

"Rendre douloureuse la présence de ce qui est absent..." : à propos d'un ouvrage scénique d'Adriana Hölszky: "Tragödia (Der unsichtbare Raum)"

Autor(en): **Kostakeva, Maria**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 81

PDF erstellt am: **24.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927856>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

« RENDRE DOULOUREUSE LA PRÉSENCE DE CE QUI EST ABSENT... »

PAR MARIA KOSTAKEVA

À propos d'un ouvrage scénique d'Adriana Hölszky : « Tragödia (Der unsichtbare Raum) »



« On ressent en permanence l'absence de personnages, on attend perpétuellement que quelqu'un se montre ; mais cette attente est suspendue jusqu'au bout – pour être finalement déçue. » (Adriana Hölszky¹)

Dans son livre *Aura und Exzess*, Peter Eisenmann décrit un phénomène typique de l'art « postmoderne », mais qu'il est difficile de caractériser spontanément : on y ressentirait la présence de « quelque chose d'autre qui nous interpelle ». L'architecte américain appelle cet autre amorphe « aura », c'est-à-dire « présence suprême de l'absence ». Il s'agit « d'une catégorie de l'expérience, non d'une qualité de l'objet. La non-représentabilité de l'autre fait de l'aura un avatar de la transcendance et non de la présence² ».

S'il est particulièrement frappant dans les arts de la fin du XX^e siècle, ce phénomène est sans doute présent à chaque époque – mais de façon masquée –, car n'est-ce pas lui qui légitime au fond l'essence de l'art en tant que phénomène spirituel ? Dans le monodrame *Erwartung* de 1913, Arnold Schoenberg traduit en musique l'atmosphère d'angoisse et de terreur qui baigne l'attente névrotique d'un sinistre. L'évocation des pressentiments y est beaucoup plus poignante que le sinistre lui-même. À la fin, on ne sait toujours pas ce qui est arrivé à l'amant de la protagoniste. Est-il vraiment mort, ou sa mort est-elle une hallucination surgie dans l'esprit de sa partenaire ?

L'attente de l'autre amorphe, cette « présence suprême de l'absence », marque tout l'œuvre de Samuel Beckett. On attend quelque chose qui ne vient pas, tout en étant capable de percevoir presque physiquement ce dont il s'agit. La réalité est presque palpable, les personnages s'entretiennent les uns avec les autres, mais tout est vide de contenu, sinon l'« autre qui nous interpelle ». Dans cette curieuse stratégie de l'absence, l'oscillation ambiguë entre les événements véritables et les événements fictifs, entre la réalité et le songe (ou cauchemar), est un thème que le philosophe Jean Baudrillard replace dans le contexte de l'époque post-moderne : « Nous balançons entre une illusion et une vérité aussi insupportables l'une que l'autre. Mais peut-être la vérité est-elle encore plus insupportable, et désirons-nous finalement l'illusion du monde, même si nous dressons contre elle toutes les armes de la vérité, de la science et de la métaphysique³ ? »

Une forme de la stratégie de l'absence se remarque aussi chez quelques compositeurs marqués par l'avant-garde des années 1950. « La réduction du processus compositionnel à des conditions générales caractéristiques⁴ [...] » est par exemple ce qui sous-tend les « structures refusées » de Helmut Lachenmann. Cette réduction esthétique et technologique du processus compositionnel consiste avant tout à renoncer à la tradition et aux systèmes et modes de pensée

classiques. On cherche une nouvelle syntaxe affranchie des connotations convenues, des normes rabâchées et des poncifs éculés. « L'aura, qui est l'empire des associations d'idée, des souvenirs, des prédestinations archétypales et magiques [...], ne devient pas simplement mesurable et réglable, elle devient encombrante et complexe », écrit Lachenmann⁵. C'est ainsi que l'on peut s'expliquer le « visualisme » « méta-théâtral » de son opéra *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (La petite fille aux allumettes), où manquent les éléments principaux du genre – action, personnages, conflits théâtraux. Le genre y apparaît en métaphore, comme quelque chose de connu, mais qui serait absent. Le conte d'Andersen y apparaît aussi sous forme d'aura : il n'est pas appréhendé pour son contenu concret, mais pour ses couches existentielles plus profondes et ses messages cachés.

