

PRÉFACE

Jim O'Rourke

Lorsque l'on m'a demandé d'écrire ces lignes, il se trouve que j'étais plongé dans la relecture des *Essais avant une sonate* de Charles Ives. Au-delà de la simple coïncidence, j'y ai vu le plus heureux des hasards. Il n'est rien qui en dise davantage sur l'œuvre d'un artiste que lorsqu'il vous parle de tout sauf de l'œuvre en question. De cuisine, de cinéma, d'apiculture, de puces d'eau, peu importe, tant que l'on reste loin du sujet. C'est là que la plupart des entretiens ratent leur cible – en se trompant de cible. Ces détours en disent bien plus long sur l'esthétique, les idéaux, les valeurs d'un artiste : ils parlent de ce qui nourrit sa singularité, ce qui enflamme ses passions ou provoque son courroux. Chez un véritable artiste tel que Luc Ferrari, le travail est à la fois un terrain de jeu pour s'aventurer dans ces questions et le lieu où les réponses suscitées deviennent en réalité les nouvelles questions à se poser. Considérer chaque œuvre en elle-même, comme y incite la tradition des « opus », nous détourne de la vue d'ensemble, du travail d'une vie, qui dépasse l'œuvre en soi pour s'étendre à tout le reste, que ce soit dans la sphère publique ou privée. C'est dans cette vie privée que l'on se trouve furtivement introduit lorsqu'un artiste nous parle non de lui-même, mais de tout le reste.

Les *Essais* de Ives en offrent une illustration saisissante. À presque cent ans d'intervalle, on trouve en Ives une préfiguration de Ferrari, que ce soit dans son sens de l'humour, son affranchissement du poids des conventions, mais aussi dans ses goûts éclectiques pour des choses peu en phase, à première vue, avec une analyse « musicale » de l'œuvre. Cela me rappelle des souvenirs – me voilà replongé dans l'époque où j'étudiais de manière « officielle » la composition, moulinant des kilomètres de chiffres dans des classes de contrepoint ou d'analyse schenkérienne (faites votre choix). Il arrivait que l'on nous laisse choisir l'œuvre à analyser, et je fus bien souvent choqué de voir le professeur refuser une suggestion par un « ça ne s'applique pas vraiment à ce cours », pour ajouter ensuite avec un vague air de mépris, comme si des effluves désagréables, ou plutôt incommodantes, avaient effleuré ses narines : « on ne peut pas vraiment analyser ça. » J'ai eu la naïveté de demander à travailler sur une œuvre d'Ives, et j'ai eu droit, en prime, à des yeux levés au ciel. Ça ne m'affectait pas plus que ça, mais ce n'est pas resté lettre morte : peu à peu m'est apparue l'éventualité que tout ce labeur que nous poursuivions n'était peut-être pas la route qui *menait* à la musique, mais juste le véhicule qui nous transportait. Ce n'était peut-être pas la découverte du siècle, mais en tout cas, la distinction commençait à nous sauter aux yeux. Moi qui étais déjà sous le charme du travail de Luc Ferrari à l'époque, je me suis soudain rendu compte qu'il ne me serait même pas venu à l'esprit de proposer ses œuvres pour le cours d'analyse, pas plus que celles de Pierre Henry et de tous les autres. Bien sûr, ces œuvres ne

soulevaient pas de problèmes de rapports d'intervalles, de renversements par-ci et de rétrogrades par-là, mais l'idée même qu'elles en soient exemptes m'avait frappé.

