



EROR : composer la cité

ENTRETIEN AVEC **GEORGIA SPIROPOULOS**

Au cours de la crise financière qui frappe la Grèce, un tag apparaît sur les murs d'Athènes : « λάθος », littéralement « erreur » en grec. Pour sa nouvelle œuvre présentée en création française dans le cadre de ManiFeste, Georgia Spiropoulos se saisit de cette interjection lancinante pour embrasser avec l'expérience athénienne d'autres traumatismes urbains, tels les attentats parisiens du Bataclan.

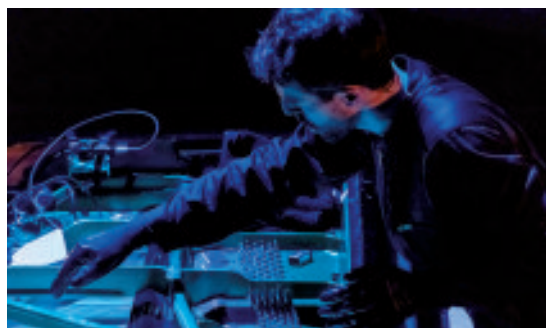
Votre œuvre témoigne d'une multitude de centres d'intérêt : musique électronique, goût pour l'improvisation et l'expérimentation instrumentale, musiques de tradition orale... Au reste, vous menez une double activité : compositrice et chercheuse, en particulier sur la culture de votre pays, la Grèce, et son histoire faite de mythes, de langage, de théâtre et d'oralité...

Je me souviens avoir été très impressionnée par ces musiques traditionnelles grecques essentiellement orales, celles de la région d'Épire, par exemple, ou d'autres régions où on trouvait cette combinaison fascinante du zourna, petit hautbois au son perçant, et des daouli, grosses caisses profondes et puissantes. Et puis les musiques d'Asie Mineure. À Athènes, j'écoutais beaucoup de rebétiko : c'est la musique des ports, des prisons, de la marijuana, d'une certaine société marginale. En même temps j'avais découvert la récitation épique japonaise comme le satsuma biwa mais aussi la musique du nô et le gagaku.

Ma démarche était avant tout « orale », justement, c'est-à-dire passant par l'apprentissage à l'oreille, par l'imitation, la répétition et le jeu avec les autres. Cela ne m'empêchait pas de noter une grande quantité de matériau. J'en faisais également des orchestrations – non pas des orchestrations « à l'occidentale » (rien de moins musical à mon sens que d'harmoniser des chants traditionnels), mais en préservant le caractère de la musique elle-même et en respectant son caractère modal, son tempérament, ses modes de jeu, qui sont au cœur de son identité.

Plus tard, vous vous êtes lancée dans des recherches à l'EHESS : était-ce un prolongement de cet intérêt pour l'oralité ?

Absolument. Mon objectif, dans ce cadre-là, était l'établissement d'une taxinomie des techniques vocales. Par « taxinomie », j'entends « taxinomie universelle », c'est-à-dire concernant la voix de l'humanité dans son entier, et



non pas la voix dans un domaine particulier de la musique ou héritée d'une tradition ou d'une autre. Nulle classification générale des techniques vocales indépendante du genre musical n'existait alors, qui pourrait faire pendant aux divers systèmes de classification des instruments et des techniques instrumentales. Cela est dû, entre autres, à la diversité de l'expression vocale humaine. Cette taxinomie était mon rêve – un rêve qui s'est avéré utopique, d'ailleurs, puisque je ne suis pas parvenue à la réaliser, mais peut-être quelqu'un y parviendra-t-il un jour ?

Ces recherches restent-elles aujourd'hui perceptibles dans votre musique ?

Sans doute. De manière variable selon les œuvres. Ce qui est certain, c'est que j'ai, grâce à ce travail, approfondi mes connaissances sur la production vocale et le fonctionnement des mécanismes de la voix. J'ai pu aussi approcher la voix autrement : non plus seulement ses aspects « musicaux » ou « linguistiques » mais aussi « mécaniques » ou « acoustiques ».

Votre pièce au festival ManiFeste cette année s'intitule EROR. Ce titre est emprunté à un graffiti qui a fleuri sur les murs d'Athènes pendant la crise : comment est-elle née ?

