

## Les trois passions des trois temps

Flo Menezes  
Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp  
flo@flomenezes.mus.br



Synergies Brésil n° 9 - 2011 pp. 91-96

**Résumé :** Ce texte centre question autour de la conception musicale d'une des mes œuvres majeures : Retrato Falado das Paixões, pour 32 voix et électronique en temps réel, dont le sujet concerne la notion de passion humaine dans la pensée philosophique et littéraire de l'Occident. Pour la concevoir, j'ai interrogé les rapports multiples entre musique et texte, ainsi que sur l'essence même des passions. À cet égard, l'œuvre s'organise en trois parties qui renvoient aux trois temps vécus (passé, présent, futur), chacun étant pourvu de sa passion cardinale, à savoir, respectivement, l'angoisse, le plaisir, et l'espoir. En cherchant l'essence des passions, peut-être ai-je fini par toucher l'essence passionnelle des instances temporelles.

**Mots-clés :** passions humaines et temps vécus ; écriture musicale et textes ; passions cardinales ; électronique en temps réel.

**Resumo :** Este texto centra questão na concepção musical de uma de minhas obras mais relevantes: Retrato Falado das Paixões, para 32 vozes e eletrônica em tempo real, cujo cerne consiste na noção de paixão ao longo do pensamento filosófico e literário do Ocidente. Para concebê-la, além de levar em conta as relações múltiplas entre música e texto, impus-me a pergunta acerca da essência mesma das paixões. Assim, a obra se organiza em três partes que dizem respeito aos três tempos vividos (passado, presente, futuro), cada qual com sua paixão principal, respectivamente: angústia; prazer; esperança. Buscando a essência das paixões, talvez tenha acabado por chegar, pois, à essência passional das instâncias temporais.

**Palavras-chave :** paixões humanas e tempos vividos; escritura musical e textos; paixões cardinais; eletrônica em tempo real.

**Abstract :** This text is about the conception of one of my most relevant musical works: Retrato Falado das Paixões, for 32 voices and live-electronics. Its subject concerns the notion of the human passion along the history of Occidental thought in philosophy and literature. In order to conceive it, I put myself - besides considering the many levels of relationship between music and text - the question about the very essence of passions. The work is thus structured on three main sections concerning the three principal temporal instances (past, present, future), each one with its cardinal passion, respectively: anguish; pleasure; trust. Searching for the essence of the human passions, maybe I've revealed the essence of passions related to the main temporal instances.

**Key words :** human passions and temporal instances; musical writing and texts; main passions; live-electronics.

Ma fin est mon commencement : « Rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme. » (Pascal, 1951 : 51). Éloge de la complexité ; méfiance de la simplicité. Voilà comment je ne *finis* pas à proprement parler, mais comment le chœur tout entier, sur des textes de Goethe débouchant sur ce passage de Pascal, chante en annonçant la fin circulaire, interminable de *Retrato Falado das Paixões* (en français : *Portrait-Robot des Passions*), pour 32 voix et électronique en temps réel<sup>1</sup>.

#### Exemple sonore 1 :

Flo Menezes, *Retrato Falado das Paixões* : Situation 19 et début de la Situation 20, partie *Trust*.

En effet, à la conclusion de ce travail de longue haleine d'une durée d'environ 34 minutes, c'est plutôt à un recommencement, à une revivification des passions, noyau sémantique de l'œuvre, que j'adresse ma dernière invitation utopique, dont la phrase, énoncée par le *Basso profundo*, s'avère être la seule parmi toutes les citations textuelles employées qui a été soumise, bien que très légèrement, à quelque petite métamorphose : J'aurais bientôt quitté les plaisirs... Or c'est à vous à recommencer ! » (Pascal, 1951 : 435).

L'écriture est par excellence le domaine du transitoire. Vue dans son essence, donc comme *élaboration*, je suis même convaincu qu'elle se situe sur le plan du sensible, à mi-chemin entre le corps comme réceptacle des sensations et la pensée qui s'efforce d'abstraire ses mémoires dans l'exercice de la spéculation la plus impure. C'est dans le territoire de la sensibilité, ou encore, avec Aristote, du plaisir sensible - à l'opposé de l'innocent plaisir corporel -, qu'on projette toute l'instabilité de l'écriture. Et au contraire de la périphérie du corps, affecté pas des *affections*, on a ici affaire à des *affects*. La musique, une *mathématique des affects*, ne peut être calculée, à mon avis, que si tout calcul ne se profile, en tant que perlaboration, que comme contrôle et en même temps éloge conscient, volontaire, des passions. Le génie d'un Monteverdi l'avait bien pressenti...