C'est de 1997 que date l'ouvrage scénique *Tragödia* (*Der unsichtbare Raum*⁶) d'Adriana Hölszky, pour ensemble instrumental de dix-huit exécutants, bande magnétique à huit pistes et électronique *live*. Cette expérience radicale pour décor et orchestre d'une durée d'une heure ne connaît ni action, ni chant, ni personnages. Il y a bien un livret (Thomas Körner), mais il n'est pas publié. La compositrice évite soigneusement le terme de « théâtre musical » pour définir son ouvrage. Elle parle plutôt d'« espaces musicaux qui fonctionnent comme des accessoires de théâtre⁷ ». L'action dramatique se déroule au niveau du son. Dans la mise en scène de Wolf Münzner, les décors et accessoires tirés de la vie de tous les jours, surdimensionnés et d'aspect surréaliste, évoquent une mystérieuse tragédie humaine, qui reste cependant voilée et anonyme. Il n'y a pas de protagonistes. Au lieu d'être humains, ce sont les choses qui parlent. Le drame sanglant s'est déjà déroulé dans un espace inaccessible au spectateur. Il n'en reste que les traces.

Quatre ans plus tard, ce curieux « méta-opéra » est redonné à Berlin, au Théâtre Hebbel⁸. Cette fois-ci, pratiquement plus de décors ni d'accessoires. Ou bien ? La salle est vide et d'une obscurité fantomatique, alors que sur scène, soixante-dix spectateurs prennent place sur des couches. Le son produit par des instruments « acoustiques » (classiques et d'Asie orientale) dans la fosse d'orchestre est manipulé par l'électronique *live*, traité à l'ordinateur, puis envoyé aux haut-parleurs placés sur le plateau. Jouant à la fois le rôle de personnages, de constellations scéniques et de décor, les corps humains étendus en demi-veille⁹ créent une étrange hyperréalité, qui a pourtant un effet irréel¹⁰. L'atmosphère d'irréalité provient aussi de ce que le son réel se mélange au

1. Eva-Maria Hauben (dir.), « Adriana Hölszky, entretien avec Hartmut Möller », *Adriana Hölszky*, Sarrebruck 2000, p. 14.

2. Peter Eisenmann, *Aura und Exzess*, Vienne 1995, p. 31.

3. Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Gallée, Paris 1995, p. 24.

4. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, p. 46.

5. *Ibidem*, p. 88.

6. Première audition le 29 mai 1997 à Bonn (direction musicale : Alexander Winterson ; mise en scène : Wolf Münzner).

7. Adriana Hölszky, « Entretien avec Frank Kämpfer », *NZfM* 158 (1997), cahier 4, p. 12.

8. Première le 13 novembre 2001 (direction musicale : Rüdiger Bohn ; mise en scène : Sabrina Hölzer ; décors : Mirella Weingarten).

9. Il est prouvé physiologiquement que les capacités d'associations d'idées varient selon la posture corporelle (cf. le programme de la première audition de *Tragödia*, le 27 novembre 2001 à Berlin).

10. « Le seul suspense qui reste, c'est de savoir jusqu'où le monde peut se déréaliser avant de succomber à son trop peu de réalité ; ou inversement jusqu'où il peut s'hyperréaliser avant de succomber sous le trop de réalité. » (Baudrillard, *op. cit.*, p. 17.)

songe et au cauchemar, alors que le matériau sonore produit artificiellement a un effet réaliste. L'auditeur devient protagoniste de sa propre fantaisie, qui crée une intrigue dans cet espace invisible, selon différents scénarios virtuels.

« UN EXTRAORDINAIRE VIDE A PLUS DE PRÉSENCE QUE LE PLEIN LE PLUS DENSE ¹¹ »

« L'objet qui n'en est pas un ne cesse de vous obséder par sa présence vide et immatérielle ¹². »

Le genre de l'opéra devient donc sa propre illusion. Son moteur principal, soit les chanteurs en tant que porteurs de drame, est remis en question. La relation d'identification chanteur/voix/personnage est abolie. « Dans le théâtre musical, les chanteurs et l'action ne sont pas absolument indispensables, estime l'auteur, mais bien les personnages. » C'est là une manière ludique de traiter une tradition imaginaire, un quelque chose qui n'existe plus. « Il y a des espaces théâtraux. Quelque chose *pourrait* s'y produire, mais il ne s'y produit rien. Quelque chose voit le jour qui, normalement, n'existe pas ¹³. » Hölszky qualifie l'absence de chanteurs et d'intrigue de « situation théâtrale pure, dépouillée de toute la machinerie coûteuse de l'institution ¹⁴ ».