J'ai conçu EROR en novembre 2015 à Paris ; ce projet est né d'une double expérience de la ville, en l'occurrence deux villes qui ont subi chacune un traumatisme extrême que j'ai vécu de très près. Athènes, d'une part, cité « sans regard » durant la crise financière : le silence qui régnait dans la

AGENDA

EROR (THE PIANIST)

JEUDI 6 JUIN

T2G - THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS, PLATEAU 1

EROR © Yiannis Soulis pour Onassis STEGI (ci-contre et pages suivantes)

ville symbolise pour moi l'absence de voix dans le discours public. J'entends ici la «voix» comme outil d'expression politique et de contestation, comme présence citoyenne, mais aussi comme outil de communication humaine. Je constate que ce même silence envahit nos sociétés, plongées dans un état léthargique où l'individualisme et la peur sont en train de se substituer à l'action et la prise de risque – Athènes n'étant que la micrographie de cette situation globalisée. Et puis Paris, d'autre part, cité «sans territoire», après les attaques terroristes du Bataclan, dont il fallut retrouver le sol instable et absent en marchant dans ses rues, dès le lendemain du 13 novembre.

En somme, *EROR* est une pièce en réaction directe à la crise de nos sociétés, et l'environnement ultime où cette crise se manifeste de manière condensée est la très grande ville, la métropole et la mégapole.

C'est donc une œuvre résolument inscrite dans la ville : quelle est selon vous la place de l'artiste dans la cité (au sens politique du terme) ?

Cette question ne doit pas être abordée selon un angle unique, et on doit se garder d'y apporter une réponse définitive et absolue, car le sujet est tout à la fois profondément intéressant et excessivement complexe. La question se pose selon moi dans les termes suivants : que dire au travers d'une nouvelle œuvre ? Que peut-on composer aujourd'hui et dans quelle mesure une nouvelle œuvre peut-elle communiquer une idée susceptible d'être parta-

gée par une communauté plus vaste que celle d'un «milieu» musical, quand bien même serait-ce au sens large ? Cela peut-il être une idée musicale véritablement autonome et dissociée d'une posture responsable au sein de la société ? À mon sens, non. Même dans une musique que l'on qualifie de «pure», le point de vue de l'artiste face à la société se manifeste.

Il me semble fondamental que l'artiste se penche et réfléchisse autant sur les questions de la cité que sur les diverses questions concernant notre action sur la planète, la surproduction, la surconsommation et nos déchets, l'écologie, le profit collectif provenant de la guerre, la religion, la violence, la discrimination.

Comment l'envisagez-vous dans votre quotidien de compositrice, par exemple ?

Mon langage (et mon travail) est «inclusif», il embrasse l'ensemble du monde sonore en articulant des techniques instrumentales et vocales non conventionnelles (et conventionnelles), du son électronique, du son enregistré et des musiques trouvées. Parfois je travaille avec des sons considérés inutiles, des sons de périphérie, voire anecdotiques, des «junk sounds», déchets ou restes sonores : impuretés, bribes indésirables, erreurs sonores analogiques ou numériques, accidents instrumentaux et vocaux, dégradations inventées ou trouvées, liées au dysfonctionnement d'un système ou d'un instrument. Je peux également intégrer dans le matériau musical des sons propres,



parfaitement acceptables, qui vont perturber l'évidence du désordre.

Mon travail passe d'abord par une bonne période d'« effacement », de réflexion critique, et de « deep cleaning » : effacement des tics compositionnels, impulsions, stéréotypes et autres « facilités ». Parfois ce travail est très long.

Avez-vous le sentiment d'être une artiste « engagée » ? Comment vous situez-vous par rapport à l'engagement d'un Nono, par exemple - non pas en termes d'idéologie, mais en termes d'articulation entre engagement et préoccupations esthétiques ?