J'ai fini par mieux comprendre la musique de Luc Ferrari, et d'ailleurs aussi celle de Ives, lorsqu'elles me sont apparues dans l'optique du cinéma, et dans une moindre mesure dans celle de la littérature (il est vrai que j'avais pour cette dernière un intérêt quasi inexistant, certes à mon grand désavantage). Pour moi, c'était dans les préoccupations formelles des films de Michael Snow que *Presque rien* de Luc Ferrari trouvait écho, bien plus que dans aucune autre pièce de musique. La « relecture » des compositions de Ferrari sous cet angle m'a ouvert les yeux sur la particularité qui, dans son œuvre, était à l'origine de ma profonde admiration. Cette perspective m'a aidé à me sortir du trou au fond duquel j'étais tombé en cherchant cette « abstraction parfaite » du son – la suppression de tout élément concret ayant potentiellement une chance d'être un jour capté par mes oreilles. Nombreux étaient les chemins que prenaient mes camarades de classe dans cette quête, mais tous avaient en commun, comme il se doit quand on n'a pas vingt ans, de vouloir « détruire ce qu'il y avait avant ! » Même histoire avec d'autres personnages : « la musique sérielle à l'assaut de la tyrannie de l'Harmonie ! » – une revendication fort commune, quoique davantage défendue par les professeurs que par nous autres étudiants, la plupart d'entre nous n'y croyant pas trop. En ce qui me concerne, ça passait par l'électronique et la musique pour bandes, qui satisfaisaient à la fois mon désir d'éviter autant que possible les instruments (ou plus précisément, les instrumentistes), mais aussi d'atteindre une sorte de « nirvana abstrait » insensé, qui me fasse entendre un son dépourvu de relation avec quoi que ce soit, y compris ma propre perception. C'est ce qui m'avait amené en premier lieu à m'intéresser aux écrits de Pierre Schaeffer, du moins ce qui était traduit en anglais à l'époque, et aux travaux issus de l'INA-GRM en France. Que j'avais adorés, et je pèse mes mots. Mais Luc Ferrari avait vraiment quelque chose...

Ce « quelque chose », je ne l'avais pas vraiment compris avant que ne vienne s'installer ce sentiment qui grandissait au fil des cours, pour finalement devenir très clair. C'était donc ça : j'avais mis la charrue avant les bœufs. Ferrari traitait les sons non comme des sons, mais comme, pourrait-on dire, des chariots, des bagages, des caisses, des jumelles, des photographies, à votre guise. Le son d'une portière qui claque n'était pas un son. C'était le son d'une portière qui claque, et une fois cela compris, on se demandait : mais à qui est la voiture ? quelle sorte de voiture ? une vieille voiture ? de quelle couleur ? et où se trouve-t-elle ? est-ce que la portière vient de claquer sur les doigts de quelqu'un ? (le son était un peu étouffé...) Comment a-t-il pu penser qu'elle ne serait pas furieuse d'apprendre qu'il doit aller travailler à Denver au lieu de partir en voyage à Aspen comme c'est prévu depuis un an ? Heureusement qu'elle ne lui a pas cassé un doigt, car

après tout, s'il doit aller travailler, c'est comme ça, et avec une main dans le plâtre, on ne peut pas faire grand chose, et encore moins du ski...

Et une fois sorti du labyrinthe, il y en avait un nouveau qui commençait.

Et voilà que tout avait des implications, tout avait une cause et un effet, ou alors, dans le cas contraire, pouvait vous mettre l'esprit sens dessus dessous et balayer tous vos repères. Ces sons avaient leur vie propre, qu'il fallait respecter. Impossible de faire marche arrière et de retourner vers ce pays enchanté de l'abstraction que j'avais tant cherché. (Et pourtant, je dois dire que j'ai continué à chercher. On ne peut pas vous en vouloir d'avoir essayé...) Maintenant que Luc Ferrari m'avait ouvert la voie, je ne la voyais plus comme un outil comme on en apprenait dans nos cours, mais comme une obligation, un modèle à suivre, un mode de vie.

Et si j'ai compris tout cela, ce n'est pas en lisant ses explications sur sa musique et ses théories, mais en voyant sa musique à travers le prisme d'un film.

C'est là toute la magie de la porte ouverte par Luc Ferrari, et parmi tous ceux qui y sont entrés, certains partagent peut-être mon vécu, mais il est plus probable que leurs différentes expériences soient indénombrables. Car par la force de sa personnalité et la profondeur de son art, il nous a ouvert de nombreuses voies pour apprendre à le connaître, et à travers lui, à nous connaître nous-mêmes.

Avec ce livre, chacun de nous a la possibilité de pousser cette porte.

[Traduit de l'anglais par Marie Verry]

INTRODUCTION

Brunhild Ferrari

Portrait du compositeur en jeune écrivain

J'ai connu Luc en héros sous-marin lorsqu'il me racontait sa lutte avec un poulpe géant. C'était au carnaval d'Aix-la-Chapelle, où mon ami Gérard Patris l'avait amené pour le présenter à mon père, compositeur. Malgré mon pauvre français, tout nous était sujet d'échange ; bien sûr de musique, de peinture, nous parlions aussi de nos lectures préférées d'alors. Luc affectionnait Genêt, Rimbaud, *Les Chants de Maldoror*, Jarry, Artaud, et était en train de lire *Le Hussard sur le toit*. M'en reste une image de riz au lait.

Il me parlait de ses livres de chevet : il avait grandi avec Rabelais illustré par Gustave Doré ; *l'Iliade*, *l'Odyssée*, toutes les aventures sensuelles de ce héros le fascinaient ; *L'Âne d'or* d'Apulée dont il a emprunté l'idée pour la construction de sa pièce radiophonique *Jetzt* (1981) ; *Ulysse* de Joyce qu'il a beaucoup approfondi dans cette édition de 1948, comme en témoignent de nombreuses notes de sa main glissées dans les chapitres. Aussi avait-il une attirance pour la littérature fantastique telle que Lovecraft dont il s'était inspiré des formules magiques pour sa composition *Tête et queue du dragon* (1959-1960).

À mon arrivée à Paris, Rue du Cardinal Lemoine dans le 5^e arrondissement, c'est *Jacques le Fataliste* qu'il m'a donné à lire en premier. Je me souviens, je lisais ce Diderot avec admiration, mais ce faisant, je l'inventais au fur et à mesure faute d'appréhender encore la langue. Puis, il me montrait ses bouquinistes préférés en bord de Seine où il avait découvert toute la littérature surréaliste qui l'avait également passionnée. Où il trouvait aussi toutes ses partitions qui se reposent encore dans nos armoires. Notamment une pièce pour piano de Béla Bartók qu'il a jouée au conservatoire et qui lui a valu son renvoi. Cette même année, sur légère pression de ma famille, nous décidâmes de nous marier. C'était en 1959, en plein milieu de la préparation des concerts et projections de films expérimentaux du festival de la Recherche. Comme Luc avait la charge de l'organisation, ce matin-là, après la signature à la Mairie, il partait « à la Recherche » jusqu'au soir.

La lecture des écrits de Luc ne cesse de me révéler toujours à nouveau la complexité de l'homme qu'il fut. Aussi, le retrouver dans ce qu'il a pu exprimer au cours de sa vie, dans ses partitions, cahiers, notes et textes est toujours une rencontre nouvelle vue d'un nouvel angle.

Ainsi je ne puis esquiver toutes ces images qui s'associent à ses mots, à ses pensées et aux intentions qu'il exprime. Les images, qu'elles soient film ou musique, réelles ou suggérées, lui sont langage tel que le son, que la narration. Sa musique en est habitée, elle les y fait vivre, leur donne mission de lien ou d'autonomie. Dans sa composition musicale, elles s'opposent à l'abstraction jusqu'à donner vie même au concept qu'il nommait « anecdotique ».

Elles se présentent dans ses préoccupations dès les années 1950 et certainement bien plus tôt. Ses textes en sont pleins, n'ont pas besoin d'illustration.

L'image, le son de l'image, les mots et le bruit du mot : tout lui est véhicule sensuel pour dire ses émotions. Sa souffrance face au monde qui blesse, aussi bien que sa joie et son amour pour la vie, son désespoir comme son humour et sa bonne humeur s'opposent, se rejoignent et se complètent en même temps. Tel est sa personne, se balançant de l'un à l'autre, ou en équilibre sur le bord de l'entre-deux. Transgressant sans cesse les frontières, les jougs des méthodes, des catégories, des écoles dans lesquelles il n'est jamais entré ; « je ne pouvais qu'en sortir ».

La base de la diversité dans son œuvre est bien là, puisque celle-ci s'étend de la musique instrumentale, de la musique concrète et électroacoustique, de musique mixte, de la musique dite « anecdotique », aux *hörspiele* – ou compositions radiophoniques qu'il a largement contribué à faire connaître en France – le théâtre musical, l'écriture et la direction de spectacles, l'écriture de textes, de partitions-textes, l'improvisation musicale et théâtrale, installations, aux films qu'il a réalisés. C'est dans tous les sens esthétiques, ou plutôt sens créateurs, que Luc agit, rompant sciemment avec ce qui est compris par « genre », bien que se penchant vers certaines « modes » mais pour les détourner ou s'en détourner aussitôt.

Tel que *Presque rien n° 1* (1967-1970), qui lui était né de quasi rien, né d'une nuit avec ses microphones posés sur le rebord d'une fenêtre, face à un petit port de pêche. D'aucuns l'appelleraient « minimalisme », alors que pour lui, ce fut bien plus un « plan-séquence », avec un minimum d'intervention. Tel qu'une photo prise sans intention de la garder ou la montrer. Juste un moment de réel. Le réel, autre élément essentiel qui participe de son travail. À l'époque, sa démarche pourrait s'approcher de celle des peintres du pop art et de l'hyperréalisme. Elle est en tout cas totalement différente de la démarche cadencée qui sévit alors en France et des différents mouvements européens. C'est peut-être ce qui explique que cette œuvre ait eu un impact particulier aux États-Unis, comme un concept nouveau, libérant la musique de tout un attirail de complexité déjà un peu fatigué.

