « Invocation », dialogue « Sie – Flöte »



le troupeau que je suivais auparavant. » Il y a ici une transgression qui évoque une union mystique – Dieu, chez Jean de la Croix ; chez Duras, il y est fait allusion au septième chapitre, soit la scène de fête, sur un ton presque religieux.

La scène centrale, la septième, est effectivement un sommet musical ; les développements précédents y sont rassemblés dans une polyphonie multiple.
Oui, la fête est vraiment la scène cruciale – la fête, ce gaspillage exubérant de la vie et cette remise en question de l'ordre des choses ! Dans cet événement, il palpite aussi un désir destructeur. Chez Duras, la scène est déjà presque caricaturale, elle décrit la fête avec une distance ironique. Mais ce qui m'importe, c'est ce ton presque religieux. Anne viole ici toutes les règles de la bienséance – dans son ivresse, due à une libation incessante, mais aussi dans son désir d'expérience érotique, représenté par son vis-à-vis, l'homme.

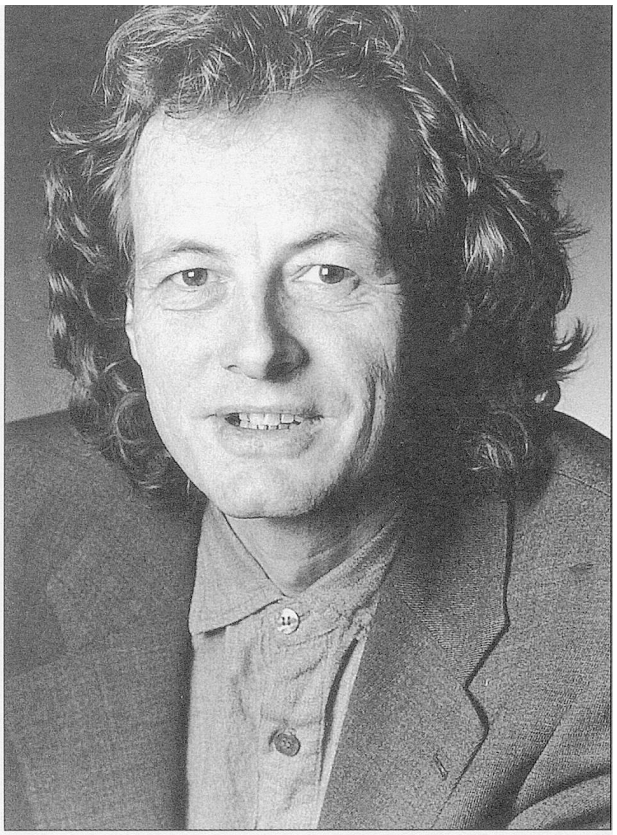
Le cri qu'on entend dans divers contextes n'est qu'un des éléments acoustiques qu'évoque le texte de Duras, n'est-ce pas ? L'écrivain parle aussi sans arrêt du bruit de la mer, des voix des gens, du silence, ou encore : « Les arbres crient quand il y a du vent. » Manifestement, cette palette d'impressions auditives n'a pas fourni le prétexte d'illustrations naturalistes dans Invocation.
J'y imagine des sonorités qui servent ensuite de contrepoint à ce qui sonne réellement. Je me méfie des redondances illustratives, car je m'intéresse beaucoup plus à la manière dont une certaine sémantique s'approprie le son. Ainsi, le cri est évoqué sous diverses formes ; voilà quelque chose qui a été un vrai défi, pour moi : ne pas faire crier simplement une voix, mais trouver une forme pour cette cassure, et laisser ensuite la dynamique se dérouler. Dans la première scène, dont la musique revient à la cinquième, j'ai écrit un grand *accelerando* dans une longue progression, un tourbillon qui débouche finalement sur un son très fort. Ce cri m'importait, mais surtout la dynamique qui y mène. Le cri est aussi traité sous d'autres formes, par exemple dans les notes tenues et en *crescendo* du début de la troisième scène, ou à la fin, quand la voix chante *pianissimo*, sans l'appui des instruments : on sent alors que la voix risque de se briser, et toute son intimité est ainsi manifestée.

Dans Begehren, *la voix parlée était déjà un élément important – comme la flûte, d'ailleurs, qui est utilisée de façon presque « parlante ».*
Dans *Begehren*, il s'agissait d'un mouvement contraire des deux protagonistes : « lui » du parlé au chanté, « elle » du chanté au parlé. Le langage parlé me fascine, tout simplement. Il m'importe de rendre à la voix son expression intime. Le chant doit avoir la consistance matérielle qui me fascine dans le discours parlé et qui fait que j'obtiens une quantité d'informations sur un interlocuteur rien qu'au timbre de son discours.