Le terme d'« engagement » fait référence à deux notions différentes. L'action politique, qui fait ses preuves dans les communautés, et celle, artistique, qui s'empare de problématiques de société. Dans ce dernier cas, on peut trouver des artistes sincères qui iront jusqu'à la limite de ce qu'une société (ou la réalité) peut supporter réellement. Ce fut effectivement le cas de Luigi Nono, compositeur profondément marxiste, d'un marxisme quasi « religieux », qui organisait des concerts de musique d'avant-garde dans des usines, et qui est allé jusqu'à remettre en question le matériau musical, au point de ne laisser que les traces d'un devenir sur la partition. Ce fut aussi le cas d'un Xenakis qui avouait sa désolation de devoir abandonner le combat afin de pouvoir composer, ou d'un Messiaen avec son *Quatuor pour la fin du temps*, composé dans un camp de prisonnier de guerre.

Pour répondre franchement à votre question, je ne fais pas partie des artistes « engagés » au sens de la première catégorie que j'ai décrite à l'instant. Mais je me vois volontiers appartenir à la deuxième catégorie. Au sens où, en tant qu'être humain, compositeur, artiste et femme (dans cet ordre), je dois rester sensible et à l'écoute du monde et de l'autre. Je ne crois pas non plus que tout art soit nécessairement politique, comme on le dit parfois : ce serait d'ailleurs là une posture bien démagogique. Que serait alors un véritable engagement ? Selon moi l'engagement d'un compositeur devrait avant tout s'éprouver au sein de la communauté musicale – et l'on constate combien la hiérarchie y est établie et très rarement bouleversée. Que faire alors ? On peut travailler de manière organisée et soutenue dans les cités, auprès de communautés affaiblies ou fragiles ; ouvrir les portes des institutions et salles de concerts à un public non initié ainsi qu'à des collaborations avec d'autres disciplines ; ne pas collaborer avec des institutions qui ont élevé l'œuvre artistique au niveau du produit culturel ; créer des laboratoires qui mettraient en relation musiciens, réalisateurs en informatique musicale, chercheurs, musicologues, philosophes, acteurs, danseurs, vidéastes, créer un vrai dialogue sur le rôle de l'art dans la société et le rôle de l'artiste ; mettre parfois le produit artistique (à ne pas confondre avec le produit culturel) de côté pour réfléchir de manière collective sur des thématiques qui concernent non seulement l'œuvre à produire et le monde musical, mais également nos sociétés. Par exemple :



pourquoi et comment utiliser l'informatique musicale aujourd'hui ? Quelle y est la part de l'invention ? En sommes-nous de simples utilisateurs ? Quel profit pouvons-nous en tirer ? Sont-ils vraiment nécessaires pour tous ? Devraient-ils changer d'architecture afin d'être exploités par plusieurs personnes ou pour plusieurs œuvres ? Devons-nous continuer à utiliser nos ordinateurs Apple non recyclables à obsolescence programmée, et des logiciels rapidement incompatibles avec nos machines ?

Quelle est part du politique dans la composition d'EROR ?

Elle est diverse. L'utilisation du piano par exemple : je pourrais caractériser la pièce comme un concerto « extrême », en même temps qu'une performance, et un théâtre d'ombres animées intégrant travail électroacoustique (dans le rôle d'un orchestre imaginaire qui entre en dialogue avec le soliste) ainsi que des technologies du temps réel. En tant que concerto « extrême », la pièce « épuise » les possibilités techniques et sonores du piano – un instrument lourd d'histoire, avec une littérature extrêmement riche et étudiée.

En tant que performance et théâtre, *Error* est un spectacle, une anti-phantasmagorie : une « fiction » invisible où le spectateur, connaissant le contexte par avance, ferait ses propres choix. Soit vivre l'expérience musicale en tant que telle, soit développer ses propres associations à propos de la ville : les figures et personnages qui apparaissent dans la vidéo sont-ils les spectateurs eux-mêmes ? Sont-ils les membres d'un chœur, habitants de la cité, comme dans la tragédie grecque ? Sont-ils les habitants de la fameuse caverne qui contemplant et interprètent les simulacres qui s'y projettent ?

En visionnant des actualités de la Deuxième Guerre mondiale, Adorno a écrit : « Les hommes sont réduits à un rôle de figurant dans un monstrueux documentaire sans spectateur, puisque chacun d'eux apparaît au moins un instant à l'écran. » Je ne pense pas qu'il aurait quoi que ce soit à redire sur cette sentence aujourd'hui. ■

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas