



CELA N'ARRÊTERA PAS LES GUERRES... ENTRETIEN AVEC SEBASTIAN RIVAS STÉPHANE ROTH

L'opéra que vous composez actuellement a pour titre *Aliados* (Alliés) et sera créé au Théâtre de Gennevilliers lors de l'édition 2013 du festival ManiFeste. Il s'agit d'un opéra documentaire, mais également d'un opéra politique. Quel en est le sujet ?

Il s'agit avant tout d'un opéra sur la « révolution conservatrice », sous l'angle de la Guerre des Malouines et de l'alliance entre le Royaume-Uni de Margaret Thatcher et le Chili d'Augusto Pinochet¹. Ces derniers sont les deux principaux protagonistes du récit en tant que figures

Stéphane Roth est musicologue (Labex GRÉAM, Université de Strasbourg). Il publie en 2012 *Les 50 ans des percussions de Strasbourg*, l'édition des écrits de Kaija Saariaho, un ouvrage collectif intitulé *Dire la musique, à la limite*, ainsi que la traduction d'un livre du musicologue britannique Raymond Monelle, *Un Chant muet : la musique entre signification et déconstruction*.

Sebastian Rivas (1975). Compositeur français d'origine argentine. Après avoir pratiqué le jazz et le rock, il a entrepris des études universitaires en composition et direction d'orchestre à Buenos Aires puis en France. Il a effectué le cursus d'informatique musicale et composition à l'Ircam, et participé au Tremplin de l'Ensemble Intercontemporain. Sa musique est jouée par l'Ensemble Intercontemporain, Sillages, 2E2M, Court-Circuit, Multilatérale, L'instant donné, Pierre Strauch et Christophe Desjardin. En 2012, il bénéficie d'une commande de Radio France pour un opéra radiophonique *La Nuit hallucinée* sur des poèmes d'Arthur Rimbaud.

1. Lire Esteban Buch *Avant la scène, le temps du livre*, page 21.

incarnant des intérêts politiques conjecturels. Par ailleurs, plusieurs temporalités cohabitent tout au long de

2. Lire Esteban Buch *Avant la scène, le temps du livret*, page 21.

l'opéra : la Guerre des Malouines (1982) ; la rencontre entre Thatcher et Pinochet (1999)² ; et le moment présent où l'œuvre est créée. En ce sens, l'opéra cherche à « télescoper » le présent par le passé, au sens benjaminien du terme. Très récem-



3. Des manifestants brandissent le portrait de Pinochet à Santiago le 10 juin 2012.

ment encore, au mois de juin 2012, le Chili a connu des manifestations en raison d'un hommage à la mémoire de Pinochet³. Il reste de nombreux partisans du dictateur au Chili et *Aliados* se situe à cet endroit pour dire qu'on ne doit pas laisser la possibilité à ces gens-là d'écrire l'Histoire.

Ce sujet suscite immédiatement des images, et notamment des images télévisuelles, celles d'un combat naval, du navire argentin torpillé, de Thatcher et Pinochet, etc. Quel rôle jouera cette imagerie ?

L'idée de départ était de faire un opéra tenant compte de trois modalités : le non-pouvoir, le pouvoir et la représentation du pouvoir. Le projet a donc dès l'origine été pensé sous la forme de trois espaces : la fosse, la scène et l'écran. La fosse constitue la mécanique de l'opéra, ainsi que celle de l'histoire ; c'est l'espace de non-pouvoir du troisième personnage clé de l'opéra, le Conscrit. L'espace réel du pouvoir est celui de la scène, où se trouvent Thatcher et Pinochet, ainsi que l'infirmière et l'aide de camp qui les assistent. Enfin, l'espace de la représentation politique est celui de l'écran, le prisme à travers lequel les puissants voient ce qui leur

semble être le « réel ». L'écran donne à voir à la fois la vision britannique et la vision argentine du conflit, au travers d'archives télévisuelles. L'image agit comme un personnage à part entière – la télévision est personification du pouvoir.