C'est de là que le chant doit prendre son essor, à mon avis, et ce passage au chant m'a toujours intéressé : partir du langage parlé – avec son absence de forme ou de style –, amorcer des rythmes ou des filtrages de timbre – quand la voix passe par exemple des phonèmes muets aux phonèmes voisés – pour arriver au chant proprement dit. Ce chant-là n'est alors plus une convention lyrique. Il y a plusieurs paliers entre le parlé et le chanté.

La flûte est un agent de liaison ; grâce à son attaque soufflée très directe, elle est un prolongement de la voix. La flûte aussi est capable de parler, le bruit qui accompagne ses sons se mélange merveilleusement à la voix parlée (illustration p. 17).

La technique vocale, notamment des passages de chœur, semble apparentée à celle de Salvatore Sciarrino, dont le nom surgit d'ailleurs une fois dans la partition. Que pensez-vous de la musique de Sciarrino ?
Il y a là certes une grande proximité, sans que cela représente un danger. Cela vient sûrement du fait que j'ai souvent dirigé la musique de Sciarrino. La découverte de ses opéras m'a beaucoup appris : la proximité du langage, la création des parties vocales à partir de la langue elle-même et non par l'imposition d'un système abstrait, qu'il soit harmonique, rythmique ou autre. Cela a été pour moi une découverte



Beat Furrer

décisive, qui m'a certainement incité aussi à revenir à la langue parlée. Je l'avais déjà employée, certes, par exemple dans *Die Blinden*, mais d'une autre façon, justement. Maintenant, je cherche avant tout les transitions entre le parlé et le chanté.

Chaque langue crée aussi son propre timbre – non seulement dans le parlé, ce qui serait trivial, mais aussi dans le chant. Ainsi, je ne composerais jamais de la même manière en italien qu'en espagnol. Si j'ai utilisé les textes espagnols de Jean de la Croix pour le soprano, ce n'est pas que cette langue se chante mieux – ce serait absurde –, mais parce qu'elle exige un autre mode de composition. Les textes allemands d'*Invocation* sont tous parlés, tandis que le chœur chante en italien, en grec ancien et en latin. Je n'utiliserais jamais le latin en discours direct, c'est une langue qui se distingue par une diction presque abstraite, plutôt dure, et par un grand nombre de voyelles.

Si la deuxième scène d'*Invocation* porte une dédicace à Sciarrino, c'est qu'il m'a dédié une pièce importante, les *Studi per l'intonazione del mare* pour voix, flûtes, saxophones et percussion ; je lui rends ainsi son cadeau.

Votre musique se distingue par une tension dramatique quasi intériorisée, et bien que le roman de Marguerite Duras comporte des éléments narratifs, « Invocation » semble tourner autour d'un noyau de thèmes. Comment la dramaturgie est-elle agencée, tant sur le plan musical que textuel ?
En musique, j'éprouve un attrait irrésistible pour la superposition de mouvements différents. Certaines couches sont filtrées, ce qui donne la possibilité de transformer une couche en une autre. Au fond, je travaille avec de petites particules sonores récurrentes, qui sont chaque fois filtrées ou articulées différemment, si bien que le résultat varie incessamment. Ces dernières années, j'ai beaucoup travaillé sur cette idée selon laquelle la vie peut se développer à partir d'éléments répétés, ressassés.

Pour ce qui est de la dramaturgie du livret, la collaboration avec Ilma Rakusa a révélé un risque, à savoir que la réduction du roman aboutisse à une simple conversation. Je voulais éviter cela à tout prix. C'est en partie pour cela que le personnage d'Anne n'a pas de partenaire masculin – dans le roman de Duras, l'homme reste lui aussi étrangement abstrait et stéréotypé. C'est pourquoi nous avons aussi inséré dans la quatrième scène le texte d'Ovide sur la maison de « Fama », décrite au douzième livre des *Métamorphoses*. Cette maison est le lieu possible d'une action, ce « milieu de la Terre » où tous les événements peuvent être entendus et où convergent toutes les histoires : « De là-bas, on peut voir tout ce qui se passe n'importe où, fût-ce à l'endroit le plus lointain, et chaque voix parvient à l'oreille qui écoute. »