Cette attitude, dans laquelle les choses apparaissent en tant qu'illusion d'elles-mêmes, rappelle à nouveau la théorie de Baudrillard sur la simulation totale du monde ¹⁵, d'autant plus que le philosophe français exige « de saisir les choses dans leur sommeil, ou dans toute autre conjoncture où elles s'absentent d'elles-mêmes. [...] Il y a quelque chose de plus fort que la passion : l'illusion ¹⁶ ». Ainsi, la stratégie de l'absence est définie par le jeu des apparences dans le vide total. « L'absence des choses à elles-mêmes, le fait qu'elles n'aient pas lieu tout en en prenant l'air, le fait que tout se retire derrière sa propre apparence et n'est donc jamais identique à lui-même, c'est là l'illusion matérielle du monde ¹⁷. »

Tel est exactement l'état d'absence des spectateurs que Hölszky cherche à atteindre dans *Tragödia*. Au lieu d'acteurs authentiques jouant dans un espace musical et théâtral imaginaire, elle produit des personnages et des accessoires sonores, des sentiments et des gestes. La relation réelle espace-temps ¹⁸ est suspendue : « C'est au fond une tâche presque impossible que de réaliser cette simultanéité de temps vécus différemment – mais ce fouillis de temps différents, ces changements vertigineux de perspective, sont au cœur de mes compositions. Composer, ce n'est pas avant tout construire ou déconstruire, mais laisser quelque chose se décomposer, s'anéantir et resurgir à un autre endroit. Oui, la décomposition est importante ¹⁹ ! »

La suspension des constellations spatiotemporelles modifie de fond en comble les modes habituels de réception : les notions de haut/bas, proche/lointain, intérieur/extérieur, large/étroit se confondent. Le regard sur l'extérieur se tourne vers l'intérieur (« L'espace s'ouvre vers l'intérieur ²⁰ »). La position couchée du corps multiplie les associations d'idées

et les visions étranges – qui peuvent aller jusqu'aux hallucinations –, à cause de l'agitation, de l'inquiétude, d'effets sans cause et de perte du sens de l'orientation. Objets, personnages et actions produits par les champs sonores synthétiques entrent dans la réalité physique des spectateurs, alors que les expériences subjectives se transforment simultanément en événements médiatisés. La production de l'inconscient devient l'objet de la musique, l'objet et le sujet fusionnent, le sens perd sa signification. « Le sens, c'est qu'il n'y en a pas ²¹ », affirme Jean Genet, dont la pièce *Les paravents* a inspiré l'opéra homonyme de Hölszky. Comme Genet, la compositrice utilise « les techniques de la conscience mythique : la pensée mythique ne fait pas de différence ferme entre rêve et veille, mort et vie. Les deux états sont des parties homogènes d'une seule et même essence ²² ».

FAIRE RHIZOME AVEC LE MONDE

La référence à la conscience mythique et au rêve ²³ explique le principe d'indécision et de désorientation ²⁴ appliqué dans *Tragödia* et les configurations en rhizome ou en labyrinthe typiques de l'art moderne. « L'art revient enfin à ce qui le met en branle intérieurement et qui fonde son action, il retourne à son lieu véritable, le labyrinthe, c'est-à-dire un "travail à l'intérieur". [...] De ce point de vue, le labyrinthe constitue la structure porteuse de la pensée moderne, le lieu impartial du nomadisme, qui ne connaît pas de direction parce qu'il ne croit pas à la possibilité du centre ²⁵. » Ces lignes sont de l'historien de l'art italien Achille Bonito Oliva, mentor de la « trans-avant-garde » des années 1980. Le rhizome/labyrinthe est un sujet qui préoccupe aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ils le définissent comme « une totalité élargie », « une unité cachée », « un système qui fait un effet d'autant plus total qu'il est morcelé ²⁶ ». Les auteurs citent encore deux caractéristiques importantes du rhizome : le principe de multiplicité et celui de rupture asignifiante. « Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telles ou telles de ses lignes et suivant d'autres lignes ²⁷. »

Chacun des deux principes se manifeste d'une façon ou d'une autre dans tous les domaines de l'art ou de la musique de la seconde moitié du XX^e siècle. Celui de multiplicité relève de la « texture ²⁸ », c'est-à-dire d'un ensemble complexe et peu articulé qui domine la musique de l'avant-garde et de la « post-avant-garde ». Le principe de la rupture asignifiante (« cut-up » et « ready-made ») est celui qui régit la technique de collage et de montage ; c'est un procédé polyvalent, qui recourt à des changements brusques de perspective et joue sur les contextes culturels et historiques ; il se fonde sur l'autonomie et l'hétérogénéité de couches présentées simultanément.

