

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 95

Artikel: Écriture spectrale et opéra : "L'amour de loin" de Kaija Saariaho =
Spektrale Verfahren und die Oper : "L'amour de loin" von Kaija
Saariaho
Autor: Class, Olivier
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927586>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.05.2025

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

« *L'Amour de loin* » de Kaija Saariaho

Spektrale Verfahren und die Oper – « *L'Amour de loin* » von Kaija Saariaho

Die Herausforderung einer Oper – egal, welche Technik letztendlich benutzt wird – besteht auch darin, die «sehr grosse» Form zu organisieren und zu bewältigen. Inwiefern erlauben es die kompositorischen Verfahren des Spektralismus, dieses Problem zu lösen? Auf diese Frage scheint Kaija Saariaho in ihrer ersten Oper «*Amour de loin*» ihre ganz persönliche Antwort zu geben.

En cinq actes sur un livret d'Amin Maalouf, *L'Amour de loin* (1999) est le premier opéra de la compositrice finlandaise Kaija Saariaho (*1952). Il est créé en 2000 au festival de Salzbourg, dans une mise en scène de Peter Sellars.

L'intrigue repose avant tout sur le thème de l'amour et de la mort, et s'appuie sur l'histoire du troubadour aquitain Jaufré Rudel qui s'éprend de Clémence, la femme idéale à ses yeux, bien qu'il ne l'ait jamais vue, puisqu'elle vit à Tripoli. La distance géographique rend donc toute rencontre impossible. Entre eux, un Pèlerin fait le voyage de la France au Liban, se jouant de l'espace et du temps pour transmettre à chacun les messages de l'autre, tandis que les deux amants de loin se livrent à de longs épanchements sentimentaux dans une ambiance onirique. Mais tout bascule lorsque Jaufré décide de se rendre en personne à Tripoli, ce qui implique d'affronter le temps et l'espace. La sanction est inéluctable : la mort, même si Jaufré parvient jusqu'au palais de son idole et peut la contempler avant de s'éteindre. L'amour ne peut avoir lieu que de loin : Jaufré transgresse cet interdit, ce qui lui coûte la vie. Clémence reste subjuguée par le courage du troubadour, se révolte contre ce sort cruel et décide d'entrer au couvent.

L'Amour de loin utilise certaines techniques d'écriture spectrale, que Gérard Grisey ou Tristan Murail exploitaient au début de leur implication au sein du collectif Itinéraire, fondé en 1973, comme la génération d'agrégats à partir de modèles spectraux instrumentaux (trombone, cloches ou trompette) dans *Partiels* (1975) ou *Gondwana* (1980). On parle alors de modélisation. *A priori*, cela peut paraître surprenant dans le cadre d'un opéra, qui met en valeur des voix solistes, car le but recherché alors par ces deux compositeurs était de réaliser une fusion sonore à l'aide d'une synthèse instrumentale, qui « cré[e] un être hybride pour notre perception, un son qui, sans être encore un timbre, n'est déjà plus tout à fait un accord »¹. Or, Grisey constate que les instruments ont une tendance naturelle à résister à cette fusion si on ne les emploie pas selon certaines dispositions, justement inspirées des modèles spectraux². Marc-André Dalbavie soutient également cette thèse en faisant remarquer que « si l'on v[eut] écrire une forme concertante, l'écriture spectrale dev[ient] une gêne. On est coincé entre ce système qui prône la fusion instrumentale et la nécessaire séparation du soliste et de l'ensemble, qui est caractéristique

de la forme concertante »³. Dans ce cas, la voix d'opéra, ne peut ni s'intégrer dans un système spectral, ni rechercher la fusion, surtout si elle revêt un aspect mélodique et cherche à privilégier la compréhension des paroles. On peut alors se demander quel rôle jouent les techniques d'écriture spectrale dans *L'Amour de loin* et comment elles s'intègrent dans l'œuvre.

Dans le cadre de cet article, il faut comprendre par « écriture spectrale » des techniques d'élaboration d'harmonies à partir de modèles sonores. Saariaho se livre à une analyse très fine des spectres de sons instrumentaux plus ou moins inharmoniques (gongs, crotales, percussions, piano, contrebasse) ou de bruits de la nature (vent, mer, cris d'oiseaux, etc.), et en déduit des hauteurs que l'orchestre va jouer, avec une précision d'intonation au demi- ou au quart de ton. En pratique, l'opération se déroule ainsi : à l'aide du vocodeur⁴, la compositrice fait subir une transformée de Fourier⁵ au son complexe qu'elle étudie ensuite avec les algorithmes de Terhardt⁶ pour déterminer les fréquences des partiels. Grâce à l'ordinateur, ces opérations sont réalisées automatiquement avec le programme « OpenMusic » de l'IRCAM. Il suffit d'échantillonner ces sons et de les importer dans l'environnement « OpenMusic », qui va les transcrire sous forme de listes en trois colonnes, avec respectivement la fréquence, l'amplitude et la phase de chaque partiel. Il est alors possible de transposer automatiquement ces résultats en notation musicale, en approximant la finesse d'intonation au demi-, au quart ou au huitième de ton. Les données obtenues sont donc traduites en notation solfégique sous forme d'agrégats. Il en résulte une particularité d'écriture quant à la répartition des hauteurs : les notes graves sont espacées d'une

1. Grisey (Gérard), « Le devenir des sons », in *Vingt-cinq ans de création musicale, l'itinéraire en temps réel* (dir. Danielle Cohen-Levinas), Paris, l'Harmattan, 1998, p. 296.

2. *Ibid.*, p. 295.

3. Dalbavie (Marc-André), *Les Cahiers de l'IRCAM* (coll. Compositeurs d'Aujourd'hui), n° 2, Paris, IRCAM, 1993, p. 16.

4. Le vocodeur (ou vocoder) est un appareil d'analyse et de synthèse : il décompose un signal acoustique en différents paramètres qui vont subir l'action de filtres. Il sert donc à sélectionner les composantes du son que le compositeur veut mettre en valeur ou supprimer.

5. Technique d'analyse qui décompose un son complexe en une série de sinusoides. Ces données peuvent être utilisées ensuite pour synthétiser le son avec ou sans modification intermédiaire.

6. Suite de calculs qui permet de déterminer les hauteurs perçues par rapport à la composition spectrale

Exemple 1 :
Comparaison
entre l'accord
original du
Pèlerin et ses
transformations
aux mesures
78 à 84 et 85 à 94
de l'acte III,
scène 1.

The image shows three musical chords in a two-staff system (treble and bass clefs). Above each chord, there are frequency-related symbols: a treble clef with a sharp sign and the number 8, a sharp sign with a flat sign, and a sharp sign with a flat sign and the number 8. The first chord is labeled 'accord original du Pèlerin'. The second and third chords are labeled 'acte III, sc. 1 mes. 78-84' and 'acte III, sc. 1 mes. 85-94' respectively. The notation includes various note heads, stems, and accidentals, illustrating spectral transformations.

Exemple 2 :
 Kaija Saariaho,
 « L'Amour de loin »,
 Londres, Chester,
 1999, acte I, scène 2,
 mesures 366-369.

octave (moins un quart de ton, à cause de l'inharmonicité des sons échantillonnés, et lorsque Saariaho choisit de pousser l'approximation jusqu'au quart de ton) tandis que les notes aiguës sont plus resserrées (cf. *exemple 1*). Précisons également que la compositrice n'utilise pas toujours toutes les fréquences ainsi déduites par la modélisation. Il lui arrive aussi de retravailler l'agrégat en en modifiant certaines hauteurs (notamment en jouant sur leur octaviation), mais le profil général est cependant conservé.

Ces harmonies qui jalonnent tout l'opéra restent en général tempérées, sauf lorsqu'il s'agit de mettre en valeur les paroles ou les actions du Pèlerin, du fait de son rôle particulier dans l'intrigue. Ainsi, les plages microtonales de l'opéra servent à le différencier de manière sonore des deux autres personnages. Mais seuls les instruments à cordes adoptent ce profil spectral et les micro-intervalles. Il n'y en a jamais pour les vents, harpes, piano et voix. De plus, lorsque les cordes effectuent un contre-chant, elles restent dans le système tempéré (cf. *exemple 2*).

On retrouve aussi les micro-intervalles dans la partie électronique. En effet, chaque personnage est caractérisé par une série d'accords déclenchés à l'aide d'un clavier MIDI à des endroits stratégiques de la partition : ils sont désignés par l'initiale de leur nom et une lettre pour les différencier au sein d'une même catégorie. Les micro-intervalles apparaissent surtout chez le Pèlerin, mais aussi chez les autres, contrairement aux harmonies jouées par l'orchestre qui ne concernent que le Pèlerin. Marc Battier et Gilbert Nouno ont publié ces accords en notation « OpenMusic »⁷, reproduits en notation solfégique (cf. *exemple 3*).