Entre corps et pensée, la musique n'appartient donc ni au domaine de l'œil, ni à celui de l'oreille. Bien que ce soit l'écoute qui guide et qui conduit, par ses errances, ce qu'on entend et ce qu'on voit, on peut bien imaginer l'existence d'un organe intermédiaire qui assume la fonction non d'un pur voir ou d'un pur ouïr, mais plutôt d'un *vouïr*. J'ai tenté de le formuler dans ma langue maternelle par la voie de sa fonction péremptoire : *ouver* (*ouvir*, ouïr + *ver*, voir), activité majeure de l'*orolho*, mélange de l'œil (*olho* en portugais) avec l'oreille (*orelha*). Avec Berio : « [La] musique semble fréquemment être le plus puissant médiateur entre l'œil et l'oreille [...] » (Berio, 2006 : 121)<sup>2</sup>.

Dans cette évocation de la vision par l'écoute, condition distinctive de la réception de la musique qui rend potentiellement tout visible, et qui à la rigueur arrive même à renoncer, comme dans les contextes acousmatiques, au visible en tant qu'acte concret aux yeux bien ouverts, *Retrato Falado das Paixões* se base quand même sur des *Situations* presque dramaturgiques, tout en cherchant à rendre compte de façon informative, participative, de la présence inexorable des corps des chanteurs et des auditeurs. Et cela parce que, avec Anaxagore, tout visible ne s'avère être « qu'un seul aspect de l'invisible » (Anaxagore, 1966 : 66). *Situations* qui instaurent des relations d'*espace*, car l'espace, avec Leibniz, c'est bien l'ordre des coexistences, à l'opposition du temps, ordre des existences :

« Voici comment les hommes viennent à se former la notion de l'espace. Ils considèrent que plusieurs choses existent à la fois, et ils y trouvent un certain ordre de coexistence. [...] C'est leur situation ou distance. Lorsqu'il arrive qu'un de ces coexistants change de ce rapport à une multitude d'autres, [...] on appelle ce changement *un mouvement* qui est dans celui où est la cause immédiate du changement. Et quand plusieurs, ou même tous, changeraient selon certaines règles connues de direction et de vitesse, on peut toujours déterminer le rapport de situation que chacun acquiert à chacun [...]. » (Leibniz *apud* Rovira, 2006 : 52).

On sait bien, avec Ezra Pound, qu'il est « parfaitement clair que tous les gens ne vivent pas dans le même temps » (Pound, 1976 : 101). Mais si le temps est celui de chacun, l'espace appartient à tous ! C'est ainsi que le tout début de *Retrato Falado das Paixões* apporte une surprise aux auditeurs : lumière générale allumée, les chanteurs partagent l'espace des auditeurs sans que ces derniers le sachent - certains membres du chœur se trouvent même parmi le public, comme des vrais spectateurs -, en envahissant le théâtre par tous les coins, tout en prononçant à la fois un proverbe populaire brésilien qui proclame que « celui qui chante repousse tous les malheurs » (« quem canta, seus males espanta »), pour, après avoir rempli l'espace qui les entoure, adresser aux auditeurs, sur le mode impératif, un commandement assez incisif, voire autoritaire : « Chantez ! » C'est le début de l'enfer. Un enfer qui, dans ce contexte, ne s'avère être que la scène imaginaire de l'évocation de l'*angoisse*, combattue par une stratégie lyrique de base qui cherche à métamorphoser tout mot en chant sublime<sup>3</sup>. Cette première passion capitale de l'œuvre, déjà mêlée d'étonnement et d'un complexe mélange d'encouragement et de soumission, se présente comme la polarisation affective des traces qui nous font de nous tous des névrosés, ce qui est de toute façon préférable à la psychose. Aux moments les plus labyrinthiques de cet enfer symbolique, on peut même renoncer à tout texte pour aboutir aux écartèlements des sons vocaux suggestifs d'un désespoir dilacéré.

#### Exemple sonore 2 :

Flo Menezes, *Retrato Falado das Paixões* : Situation 4, partie *Angustiae*.