Les configurations en rhizomes jaillies de la complexité des textures et des corps sonores se retrouvent dans toute la construction de *Tragödia*. L'espace sonore est subtilement ordonné par un réseau d'ambivalences : haut/bas, proche/lointain, dense/clairsemé, clair/sombre, fort/doux, intense/inerte.

11. Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, Paris 1986, p. 14.

12. Baudrillard, *op. cit.*, p. 19.

13. Adriana Hölszky, « Entretien avec Frank Kämpfer » (note 7), p. 12.

14. *Ibidem*.

15. « Le monde n'existe que par cette illusion définitive qui est celle du jeu des apparences – le lieu même de la disparition incessante de toute signification et de toute finalité. » (Baudrillard, *op. cit.*, p. 23.)

16. Baudrillard, *op. cit.*, p. 19-20.

17. *Ibidem*, p. 14-15.

18. « Travailler sur les dimensions de l'espace-temps et leurs imbrications est une tâche qui la préoccupe [la compositrice] beaucoup. Dans *Tragödia*, le souci est poussé à l'extrême. La distinction d'au moins deux niveaux temporels au même endroit est déterminante. [...] Soit l'opposition du temps terrestre et du temps cosmique. » (Cf. « Hölszky, entretien avec Hartmut Möller » (note 1), p. 14, mais aussi Beatrix Borchard (dir.), *Klangportraits*, vol. 1, Berlin 1991, p. 7.)

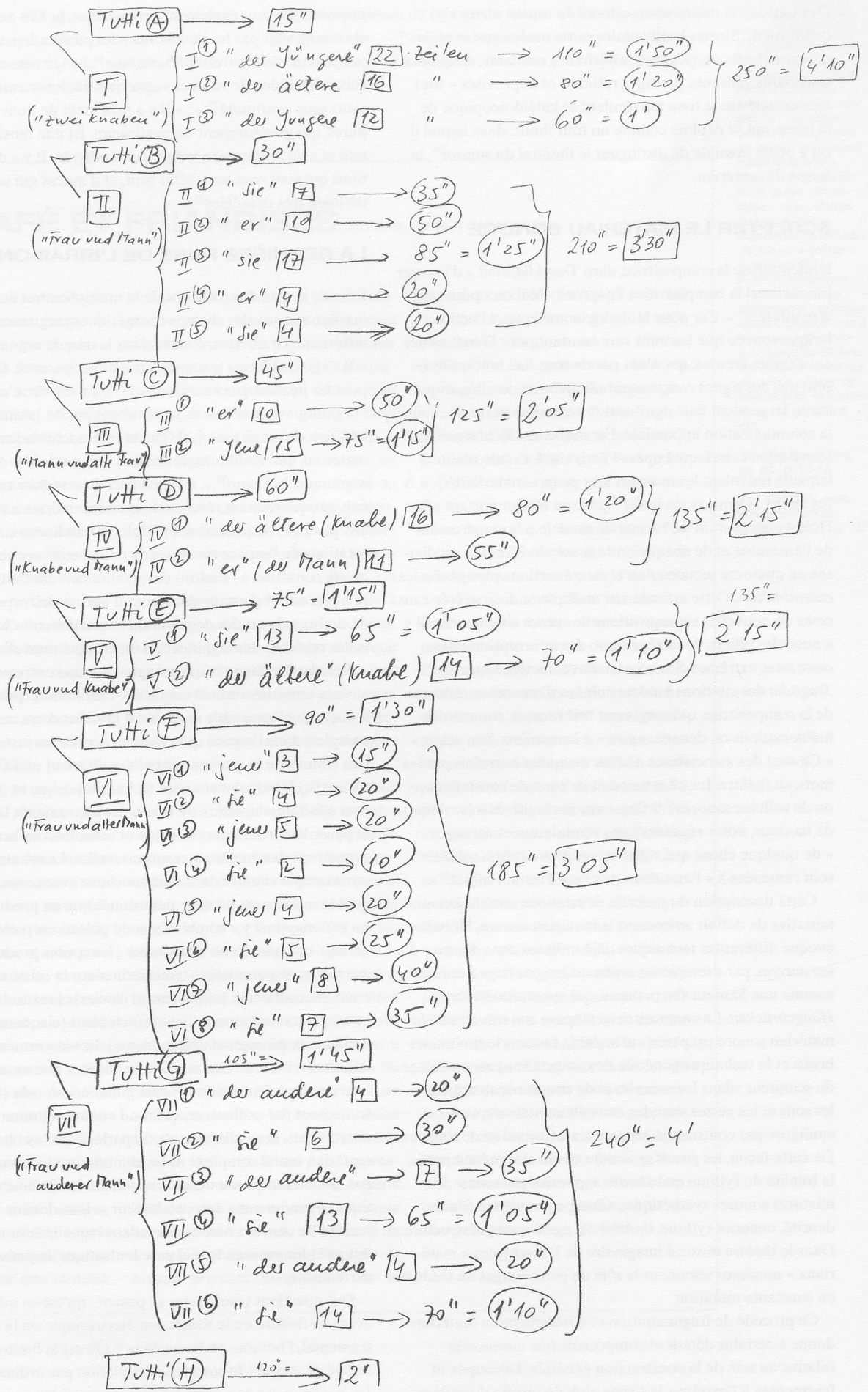
19. Adriana Hölszky, « Entretien avec Frank Kämpfer » (note 7), p. 12.

