

Une autre musique peut surgir

Entretien avec Wolfgang Mitterer

On vous connaît peu en France, et moins encore dans le domaine de la musique écrite que dans celui des musiques improvisées. Comment faites-vous le lien entre vos différentes pratiques ?

J'ai un principe depuis longtemps, c'est de ne rien demander, de ne pas me situer moi-même et de considérer mon activité dans son ensemble. Je suis mon propre éditeur par exemple. C'est presqu'un hasard si des commandes me viennent aujourd'hui de festivals ou d'ensembles de musique contemporaine. Finalement, depuis le début des années quatre-vingt-dix, depuis que je n'ai plus à chercher un job, mon travail s'est organisé au fur et à mesure des commandes. Quelques fois de manière inattendue, très étrange, comme cette création « *open air* » *Vertical silence* pour Caterpillar, chanteurs d'opéra, DJ, motards, etc. En général je suis très attiré par des expériences nouvelles, l'électronique notamment fait partie intégrante de mon travail, quatre-vingt-dix pour cent de mes pièces comprennent l'électronique. Je cherche des sons non-entendus, inouïs. Je crois qu'on a besoin aujourd'hui d'un son nouveau.

Vous vous partagez donc principalement entre votre activité de musicien et la composition.

Je joue l'orgue, tous les jours, j'entretiens mon studio électronique, je mets à jour cette technologie qui évolue sans cesse, qui n'est pas figée une fois pour toute. Et puis comme il est souvent ennuyeux de jouer seul, il est pour moi important de pratiquer à plusieurs, d'improviser collectivement, d'explorer des frontières... Je crois beaucoup au collectif. J'ai constaté depuis longtemps combien un musicien pouvait s'ennuyer en attendant, par exemple, le signe du chef d'orchestre, sans se sentir concerné par ce qui se passe autour de lui. Pour cette raison, quand j'écris de la musique, je donne toujours aux musiciens la partition complète, et pas uniquement sa partie, pour qu'il soit associé vraiment à l'ensemble, avec beaucoup de zones de liberté. Il y a quelque chose de différent qui se produit, psychologiquement. Ça marche, même avec de grands groupes. Ça a bien sûr une influence sur l'écriture, on ne peut pas toujours tout organiser avec précision, mais c'est une chose que je recherche. Une autre musique peut surgir, avec d'autres intensités émotionnelles.

C'est le cas dans votre opéra Massacre ?

Oui, dans ce cas, chaque nouvelle production devrait être en quelque sorte une nouvelle version de l'œuvre. C'est important pour moi, il y a une toute autre attitude que si tout était figé. Il y a plus de responsabilité à prendre, dès le début, pour tout le monde. Ça crée un peu d'insécurité, notamment pour moi, mais de cette insécurité surgit des situations plus fortes.

Faites-vous une distinction entre opéra et théâtre musical ?

Pour moi, l'opéra doit nécessairement comprendre des airs, des « mélodies » pour les voix. Si ces airs n'existent pas, si le chant n'existe pas, alors on est dans le domaine du théâtre musical. L'opéra reste l'endroit où de grandes émotions sont mises en relation avec le chant. Ce qui définit le genre, c'est simplement ça : le chant, et les rôles. Pour le reste, je pense qu'aujourd'hui, n'importe quelle pièce de théâtre musical, au sens large, peut ensuite être reproduite, qu'il est légitime, par exemple, que l'enregistrement soit l'équivalent d'une moitié de partition. Ce qui modifie tous les rapports de répertoire.

Etes-vous à l'origine du choix de Marlowe ?

C'était mon choix, après qu'avec Taschenoper¹, nous avions commandé un livret à un auteur. C'était un bon texte, mais plus adapté à un projet de film qu'à un opéra. Nous avons du le refuser ; nous étions alors dans l'urgence et c'est à ce moment que j'ai opté pour Marlowe. Son écriture très forte et simple. C'est important pour moi de donner aux chanteurs des mots avec lesquels ils peuvent engager leur âme. Ça n'est pas la même chose de chanter « Ma maison est haute, elle a sept étages » que « Ma maison brûle, je ne sais où aller » ! Là aussi, il y a peut-être la différence entre le théâtre musical et l'opéra.

Mais la nuit de la Saint-Barthélémy, la guerre de religion, ça n'était pas au centre de votre décision ?

En tant qu'organiste, j'ai peut-être une relation de toujours avec ces questions ! Il s'est trouvé aussi qu'à ce moment-là, en 2003, la guerre d'Irak était déclarée. Bien sûr ce qui m'intéressait, c'était que des gens s'entretiennent en apparence pour des questions philosophiques, d'opinion, de croyance, alors qu'en réalité ils s'affrontent pour des questions d'argent, d'intérêt, de possession, etc. C'est ainsi à toute époque. Les personnages de Marlowe sont très concrets, très réels, ils ont existé. Vous pouvez aussi facilement imaginer comment les pièces de Marlowe étaient alors jouées à Londres, sur des tréteaux, sur les marchés, très directement, très simplement.

Il y a trois parties A, B, C qu'on peut considérer comme trois actes ?

Oui, ça donne trois éclairages différents sur différentes situations. Il n'y a pas vraiment de continuité dans l'opéra : ce sont des « spots », des « focus » sur des situations indépendantes les unes des autres. Je ne pense pas d'ailleurs qu'il faille trop insister sur la Saint-Barthélémy. Il faut laisser les chanteurs chanter ! c'est suffisamment contemporain. Plus vous situez l'action dans l'époque de Marlowe, moins le public est concerné. Ça n'est plus son problème, c'est comme passé.

La partie électronique est très importante. Comment est écrite la partition dans son ensemble ?

J'ai d'abord écrit la partie électronique, comme une trame, puis les voix et enfin la partie instrumentale qui « colore » l'ensemble. La partie « playback » est très importante, c'est la colonne vertébrale, ce qui sera toujours valable, même dans dix ans ! Les chanteurs et l'ensemble se posent sur cette partie.

Dans ma dernière pièce pour l'Ensemble Remix *Go Next*, j'ai modifié ce rapport en composant une électronique live que je joue moi-même. Ça pourrait d'ailleurs être le cas dans *Massacre*, avec deux ou trois claviéristes qui pourraient jouer le « playback » en direct. Mais j'ai préféré conserver le dispositif d'origine. Concernant les musiciens, avec ce type d'écriture très ouvert et libre, ils doivent donner plus que ce qu'il peuvent ! C'est très normal dans la musique improvisée, plus rare dans cette situation. Mais ce qu'on peut faire dans beaucoup de musiques très structurées où le musicien conserve toutefois une grande part de liberté,

¹ Taschenoper Wien (littéralement *Opéra de poche*), structure de production à l'origine de la commande de *Massacre* avec les Wiener Festwochen.

certaines musiques africaines par exemple, on peut l'envisager sans peine dans la musique contemporaine.

De France, on a l'impression qu'existe une scène viennoise très active, une nouvelle scène avec des compositeurs comme vous-même, Bernhard Lang ou Olga Neuwirth. Comment le ressentez-vous ?

J'ai l'impression que Vienne a été plus active à d'autres époques ! Mais c'est sans doute qu'il existe une tradition... Dans les faits, nos rapports à la musique me semblent très différents. Je n'ai pas grand chose à voir par exemple avec le système de composition, en forme de répétition, de *loops*, de mon ami Bernhard Lang.

Mais on constate, par exemple, un désir commun de recycler des cultures populaires, d'utiliser presque systématiquement l'électronique...

C'est vrai qu'il y a une attitude à Vienne, qui n'est pas sans cliché, mais qui offre beaucoup de choses intéressantes, qui est engagée. La scène allemande offre aussi des pistes intéressantes. Globalement j'ai plutôt le sentiment qu'existe une scène européenne avec des sensibilités, des particularités différentes selon les pays, comme la France, l'Allemagne, l'Italie... C'est très beau d'avoir cette culture et simultanément cette diversité.

Paris, le 30 avril 2008.

Propos recueillis et traduits de l'anglais par Antoine Gindt.