Qui plus est, l'opéra est fondé sur un rythme télévisuel, à la façon d'un journal télévisé. L'idée provient à l'origine d'une conférence de François Regnault. Esteban Buch lui avait demandé ce qu'était selon lui un bon sujet d'opéra, et il lui avait répondu que c'était quelque chose qui n'était ni un mythe grec, ni le journal télévisé. « Mais pourquoi pas le journal télévisé ? »⁴, s'était dès lors demandé Esteban. Et c'est dans cette voie que nous avons choisi de nous orienter.

4. Se référer à la note 8 page 25.

Quels sont les partis pris musicaux ?

Je m'attache avant tout à la matière et à ses différents états, dans une vision plastique des textures sonores. *Aliados* s'articule autour de trois états : le net, le filtré et le saturé. J'apprécie tout particulièrement le principe de « saturation ». Seulement, de mon point de vue, ce nouveau courant me semble se radicaliser dans un seul état de la matière, tout comme c'est le cas du courant du « filtrage ». Je recherche plutôt une voie médiane qui mettrait à profit ces différentes approches, auxquelles j'ajoute la problématique de l'état « net » que je définirais comme l'image prototypique d'une sonorité ; par exemple, un son de flûte qui sonne comme un son de flûte, dans une note située dans son registre plein, avec un timbre clairement définissable. Il s'agit pour moi d'un état de passage, d'un stade transitionnel entre la saturation et le filtrage.

Cette tripartition est-elle chevillée aux aspects dramaturgiques ?

Oui, car dans *Aliados*, il est question d'information et de mémoire, et du point de vue de la théorie de la communication, la saturation correspond à l'excès d'information ou à l'excès d'une substance dans un milieu, tandis que le filtrage s'assimile au contrôle de l'information ou à la façon dont se déploient les réminiscences mémorielles. Saturation et filtrage sont ainsi clairement perceptibles dans le rapport aux médias qu'implique ce projet à travers la propagande de guerre, la manipulation télévisuelle, les souvenirs et les omissions de Thatcher et Pinochet, etc. Autrement dit, un même principe gouverne l'opéra tant dans ses aspects musicaux que visuels et scéniques. La maladie d'Alzheimer de Thatcher se situe du côté du filtrage, tandis que l'accent chilien de Pinochet a trait à la saturation.

Quant à l'état « net », il correspond à la quête impossible de l'objectivité. Toutefois, si l'on en croit Pasolini, selon lequel l'objectivité cinématographique doit être atteinte par la multiplication des points de vue, cette impossibilité n'est pas absolue. Les médias nous communiquent par moments une vision « nette » par la confrontation des images et des positions. Cet état transitionnel – ou ce rapport de force – que je recherche dans la musique existe donc aussi dans le traitement de l'information. Une vérité peut être atteinte en lisant entre les lignes et en confrontant les points de vue, ou bien, en d'autres termes, en construisant une vision dialectique des faits et de la manière dont ils sont exprimés.

Et qu'en est-il du traitement des différents rôles ?

J'ai pris le parti de caractériser chaque personnage par un avatar instrumental, afin de matérialiser musicalement différents niveaux de langage. Thatcher est associée à la clarinette et Pinochet au trombone. Cela se rapporte peu ou prou aux modes d'expression politique dominants au Royaume-Uni et en Amérique du Sud. Le discours politique européen est très rhétorique, très intellectuel ; tout le contraire du discours politique sud-américain, extrêmement tranché et empreint de violence verbale. Ainsi, la clarinette, d'une part, anesthésie dans ses mélismes la violence politique thatchérienne, le trombone, de l'autre, agit comme une sorte d'instrument-mégaphone-carabine de la dictature chilienne. Et le tout est calqué sur des discours réels de Thatcher et de Pinochet qui ont alimenté le livret et le projet dans son ensemble. J'ai également orchestré leurs voix après en avoir analysé les composantes acoustiques.

À Thatcher et Pinochet s'ajoutent deux personnages supplémentaires : l'aide de camp de Pinochet et l'infirmière de Thatcher, qui représentent le discours officiel contemporain et qui en sont les garants. Le temps passe mais les idées, et les leurs en particulier, demeurent. Ces deux personnages sont des fonctionnaires publics. Leur rôle consiste à seconder Thatcher et Pinochet, pour au bout du compte défendre les intérêts de la nation. Pour symboliser cela, ils sont associés au piano et au violon. Ainsi, des associations très distinctes et radicales s'expriment sur la base du discours officiel de la sonate classique.

Le dernier personnage, le Conscrit⁵, semble être la clé de voûte de l'opéra. Il est « construit » tout autant

5. Lire Esteban Buch *Avant la scène, le temps du livret*, page 21.

qu'il est une figure « commune », dans l'acception étymologique du terme : un individu enrôlé, inscrit sur une liste, absorbé dans une collectivité militaire et nationale. Il est pure subjectivité, perdu dans un présent tellement « présent » – dos au mur du présent, pour ainsi dire – qu'il est incapable de se représenter l'élan historique dont il est malgré lui l'acteur.

Ce rôle est avant tout lié à une donnée purement factuelle. Durant la Guerre des Malouines, l'armée argentine envoya ses conscrits sur le théâtre des opérations, c'est-à-dire des jeunes hommes âgés de dix-huit ans ne disposant d'aucune expérience de la guerre et d'une instruction militaire très partielle. Ce sont eux qui ont fait la guerre et qui ont été décimés. Le Conscrit, c'est la chair à canon de l'histoire. Il ne veut rien savoir de cette guerre, il ne veut pas en être, mais faute d'arguments politiques, il ne parvient pas à la condamner explicitement. À cette époque, la dictature argentine était parvenue à anéantir toute possibilité de construire un discours politique au sein de sa jeunesse. D'où ce Conscrit, qui sait tout juste qu'il ne se trouve pas là où il voudrait être. Il s'inscrit comme le fruit de la révolution conservatrice des années 1970-1980, qui a radicalement déstabilisé la jeunesse dans son engagement politique. En termes musicaux, de même que les autres protagonistes sont caractérisés par des instruments, le Conscrit est associé à la guitare électrique, c'est-à-dire aux mouvances rock et punk contemporaines du conflit anglo-argentin. Par ailleurs, il s'exprime sous la forme

d'une déclamation continue, dans un flux très rapide, aux limites de la saturation ; c'est le discours de celui qui n'a pas de niveau de langage, en contraste total avec le ton soutenu et l'éloquence bourgeoise de Thatcher ou l'accent chilien et le ton martial de Pinochet.

La « communauté désœuvrée »⁶ que décrit Jean-Luc Nancy et de laquelle semble participer le Conscrit, n'est-elle pas également le lot de la création musicale contemporaine, et tout particulièrement des jeunes générations de compositeurs ? Que signifie aujourd'hui pour un compositeur né dans les années 1970-1980 de construire un « discours », de s'attacher à l'histoire ou à la société dans son ensemble ?

La communauté des compositeurs, et plus particulièrement de musique contemporaine, n'existe pas en tant que telle. Elle est une somme de singularités irréductibles et séparées qui ne s'anime collectivement que lorsqu'elle ne parvient plus à « faire œuvre », c'est-à-dire lorsque leur possibilité d'expression est attaquée, lorsque leur outil de travail leur est confisqué. En ce sens, elle est bel et bien une « communauté désœuvrée » qui se positionne dans un monde où la création musicale contemporaine se trouve reléguée à une place auparavant occupée par le dodécaphonisme – celle d'un art tour à tour affublé de « dégénérescence » ou d'« élitisme ». Pour les compositeurs de ma génération, construire un « discours », c'est se positionner par rapport à ce

6. « On pourrait dire : “la communauté”, c'était le mythe, c'était la philosophie, c'était la politique – et tout cela, qui est une seule et même chose, est fini. Ce livre essaie de dire ceci : il y a, malgré tout, une résistance et une insistance de la communauté. Il y a, contre le mythe, une exigence philosophique et politique de l'être en commun. Non seulement elle n'est pas dépassée, mais elle vient au devant de nous, elle nous reste à découvrir. Ce n'est pas l'exigence d'une œuvre communautaire (d'une communion ou d'une communication). C'est ce qui échappe aux œuvres, nous laissant exposés les uns aux autres. C'est un communisme inscrit dans son propre désœuvrement. » (*La Communauté désœuvrée*, Édition Christian Bourgois, 1999).

« déficit mythique » dont parle aussi Jean-Luc Nancy. Or, assumer cette interruption du mythe de l'idéal collectif propre à notre époque, assumer cette « impossibilité du mythe » n'implique pas forcément un positionnement nihiliste. Par contre, il est absolument nécessaire que notre génération se positionne politiquement dans un monde en crise systémique, et ce dans tous les secteurs d'activité, qu'ils soient artistiques ou autres.

En ce sens, une œuvre a été déterminante quand j'ai entrepris de devenir compositeur. Il s'agit de la *Sinfonia* de Luciano Berio, et plus particulièrement de la citation d'une phrase qui vise en quelque sorte à anticiper les critiques auxquelles se confrontera

7. Essai de Luciano Berio
« Méditation sur un cheval
de douze sons » (*Entretiens
avec Rossana Dalmonte,
suivis d'Écrits choisis, Contre-
champ, 2010*).

l'œuvre : « Cela n'arrêtera pas les guerres [...] ni ne fera baisser le prix du pain. »⁷

Cette phrase m'a toujours hanté. En un certain sens, je dirais aujourd'hui que la musique m'habite moins que la problématique historique, mémorielle et sociale, que je traite par le biais de la musique parce que les circonstances ont fait de moi un musicien, puis un compositeur ; il en aurait sans doute été de même si j'avais été plasticien ou architecte.

La musique occidentale s'est principalement focalisée sur l'« écriture ». Ce paramètre est-il désormais dépassé, au profit de nouvelles dimensions, extérieures à la musique proprement dite ? En ce sens, le problème n'est-il pas que le compositeur, au lieu d'être avant tout formé à l'écriture musicale, pourrait l'être à tout autre chose, l'histoire et l'économie politique par exemple ?

En effet, l'axe de prospective et de recherche musicales s'est déplacé et ne se limite plus au seul paramètre de l'écriture et du style. Il existe une nouvelle direction, une somme de directions nouvelles, notamment dans les relations à la société et aux autres arts. Cela étant, le poids de l'académisme reste très fort, même chez des jeunes compositeurs qui se définissent ou sont définis comme avant-gardistes. C'est, par exemple, le problème auquel se confronte aujourd'hui l'« art sonore »⁸. À la différence des compositeurs, les artistes qui agissent dans cette sphère n'ont pas, en règle générale, une vision constructiviste du traitement sonore. On associe dès lors bien souvent leur production sonore à une forme de « naïveté ». Pourtant, leur vision plastique constitue un apport conséquent à la création musicale. À mon sens, les plasticiens ou les vidéastes ont légitimement le droit de s'approprier l'objet « musique », et les compositeurs ont beaucoup à apprendre de ces pratiques.

8. Art sonore. Ensemble varié de pratiques artistiques qui mettent l'accent sur le son et l'ouïe, qui peut utiliser l'acoustique, la psychoacoustique, l'électronique, la musique bruitiste, la technologie et les supports audio, des sons trouvés ou environnementaux, etc. Dans l'art occidental, les premiers exemples d'art sonore incluent *Intonarumori* de Luigi Russolo et les expériences ultérieures des dadaïstes, des surréalistes, des situationnistes ou des happenings du mouvement Fluxus.

Propos recueillis le 15 juin 2012 à Paris