20. *Klangportraits* (note 18), p. 7.

21. Jean Genet, *op. cit.*, p. 15.

22. Werner Ziegler, *Jean Genet, Metaphern der Vergewaltigung*, Bonn 1981, p. 118.

23. « Dans le rêve, le schéma strict passé/présent/futur est suspendu, tout est simultané, l'"inconscient collectif" est présent. [...] tous les espaces historiques et culturels sont rassemblés dans le cerveau d'un seul homme. » C'est ainsi que W. Rothe décrit le rôle de la conscience mythique et du rêve à l'époque moderne



Esquisse pour
« Tragödie
(Der unsichtbare
Raum) »

Des timbres et des masses sonores de toutes sortes s'y confrontent. Strates horizontales et verticales, gestes mélodiques délicats, corps sonores hésitants, ronflants, craquants, tranchants, pulsants, passages rythmés et improvisés – tout cela caractérise le tissu pulvérulent et kaléidoscopique de la pièce, qui se déploie comme un tout fluide, dans lequel il est à peine possible de distinguer le théâtral du sonore²⁹, la forme du matériau.

SCULPTER LE MATÉRIAU SONORE

L'intention de la compositrice, dans *Tragödia*, était « d'essayer [de réaliser] la complexité et l'expressivité d'un opéra sans sémantique³⁰ ». Car pour Hölszky, la musique et l'action lyrique sont ce que les mots représentent pour Genet : « des enveloppes creuses, qui n'ont pas de sens fixe tant qu'ils ne sont pas des signes conçus symboliquement ou allégoriquement. Ils perdent leur signification convenue et rendent ainsi la communication impossible. Est seul considéré "signifiant" le matériau avec lequel opère l'écrivain. La seule réalité à laquelle renvoient les mots est leur propre matérialité³¹. » À cet égard, la syntaxe du livret a joué un rôle important pour Hölszky, en servant de base et de modèle à la construction de l'ensemble et de chaque unité musicale. L'œuvre est divisée en quatorze sections *tutti* et treize sections plus générales *ensemble/soli*. Cette articulation multiple et diverse crée sans cesse de nouvelles superpositions de scènes simultanées. Il y a aussi des piliers, des « reprises », des interruptions, des contrastes extrêmes. Sont également caractéristiques de *Tragödia* des citations prédéterminées d'œuvres antérieures de la compositrice, qui surgissent brièvement, comme des hallucinations ou des souvenirs, « à la manière d'un éclair ». « Ce sont des associations d'idées évoquées autrefois par les mots, au théâtre. Ici, elles naissent de sons, de constellations ou de cellules sonores³². » Ces « visions fugitives » (variations de hauteur, notes répétées), ces réminiscences étranges « de quelque chose qui, ailleurs, avait une forme solide », sont ramenées à « l'état de matériau, à l'instant initial³³ ».