Là aussi, on constate le rôle de lien que joue le Pèlerin. Le nom des accords qui lui sont dédiés le montre clairement, puisqu'ils finissent soit par « J » pour Jaufré, soit par « C » pour Clémence. Ils constituent deux groupes, l'un sur *do* dièse (Pèlerin-Jaufré) et l'autre sur *fa* dièse (Pèlerin-Clémence). La partition confirme également ce rapport, puisque, dans la deuxième scène du premier acte qui présente le premier dialogue entre le Pèlerin et Jaufré, les plages non tempérées correspondent toujours au premier groupe. Le second acte, qui décrit Clémence, reprend uniquement les accords du Pèlerin basés sur *fa* dièse, et non ceux qui sont strictement dédiés à la jeune femme (sauf lorsqu'elle dit : « Seigneur, et c'est moi qui l'inspire », où

Exemple 3 : Les principaux accords électroniques des trois personnages de « L'Amour de loin » : successivement le Pèlerin (P-chord), Clémence (C-chord) et Jaufré (J-chord).

Exemple 4 :
Kaija Saariaho,
« L'Amour
de loin »,
acte V, scène 1,
mesures 125-138.

125
Clémence
Pèlerin
Cordes

129
C.

134
C.

138
C.
P.

Que vou-lez-vous m'an-non-cer? Le
Il s'a-git de Jau-fré, Jau-fré Ru-del.
trou-ba-dour? La nou-velle que vous m'ap-portez, je la con-nais dé-jà. Il s'est croi-sé me dit-on
son na-vire vient d'ac-cos-ter à Tri-po-li. Com-bien de jours res-te-ra-t-il?
Seigneur!
Il ne s'a-git pas de ce-la no-ble dame, je ve-nais vous dire qu'il se meurt.

l'on a l'indication « C chord 3 » avec des sons concrets de vent filtrés). Entre les accords électroniques et ceux de l'orchestre, il y a donc eu une sorte de filtrage, comme si la précision fréquentielle des hauteurs avait été atténuée, de sorte que les espaces non tempérés ne concernent plus que le Pèlerin.

Les accords spectraux de l'orchestre restent souvent semblables à eux-mêmes et ne se dirigent pas d'un pôle vers un autre, comme c'est le cas dans *Partiels* ou *Gondwana*. Ils ne sont que très rarement plaqués. Leur seule évolution réside dans leur déploiement : une première note apparaît, soit la plus aiguë soit la plus grave, puis la suivante, et ainsi de suite. L'exemple 2 fournit une bonne illustration de cette progression en éventail. Précisons également que l'agrégat ne s'arrête quasiment jamais brutalement, mais, de la même manière, s'estompe note après note. En outre, la vitesse de déploiement peut aussi jouer un rôle pour mettre en valeur

certaines mots ou passages-clés de l'histoire. Par ailleurs, ce matériau valorise encore l'intrigue en en recréant l'atmosphère de manière sonore. En effet, il n'y a pas de véritable action, et l'on a plutôt l'impression de se trouver dans un rêve : Jaufré rêve de Clémence et vice-versa. D'où cette écriture statique, qui constitue plutôt un tapis sonore, crée une atmosphère onirique. L'harmonie consacrée au Pèlerin est plus fine, donc plus propice à la fusion, ce qui caractérise bien le rôle de ce personnage.

Pour autant, le statisme de ces longues plages n'immobilise pas l'œuvre. Au contraire, ces tenues constituent un arrière-plan sonore qui donne une atmosphère à la scène, qui décrit l'état d'esprit des personnages. En outre, comme l'histoire est elle-même relativement statique, le public peut aisément se livrer à des spéculations sur les rapports entre Jaufré et Clémence, et leurs relations avec le Pèlerin. En d'autres termes, l'ambiance sonore de cette écriture fait office de

du son et à la hiérarchie perceptive de ses composantes.

7. Battier (Marc) et Nouno (Gilbert), « L'électronique dans *L'Amour de loin* », in « L'opéra au second XX^e siècle » *Musurgia*, vol. X, n° 2, Paris, ESKA, 2003, pp. 54-55.

8. Ou langue d'oc, parlée dans le sud de la France au temps des troubadours, au XII^e siècle.

« *L'amour de loin* » de Kaija Saariaho au Théâtre de Berne (2001/2002).

Photo : Jürg Müller



catalyseur pour l'imaginaire de l'auditeur. L'histoire se déroule au Moyen-Âge, en France et au Liban, mais la compositrice se contente d'évoquer ce temps et ces lieux par quelques clichés mélodiques (dont la fameuse seconde augmentée), car elle ne cherche pas à en donner des visions authentiques. Au contraire, elle les décrit tels qu'elle les rêve, tout en laissant la possibilité au public de les rêver à son tour, comme il l'entend. Rien n'est clairement affirmé, tout est suggéré.

L'histoire donne son cadre à l'œuvre et permet le développement musical. Ces sonorités spectrales enrobent le chant mélodique des solistes. C'est pourquoi le texte reste parfaitement compréhensible dans son intégralité, à l'exception d'une petite séquence en occitan⁸ à la fin de la première scène de l'acte II, mais ces propos ont déjà été chantés un peu plus tôt en français. Tout est donc fait pour que l'auditeur comprenne parfaitement ce dont il est question. Les plages spectrales, loin d'être neutres, peuvent alors souligner certains aspects essentiels.

Le début de l'exemple 4 annonce la venue de Jaufré à Tripoli, et Clémence s'en réjouit : l'agrégat met trois mesures pour se déployer (mes. 125-128) et encore plus pour s'éteindre. Mais lorsque le Pèlerin précise que le troubadour est mourant, le déploiement s'effectue en seulement trois croches (mes. 138 : au niveau de la métrique, on passe d'ailleurs de 3/4 à 3/8 pour revenir aussitôt à 3/4). À ce moment, il y a non seulement une plage spectrale, mais plus précisément une harmonie microtonale, donc dédiée au Pèlerin. Cela le désigne comme le responsable de la mort de Jaufré, puisque c'est lui qui l'a entraîné dans cette aventure, après lui avoir révélé que Clémence n'existait pas que dans ses rêves, mais aussi dans la réalité. En fait, Saariaho anticipe ainsi la culpabilité du Pèlerin, qui s'exprimera dans sa dernière réplique : « Je croyais tisser les fils blancs d'une robe de mariée, à mon insu, je tissais l'étoffe d'un linceul ! » (acte 5, scène 3).

Si la mélodie et le chant assurent le déroulement temporel de l'œuvre et le rapport à l'intrigue, l'écriture spectrale permet de valoriser le ressenti des personnages, et plus généra-

lement, tout ce que le texte contient d'implicite, afin de stimuler l'imaginaire du public. Les exemples 2 et 4 montrent clairement que l'écriture spectrale s'adapte tout à fait au contexte de l'histoire, sans interférence sur son déroulement. *L'Amour de loin* relève plus de la poésie que du drame. C'est d'ailleurs un reproche que beaucoup de critiques ont énoncé à l'encontre d'Amin Maalouf. Mais ceci permet de correspondre avec succès à l'univers musical de Saariaho. En effet, si la musique est au service du texte, si le texte assure l'évolution structurelle de l'œuvre, son rapport avec la musique réussit pleinement, car il laisse une très grande marge d'action à la compositrice. Les parties des solistes sont certes mélodiques et permettent la bonne compréhension de l'intrigue, mais cette dernière étant réduite au minimum, l'expression des sentiments des personnages est mise en avant. Cette intimité trouve un équivalent sonore grâce aux techniques d'écriture spectrale de la première heure et plus spécialement l'utilisation de modèles acoustiques pour générer des harmonies. Plus qu'une véritable action, *L'Amour de loin* présente au public le portrait de deux personnages. En ce sens, les différents types d'écritures de Saariaho (mélodique et spectrale) cohabitent bien entre eux et s'adaptent parfaitement en grande partie grâce au livret de Maalouf.

Il est donc intéressant de voir comment un type d'écriture qui aurait pu s'épuiser très vite par son immobilisme, peut en fait s'adapter à des situations très diverses et apparaître là où on ne l'attendait pas du tout. Par ailleurs, l'opéra est un genre musical souple, car il cherche justement à réunir différentes formes d'expression artistique : la musique, le théâtre, la danse, la poésie, etc. En ce sens, les processus spectraux de la première heure peuvent s'y déployer sans qu'il n'y ait risque de limiter la forme d'ensemble au matériau, puisque la structure globale est prise en charge par le livret et le développement de l'intrigue, à condition toutefois que ces processus ne constituent pas l'intégralité de l'œuvre. En ce sens, *L'Amour de loin* constitue un exemple très convaincant d'intégration des principes de modélisation au sein d'une très grande forme.