Je ne m'étendrai pas sur les *Presque rien* qui suivent dans le temps. Cependant, je mentionnerai encore ceux dans lesquels apparaît clairement – tout en restant fidèle à ce minimum d'intervention – la dimension sociale. L'observation non seulement de la nature, mais de la société dans ses heurts et difficultés, ses peines et joies dans l'existence de ses habitants le concernent au plus profond. Dans *Presque rien ou le Désir de vivre* (1972-1973), il en témoigne peut-être de la façon la plus évidente lorsque, dans ces films pour la télévision allemande, il nous présente les paysans du Causse Méjean parlant de leur tourment de vivre et de survivre, ou les habitants du Plateau du Larzac en lutte contre l'occupation de leur terrain par l'armée.

Ces sujets de la société et de sa réalité sont particulièrement présents, et là non sans humour, dans les nombreux « réalisables » conçus entre 1964 et 1972, tous animés par la même interrogation : « comment la

création, quand elle reste sur un plan uniquement esthétique, risque de masquer la réalité et de n'être quelques fois qu'un gaspillage d'énergie. »

Et lorsque Laurence Février ou Lisette Malidor ou Elise Caron, chacune selon la date de représentation dans le rôle du compositeur, dénoncent dans *Journal intime* (1980-1982) la cruauté, oui, la stupidité des militaires, ou le dogme de la religion chrétienne, ou le pouvoir tout court, ou qu'elles revendiquent tout simplement la parole ou la sensualité, Luc dévoile sa propre face. En parler comme d'impudeur me paraîtrait puritain. Car il parle de ce qui nous préoccupe tous : nous, les autres, l'intimité qui nous habite. Et pourquoi la tairait-il, la sienne ?

Cette pièce de théâtre relate en particulier la composition, qui va de 1979 à 1982, de *Histoire du plaisir et de la désolation* dont elle fait en même temps l'analyse. C'est dans ses cahiers manuscrits au cours de cette période qu'il puise les thèmes de sa symphonie, qu'il dépeint sa souffrance, jamais surmontée, en partie aussi due à sa crampe de l'écrivain. Cette maladie est déjà bien présente en 1965, quand il révèle son « grand secret » dans une lettre à Pierre Schaeffer. Non seulement les partitions instrumentales lui devenaient réel supplice, mais aussi pour ses pièces électroacoustiques, qu'il aimait appeler « SM » (sons mémorisés), ses plans et feuilles de calcul d'une méticulosité et précision admirables traduisent cette souffrance. Raison pour laquelle on trouve mon écriture dans ses partitions dès le début de notre vie commune.

Souffrance qu'évoque également, sous des dehors poétiques, le titre de sa « fiction réaliste », *Musique dans les spasmes* (1988). Luc aimait cueillir des bribes où il pouvait. Il me parlait des « épiphanies » de Joyce. Nous jouions à la radio en allumant et éteignant immédiatement selon la trouvaille significative ou sonore. Il avait cette curiosité sans indiscrétion pour capter des instants de vie, des paroles en plein vol, se les approprier et en faire des éléments de composition. Sincérité déroutante parfois dans ces écrits où la plaisanterie n'est pas dans l'immédiat évidente. Tous les événements ou non-événements, rencontres avec le monde « musical », dialogues... du grand début de *Musique dans les spasmes* correspondent à la réalité dont je puis témoigner. Et le point de départ de cette écriture est tel qu'il le décrit : « Qu'est-ce que je vais faire maintenant ? Je n'ai envie de rien. »

Paresseux, comme le lui reprochait Stockhausen ? Non, Luc n'était pas paresseux ; il était disponible. Son oreille toujours ouverte à autrui, il était prêt à répondre de son bon sens à qui lui demandait. Il était détendu et sa nature d'humeur joyeuse qu'il lui importait de reconquérir après chaque colère, chaque déception. Déjà l'élégance de sa démarche traduisait la joie qu'il recherchait et qu'il goûtait dans la vie au milieu de tous ces troubles, des tragédies qui pouvaient l'atteindre au plus profond de son être et qu'il ne pouvait taire dans ses œuvres.

Jusqu'au jour où il nous a quittés en jeune homme élégant de 76 ans. Il l'a dit, il ne voulait pas devenir un « vieux compositeur ».