Cette description du procédé de citations semble être une tentative de définir autrement le matériau sonore. Hölszky évoque différentes techniques déjà utilisées dans d'autres de ses œuvres, par exemple « un vibrato long et large, sonnante comme une hauteur fluctuante », qui apparaît déjà dans *Hängebrücken*. La compositrice compare son travail sur du matériau sonore préparé (qui inclut la facture, le timbre, les bruits et la technique générale de composition) au modelage du sculpteur : dans les complexes de structures abstraites, les sons et les gestes sont des états élémentaires qu'elle configure par contraste, fusion ou transformation de timbres. De cette façon, les gestes et actions théâtrales précomposés, la totalité du rythme et du bruit, apparaissent comme des mixtures sonores synthétiques. Chaque paramètre (durée, densité, nuances, rythme, timbre) est également préstructuré. Dans le théâtre musical imaginaire de Hölszky, ces « matériaux » musicaux assument le rôle de personnages de théâtre en constante mutation.

Ce procédé de fragmentation et d'isolement du matériau donne à certains détails et composants une autonomie relative au sein de la construction générale. Découpée et fragmentée à l'extrême, la forme globale résulte du collage (« extension verticale de personnages non identiques résultant de mélanges de couleurs, simultanéité de "patterns" hétérogènes³⁴ ») et du montage (« superposition de plusieurs cycles, enchaînement de points sonores discontinus sautant dans l'espace³⁵ ») de figures fluides et rudes, de lambeaux isolés, de cellules sonores, de lignes de fuite en cavalcade ; des suggestions visuelles telles que couleurs, points, signaux,

personnages sont également perceptibles. (« Les petites choses ne sont pas les détails, mais les pierres de construction, ce qu'était autrefois l'harmonie³⁶. ») Un rôle essentiel échoit à « l'idée de rupture », par quoi Hölszky entend « des sauts sans continuité³⁷ » : « Il y a sans arrêt de nouvelles coupures, qui interrompent un continuum. Et une tension entre *tutti* et *solo*, donc entre la foule et l'individu. Il y a des sections qui sont comme à l'état brut, et d'autres qui sont très définies, très détaillées³⁸. »

LA DERNIÈRE RUSE DE L'IRRAISON

Lors de la transformation et de la multiplication de la matière sonore, des champs énergétiques surgissent dans différents paramètres, comme dans le monde organique. « Il s'agit des forces qui sous-tendent l'apparence. On ne peut les justifier par l'analyse [...] Ce qui est sûr, c'est que l'organique et le nouveau ne résultent pas de la simple addition de matériaux. [...] Quand on franchit la limite du matériau, que l'addition ne domine plus, mais la croissance organique, la fusion³⁹... » La plupart du temps, ces champs énergétiques sont le résultat de transformations sonores aux passages de transition (« déplacement linéaire du son, rotations de l'espace ou cycles de complexité variable⁴⁰ ») ou, au contraire, à l'endroit des « sauts sans continuité » ; ils se manifestent dans un changement abrupt de corps sonores, de timbres, de modes de jeu et d'articulation, où « les détails isolés revêtent une signification disproportionnée⁴¹ ».

Les champs énergétiques surgissent aussi entre personnes et sons, entre instruments et bruits. Tant les interprètes individuels que l'ensemble se révèlent être des corps sonores complets dans l'espace qui résonne. À part des instruments peu connus de la musique populaire d'Orient et d'Extrême-Orient⁴², Hölszky invente des techniques de jeu et de chant tout à fait inhabituelles, où le son des instruments, la voix, le parlé, l'articulation rythmique et le timbre des bruits acquièrent des qualités sonores nouvelles. Les vents doivent par exemple chanter dans l'embouchure avec trémolo lingual (avec ou sans hauteur déterminée) ou en produisant un sifflement ; il y a combinaison de pulsations parlées et sifflées, ou chantées et murmurées ; les cordes produisent des bruits de percussion (tambouriner sur la caisse de l'instrument, comme en jouant sur un clavier) ; la voix, les lèvres et les doigts sont aussi sollicités fortement (claquements, raclements, pincements, frottements). Les instruments sont dénaturés, les bruits musicalisés, les limites entre musique instrumentale et musique vocale gommées. À cela s'ajoute le traitement par ordinateur, qui fond en un tout monolithique instruments, gestuelle, accents du parlé, rythme et bruits. Le matériau initial complexe et les champs énergétiques induits par la métamorphose du son rappellent un système énergétique organique et « autoproducteur ». Il se dessine une totalité de couches hétérogènes, dans laquelle fusionnent les temps et les espaces, le réel et le fantastique, la poésie et le surréalisme.

Des questions troublantes se posent : qu'est-ce qui passe avant, le théâtre ou le son, le son électronique ou le son instrumental, l'homme ou la machine ? Où est la limite entre la réalité physique (du son) et sa simulation par ordinateur ? Le matériau produit artificiellement peut-il être un moyen de connaissance artistique (de soi) ? L'identité artistique se laisse-t-elle encore articuler, de nos jours ? Ces questions n'ont pas de réponse à l'époque postmoderne. « À travers la technique, c'est peut-être le monde qui se joue de nous, l'objet qui nous séduit par l'illusion du pouvoir que nous avons sur lui. Hypothèse vertigineuse : la rationalité, culminant dans la virtualité technique, serait la dernière des ruses

(Wolfgang Rothe, James Joyce, Wiesbaden 1957, p. 99).

24. La désorientation est « le déplacement continu de la possibilité de re-connaître », qui apparaît dans l'art moderne avec le jeu des mutations (Achille Bonito Oliva, *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin 1982, p. 42).

25. Achille Bonito Oliva, *op. cit.*, pp. 54, 42-44.

26. Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Rhizome », in *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 9-37.

27. *Ibidem*, p. 16.

28. « Alors que par "structure", on entend un système plus différencié, dont on peut distinguer les éléments constitutifs [...], la "texture" est un complexe moins articulé, dans lequel les éléments constitutifs se dissolvent presque complètement. La structure peut être analysée selon ses composants ; la texture sera mieux décrite par des caractéristiques globales et statistiques. » (György Ligeti, « Wandlungen der musikalischen Form » : *Die Reihe*, Wien 1960, p. 13.)

29. Dans l'esprit de Hölszky, c'est le son même qui est le vecteur de l'élément dramatique. « Chaque musique a un élément théâtral. Dès que l'on fait un point d'orgue avec l'archet, on a une chorégraphie, non ? » (Kämpfer, *op. cit.*, p. 12.)

30. A. Hölszky, « Tut, was verboten ist ! », *Rheinischer Merkur*, n° 243, 6 juin 1997.

31. Ziegler, *op. cit.*, p. 129.

32. Hölszky, « Entretien avec Frank Kämpfer » (note 7), p. 12.

33. *Ibidem*.

34. « Hölszky, entretien avec Hartmut Möller », *op. cit.* (note 1), p. 10.

35. *Ibidem*, p. 10.

36. Hölszky, « Entretien avec Frank Kämpfer » (note 7), p. 12.

37. « Hölszky, entretien avec Hartmut Möller », p. 11.

38. Hölszky, « Entretien avec Frank Kämpfer », p. 12.

39. « Hölszky, entretien avec Hartmut Möller », p. 12.

40. *Ibidem*, p. 10.

41. *Ibidem*, p. 10.

de l'irraison, de cette volonté d'illusion, dont la volonté de vérité n'est, selon Nietzsche, qu'un détour et un avatar⁴³. »

Capable d'éprouver par sa musique la tension et l'interaction « entre une expérience cosmique du temps et une

sorte d'expérience de fourmi du temps », Hölszky garde les pieds sur terre : « Pour le compositeur, le temps est comme la montagne pour l'alpiniste : la montagne n'appartient pas à l'alpiniste⁴⁴. »

42. Dans la partition, aux instruments classiques s'ajoutent des instruments populaires. Flûte : maracas, grelots ; hautbois : caxixi, rakatak ; clarinette : anklung, crécelle was-samba ; trompette : cabaza, castagnettes à manche ; trombones : panderetsa bâton, crécelle de coupe de fruits, guero, wood-block ; tuba : chimes de bois, piano ; kalimba ou marimbula, tambourin à grelots ; guitare : grelots indiens ; accordéon : crécelle métallique ; contrebasse : tambourin, crécelle métallique, réco-réco, shaker de noix de cola, cymbales antiques, gong thai, etc.

43. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 17-18.

44. « Hölszky, entretien avec Hartmut Möller » (note 1), p. 13.

ENTRE CAFÉ ET FRIANDISES *Adriana absente de son ombre*

PAR THOMAS MEYER

Cela aurait pu donner une *home story*, songe le journaliste après coup. À commencer par le ton familier du père, au téléphone : « Non, les filles ne sont pas là. » « Les filles », ce sont Adriana Hölszky et sa sœur jumelle, Monika. Un peu plus tard, la compositrice est elle-même à l'appareil, s'excuse et m'invite chez elle, l'après-midi, pour le café. Évidemment, ce ne sera pas une *home story*, cela ne se fait pas, dans le milieu de la musique sérieuse, et le journaliste parle donc, dans son émission, des œuvres surtout. Quant aux petits détails annexes d'un entretien, il en parle plutôt avec ses amis – jusqu'à ce qu'il remarque qu'on pourrait en tirer des informations importantes, voire essentielles. Car, cet après-midi-là, à Stuttgart, il découvre une compositrice extrêmement aimable, pas prétentieuse pour un sou, et qui ne se réfugie pas non plus derrière son œuvre. Elle ne l'emmène en tout cas pas dans son studio, mais dans la salle de séjour, où l'attend une table dressée. Lors d'interviews, il est rare qu'il se régale de café et de friandises, servis avec une politesse et une prévenance exquis. L'artiste semble pourtant un peu nerveuse. Le journaliste se rappelle ses apparitions : après les exécutions, elle doit monter sur l'estrade, saluer, remercier les musiciens, serrer des mains, aller de l'un à l'autre. Ce faisant, elle a toujours l'air d'un chien battu – c'est qu'elle veut faire plaisir à tout le monde... N'aurait-elle pas oublié quelqu'un ? Cela fait immédiatement songer à sa musique, qui est nerveuse, elle aussi, et qui paraît souvent « exploser » d'excitation. Cela se traduit par une mobilité

incroyable du son. Il y a perpétuellement quelque chose qui crépite. Avec elle, les chanteurs doivent presque toujours jouer aussi de petites percussions. Ça cliquette et ça tintinnabule – ce qui a incité un jour un chef d'orchestre qui la présentait un peu sévèrement à parler de « musique de ménagère ». Il pensait sans doute au ferraillement des marmites et n'entendait (volontairement ?) pas les éléments secrets, menaçants – névrotiques, même – de la musique. Ce monde musical n'est pas angélique. Il grouille de vampires et de cadavres. Dans son premier ouvrage scénique extrêmement agité, *Bremer Freiheit* (d'après Rainer Werner Fassbinder), une bonne dizaine de gens sont assassinés – la plupart empoisonnés pendant le repas.

« Encore une tranche de gâteau ? Vous n'avez rien mangé », dit-elle maintenant au journaliste. Ce n'est pas qu'il craigne un café à l'arsenic. Mais la fantaisie commence un tout petit peu à broder, face à cette prédilection pour le suspense, le romantisme noir et les bizarreries du surréalisme qui caractérisent l'œuvre d'Adriana Hölszky. Quand on lui demande d'où lui vient ce penchant pour le macabre, elle grommelle quelque chose et détourne la conversation : « Encore un peu de café ? » Elle préfère parler de ses constructions. Y a-t-il quelque chose qu'elle ne veuille pas dire ? Cette attitude ne donne pourtant pas l'impression d'une mise en scène. Or, Adriana Hölszky met sans cesse sa musique en scène, de sorte que, même dans un ouvrage scénique comme *Tragödia*, le frisson provient uniquement de la

musique. Le décor, inchangé pendant une heure, ne montre que la « belle chambre ». Du point de vue dramatique, il ne se passe rien. Mais la musique, inquiétante, le ressasse : « Il s'est passé quelque chose. » Comment obtient-elle ce résultat ? et pourquoi ? Mais peut-être est-il trop indiscret de poser ces questions. On touche ici ce que l'on pressent dans la musique tourmentée d'un Brian Ferneyhough ou dans les masses sonores terrifiantes d'un Iannis Xenakis. Consciemment ou inconsciemment, les compositeurs n'aiment pas mettre de mots là-dessus. Peut-être la musique en dit-elle tant que la compositrice veut/peut/doit se cacher derrière... L'objectif est aussi stratégique : la technique de composition est un bon prétexte pour ne pas devoir parler des fonds (et des bas-fonds) proprement dits de la musique. C'est un jeu de cache-cache qu'Adriana Hölszky maîtrise à la perfection. Cela se révèle dans une petite allusion qu'elle fait encore avant que le journaliste ne prenne congé : elle et sa sœur sont de parfaites jumelles, et il arrive qu'elles en tirent parti ; quand elle n'a pas envie de parler à quelqu'un, elle prétend être sa sœur. Il y a quelque temps, je l'ai revue, mais elle ne m'a pas reconnu. N'était-ce pas elle, peut-être ? N'avait-elle pas envie de converser ? Je n'avais pas beaucoup apprécié la mise en scène de Neuenfels de *Die Wände*, c'est vrai. Quoi qu'il en soit, est-ce sa sœur qui m'avait reçu pour le café et les gâteaux ? Et qui compose ces pièces, alors ?