Mais ce sont ces mêmes traces qui nourrissent aussi nos rêves, dans lesquels se projettent nos désirs<sup>4</sup>. À l'opposé de l'angoisse, l'*espoir* constitue donc une espèce de passion qui s'y miroite et qui fait de l'avenir le lieu, aussi imaginaire que le passé, où on va chercher les motivations pour traverser la dense forêt de notre présent. Et dans ces *rites d'outrepasse*<sup>5</sup> par lesquels on peut envisager cette forêt non comme obscure mais plutôt comme des ramifications lumineuses, instigatrices arborescences pleines de vies, pourquoi avoir à renoncer aux *plaisirs* ? La joie de vivre, nourriture instinctive du *perseverare in suo esse* admis par Spinoza dans son magnifique traité de l'âme humaine comme évidence psychique de nos êtres<sup>6</sup>, se profile donc comme le pivot des ces passions adverses : angoisse et espoir se voient comme des ramifications miroitées de notre être au monde, doté du plaisir.

Ce sont des questions que je m'étais imposées autour de l'essence émotive de nos temps imaginaires et vécus : mêmes si, avec Augustin, passé et futur ne se démontrent - par la voie phénoménologique des rétentions et protentions - que comme de pures constructions du présent, quels seraient-ils les états émotifs capitaux de notre imagination passée, présente et future ? L'*angoisse*, le *plaisir* et l'*espoir* devraient donc agir comme des noyaux autours desquels toutes les autres passions pourraient s'organiser, s'entrecroiser, s'entrelacer, dans un tissu aussi complexe que notre pensée et que nos sensibilités, dans l'instabilité de nos écritures. Ancrées par des mots en trois langues différentes - le latin, l'allemand et l'anglais

-, ces pôles passionnels laissent entrevoir une certaine *directionnalité* vers l'avenir et donc vers l'espérance, tout en poussant le plaisir à l'avant-garde de nos actes et en s'éloignant de toute tristesse : angustiae (/angustiɛ/) - Lust (/lust/) - trust (/trʌst/).

*Retrato Falado das Paixões* se révèle donc comme un manifeste utopique et directionnel vers la *Hoffnung* blochienne, où la trace conductrice réside justement dans la métamorphose phonémique de cette voyelle obscure - /u/ - qui devient de plus en plus ambiguë, puisque colorée d'un /a/ caché. La racine commune aux trois vocables - *ust* - témoigne de l'essence même de ces trois passions dans leurs trois temps : tandis que la voyelle /u/ est évocatoire de toute obscurité angoissante, la consonne fricative /s/ s'avère être le symbole de tout plaisir étendu, et le /t/, avec son éclatement occlusif, marque la proposition plusive qui suit à tout désir. C'est comme si ces phonèmes, dans leur enchaînement, révélaient au niveau microscopique la proposition majeure, macroscopique de toute l'œuvre : à mesure que le temps s'écoule sans cesse ni repos, les traces de l'angoisse diluent celle-ci dans les trames du désir et de la foi : /ust ... ust ... ʌst/.

Malgré le risque de toute réduction, ma question majeure autour de l'essence passionnelle des trois temps vécus semblait me permettre d'édifier tout un réseau assez complexe et plein de nuances *transtextuelles*. Après l'avoir résolue, il a donc fallu combattre son caractère réducteur et mettre clairement en relief la richesse multiplicative des entrelacements émotifs telle qu'elle se présente à nos sentiments, qui ne sont jamais univoques. Pour l'élaboration de cette stratégie polysémique, j'ai recouru à l'histoire verbale de la pensée telle qu'elle se donne dans les formulations philosophiques que j'ai l'habitude de lire comme des poésies assez élevées, ainsi qu'aux inflexions poétiques que j'interprète comme de la pure philosophie. Quant au choix des textes, il est le produit de plusieurs années de lecture et de réflexion, dont les sources, soigneusement soulignées en bas de page, constituent l'arsenal de ma bibliothèque personnelle. Car nos livres, avec toutes nos remarques et tous nos commentaires, sont comme des esquisses de nos compositions que nous préservons comme étant des parties constitutives de notre âme. Les ouvrages déposés dans nos bibliothèques s'avèrent être une autre espèce de passion, peut-être beaucoup plus étendue au travers l'itinéraire créateur que nous poursuivons depuis des années...

C'est ainsi qu'on a affaire à un amas de textes qui vont, parmi d'autres, d'Epicure à Freud, de Dante à Pascal ou Descartes, d'Aristote à Goethe, dont les citations ont été classifiées selon leur affinité plus ou moins accusée avec telle ou telle passion cardinale - l'angoisse, le plaisir ou l'espoir. Celles qui témoignaient d'une certaine polysémie du fait de se prêter à plus d'un pôle passionnel, devaient donc revenir à la surface de la composition. Leur répétition, systématiquement soumise à un traitement musical divergent, allait manifester des correspondances essentiellement équivoques entre verbe et son, comme d'ailleurs sont ambiguës toutes les correspondances dans la forêt de symboles de notre pensée, et cela même pour les plus familières.

Dans l'espace polyvalent des *Situations* de *Retrato Falado das Paixões*, la coexistence des passions est alors plus qu'une évidence. Elle institue la stratégie de base pour l'éloge du plaisir, le dépassement de l'angoisse et la proposition de la foi. La simultanéité des couches fait de son écriture une invitation à sa réécoute. Au moment même de l'éclosion du plaisir, c'est déjà le tout premier phonème du mot *Lust* - /l/ -, étiré par un *glissando* ascendant du chœur, qui cherchera à se perpétuer (le *perseverare in suo esse* spinozien), dans la mesure où un deuxième étirement, cette fois donné par l'électronique en temps

réel, allonge radicalement le phonème à peine enregistré par le système d'informatique musicale, en lui faisant partager l'espace avec trois voix solistes. Un *Basso profundo*, basé sur un texte de Pascal, discours sur l'essence du plaisir et de ses rapports avec le corps humain, tandis qu'un Ténor entreprend un jeu ludique de mots dénués de sens, lesquels sont redonnés par l'électronique en sens temporellement renversé et spatialisé autour du public, tout en restituant, cependant, leurs significés originaux, tous ancrés dans des langues latines : /oisid/ = « disio » (italien : *désir*) ; /rizelp/ = « plaisir » ; /roma/ = « amor » (portugais : *amour*) ; /serexum/ = « mujeres » (espagnol : *femmes*)... Un dernier mot prononcé par ce Ténor, /m(o)ral/, cette fois-ci avec un sens bien connu et avec tout son renvoi punitif (« moral ») - typique des jugements des passions au cours des siècles, tantôt considérées comme des vertus, tantôt comme des péchés<sup>7</sup> -, fait transparaître la parcelle d'angoisse peut-être présente dans chaque acte de plaisir (par le simple pronostic de son implacable évanouissement) : son renversement temporel nous donne le mot « larmes ». Superposée à ces événements, une voix de *Soprano coloratura*, vraie réincarnation de la Reine de la Nuit de Mozart (elle-même incarnation de l'enfer mélangé avec le plaisir), incarne un chant qui a pour base des fragments d'Empédocle sur l'opposition entre la fragmentation de la Haine et l'union de l'Amour, tout en poussant les mots vers la métaphore conclusive, presque surréaliste, qui évoque la Mer comme étant la « sueur de la Terre ». On ne sait plus si ces larmes proviennent de la douleur ou du plaisir en nous, car outre tous ces éléments de caractère soliste, on entend le chœur chantant simultanément la belle définition de Descartes : « Larmes, sueur des yeux ».<sup>8</sup>

#### Exemple sonore 3 :

Flo Menezes, *Retrato Falado das Paixões* : Situation 9, début de la partie *Lust*.

La simultanéité de l'écriture, ici confrontée avec plusieurs états de *mise en musique* des textes - chant soliste, chant choral, voix déclamée, voix parlée, voix électroniquement étirée et spatialisée -, peut se disposer autrement, à l'intérieur du chant polyphonique lui-même. Le chant étant, comme le voulait Gui d'Arezzo, la proposition la plus répandue du plaisir musical du mot, il sera le but de toute joie, à la frontière de l'espoir. Le dernier moment formel de *Lust*, Situation 16, aboutit à la dernière partie *Trust*, tout en débouchant sur une phrase de William Blake (« joys impregnate ! ») chantée par le chœur. De façon concomittante, ce moment expose au chant bouche fermée du chœur une texture à cinq voix chantées - elle-même une réécriture de mon *labORAtorio* (1991 ; 1995 ; 2003) -, dont un texte en allemand, chanté par le *Soprano*, qui se fonde sur l'éloge de la *nouveauté* comme condition essentielle du plaisir : « Immer wird die Neuheit die Bedingung des Genusses sein » (« La nouveauté sera toujours la condition du plaisir »). Ici, toutefois, la source textuelle - déjà employée dans l'œuvre d'origine - ne provient ni de la poésie, ni de la philosophie. C'est Freud (1988 : 40) se rapportant au plaisir des spéculations sexuelles chez les petits enfants. Une phrase sublime, cependant, qui peut être choisie comme précepte idéal de tous les arts, pleins de sublimation !

#### Exemple sonore 4 :

Flo Menezes, *Retrato Falado das Paixões* : Situation 16, fin de la partie *Lust*.

Mon commencement est ma fin : « L'âme ne s'offre jamais simple à aucun sujet » (Pascal, 1951 : 51). Le rire simultanément au pleur en face d'une même chose constitue pour le philosophe une des preuves des ramifications de nos pensées. Pour moi, cette assertion était suffisamment attachée à la douleur des âmes pour l'insérer dans le contexte sémantique de la partie consacrée au malaise au tout début de *Retrato Falado das Paixões*.

Mais cette même complexité, cause de la souffrance, est aussi la source de toute joie ! Que ce soit les choses ou notre âme, rien ne peut s'affirmer comme simple. Et se rendre compte de cette instigatrice complexité du monde, c'est percevoir les sources et les ressources de nos redites. Car vivre c'est parcourir des directions, des spirales avec ses courbes indéfiniment inconnues, mais en même temps toujours enracinées sur la charge référentielle de nos gestes, de nos mots, de nos chants. Ces mêmes liaisons et correspondances qui provoquent en nous le ravissement et nous dévoilent la curiosité de chaque jour, qui nous incitent à concevoir de nouvelles œuvres et des œuvres nouvelles, avec le plaisir et l'espoir de, continûment, surmonter nos angoisses et nous passionner.

## Notes

<sup>1</sup> Composée en 2007-08 et réalisée au mois de février 2008 à l'*Experimentalstudio des SWR*, Freiburg (assistant d'informatique musicale : Gregorio Karman), comme commande de cette institution à la suite du *Prix Giga-Hertz* dans sa première édition de 2007 que j'avais reçu pour *La Novità del Suono* (2006) pour 13 musiciens (Jury : Pierre Boulez, Wolfgang Rihm, Horacio Vaggione, Ludger Brümmer, Detlef Heusinger, Armin Köhler et Peter Weibel), *Retrato Falado das Paixões* a été créée le 12 février 2011 au *Theaterhaus* de Stuttgart, dans le cadre du Festival Éclat, par le *SWR Vokalensemble* sous la direction de Marcus Creed, avec la direction scénique de Marcelo Gama et la diffusion électroacoustique en temps réel du studio de Freiburg (techniciens : Gregorio Karman, Joachim Haas, Teresa Carrasco et moi-même).

<sup>2</sup> « [...] Music often appears to be the most powerful mediator between the eye and the ear [...] ».

<sup>3</sup> Et cela nous fait comprendre le désir ancien de Gui d'Arezzo au début du chapitre XVII de son *Micrologus* (ca. 1025-1028) : « Tout ce qui se dit peut se chanter » (D'Arezzo, 1993 : 78). De cette thématique j'avais déjà fait un usage explicite dans *Phantom-Wortquelle* ; *Words in Transgress*, pièce électronique de 1986-87 basée exclusivement sur des sons verbaux, et dans *labORatorio* dont il sera question plus loin.

<sup>4</sup> « Seules les traces font rêver » (René Char *apud* Boulez, 2008 : 16).

<sup>5</sup> Titre d'un important projet de composition en cours... : *Ritos de Perpassagem*.

<sup>6</sup> Je me réfère à son *Éthique* (Spinoza, 2007), peut-être le premier traité de psychanalyse de l'histoire.

<sup>7</sup> D'où la nuance du titre : *Portrait-robot* des passions, parfois considérées comme criminelles... En portugais, l'expression *retrato falado* ouvre la voie à la polysémie, car *falado* veut dire *parlé*.

<sup>8</sup> Pour une compréhension détaillée de tous les entrelacements transtextuels, voir le tableau avec l'itinéraire des textes employés dans l'œuvre publié comme annexe de sa partition (en allemand).

## Références bibliographiques

Anaxagore, 1966. *Fragmentos*. Buenos Aires: Aguilar.

Berio, L., 2006. *Remembering the future*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.

Boulez, P., 2008. *Œuvre : fragment*. Paris : Gammilard.

D'Arezzo, G., 1993. *Micrologus*. Paris : Éditions IPMC.

Freud, S., 1988. *Jenseits des Lustprinzips*, in: *Essays III*. Berlin : Verlag Volk und Welt, pp. 5-73.

Pascal, B., 1951. *Pensées*. Paris : Éditions du Luxembourg.

Pound, E., 1976. *A arte da poesia*. São Paulo : Editora Cultrix / Edusp.

Rovira, R., 2006. *Léxico fundamental de la metafísica de Leibniz*. Madrid : Editorial Trotta.

Spinoza, B., 2007. *Ethica*. Belo Horizonte : Autêntica Editora.