

To Be Sung, un opéra-lumière.

Antoine Gindt, décembre 2020.

En 1994, Pascal Dusapin et James Turrell créaient To Be Sung, A Lyrical Opera Made by Two. Une expérience lyrique unique, hors des canons du genre, qui reste aujourd'hui une référence dans les (rares) tentatives de fusion entre deux arts, magnifiée par la création musicale du compositeur et l'installation de l'artiste américain.



(photo © Marthe Lemelle, 1994)

Plus d'un quart de siècle après la création de *To Be Sung*, si je dois citer une image – je devrais dire la mémoire d'une image –, c'est celle d'une route à la tombée du jour. En mars 1994, de retour du Grand Canyon, Route 89, la face est du Humphreys Peak avait sombré dans un noir profond. Le soleil venait de disparaître à l'horizon, le ciel luminescent avait passé au rouge, à l'orangé, avant de virer au bleu translucide et nocturne. A ce moment précis, entre chien et loup, dans cette opposition brute entre la masse tellurique du stratovolcan et le ciel, nous avons éprouvé, Pascal et moi, comment le travail de James Turrell était non pas destiné à éclairer mais à rendre la lumière tangible. Bien sûr nous le savions, nous l'avions lu, discuté, étudié, nous nous l'étions fait expliquer par Turrell lui-même, l'avions découvert grâce aux œuvres vues depuis des années, mais concrètement nous n'en avons pas la source. Ici en Arizona, non loin du Roden Crater¹, à l'ouest du territoire Hopi que nous venions de traverser, nous découvrons comment la nature était modèle. Le ciel et les volcans d'Arizona étaient à Turrell ce que le bassin de Giverny fut à Monet, sa vie durant. Cette image-mémoire, impression au sens photosensible du terme, n'est pas photographique. Rien ne peut rendre

¹ Roden Crater, à 40 kilomètres au nord-est de Flagstaff, est le site du principal projet de James Turrell

l'original en deux dimensions, seul ce souvenir précis et impossible à décrire vraiment reste un peu fidèle. L'œuvre de Turrell – que Dusapin m'avait fait découvrir à la fin des années quatre-vingt, à New York, avant même que son premier opéra *Roméo & Juliette* soit créé – se révélait là *in situ*. L'horizon, la ligne de rencontre entre solide et gaz, créait l'état de perception, le cadre et le vide créaient à cette intersection aiguë les conditions d'existence de la lumière en tant que matière. Il avait fallu aller jusqu'à Flagstaff, là où James Turrell s'était installé depuis des années, pour comprendre, pour intégrer concrètement la dimension physique de la lumière que l'artiste américain cherchait à restituer par ses moyens propres, ses *frames*, ses découpes dans le ciel, ses sphères, ses galeries, son volcan...

James Turrell nous avait gratifié sans le dire d'un voyage initiatique ultime. Il venait en conclusion d'un parcours de plusieurs années. De New York donc, fin des années quatre-vingt, à l'émergence de l'idée de *To Be Sung*, « A Lyrical Opera Made by Two » (un opéra fait à deux), en 1991, concrétisé par la commande de l'Atem puis la création au Théâtre des Amandiers de Nanterre². Il y eut ensuite quelques étapes déterminantes, dont la première rencontre avec Turrell à l'été 1992, et son enthousiasme immédiat pour créer cet opéra « à deux » sur le texte de Gertrude Stein. Il y eut un voyage à Poitiers à l'automne 1992 pour découvrir *Heavy Water* de manière privilégiée – l'installation nous avait été « privatisée » –, cette découpe extraordinaire dans le ciel, gris ce jour-là, qui diffusait, par le puits de lumière, à la surface du bassin. La perte de repère était totale, confusion du haut et du bas, des états liquide, solide ou gazeux quand, après avoir plongé, il s'agissait de ressortir de l'eau dans cet espace invisible de l'extérieur, tout entier destiné à recueillir la lumière du dehors. Cette expérience – véritable mise en scène avec son architecture design, maillots à rayures compris – nous valut une expérience absolue de la sensation de dépaysement et un fou-rire d'égale intensité. Le 6 janvier 1994, à Halifax, au Henry Moore Studio in Dean Clough – accompagnés d'une cohorte de partenaires – nous avons vécu l'expérience du *Gazwork A Ganzfeld Sphere*, plongée individuelle dans une sphère de lumière où toute idée spatiale était abolie, dans une sorte d'hallucination où soudainement le regard s'agrandit, les pupilles se dilatent, le champ de vision est comme étiré latéralement, et le balayage du spectre crée les conditions de la révélation de la lumière par elle-même.

Les conditions de l'expérience sont inhérentes à l'œuvre de James Turrell. Leurs mises en scène comme rituel de passage sont indissociables de l'expérience et méticuleusement conçues par l'artiste. Passage par l'obscurité pour recevoir la lumière dans sa quantité infinitésimale, par l'eau pour l'accueillir dans une sorte de renaissance, par l'enfermement pour la découvrir dans son infini, par des tunnels, par des galeries³... La relation non virtuelle à l'immersion est *sine qua non*. L'expérience physique est essentielle, il y a un avant et un

² Commande de l'Atem, *To Be Sung* a été créé le 17 novembre 1994 au Théâtre Nanterre-Amandiers dans le cadre du festival d'Automne à Paris (production : Atem-Nanterre-Amandiers, coproduction : Bayerisches Staatsschauspiel-Marstall Munich, Theater Am Turm Francfort, Hebbel Theater Berlin)

³ Après la création de *To Be Sung*, j'ai eu la chance de voir de nombreuses installations et/ou expositions qui, dans des conditions différentes, ont toute confirmées cette expérience, entre autre à Tokyo, *Where does the light in our dreams comes from ?*, Setagaya Museum, 1998, à Paris, Fondation Electra, 2000, à Zürich, Rétrospective James Turrell, HausKonstruktiv 2001, à Houston, *The Light inside*, Musée des beaux-arts, 2009, etc.

après, comme le dit magnifiquement Marie-Agnès Dupuy⁴. A Flagstaff en mars 1994, dans l'atelier de Turrell alors situé sur l'aérodrome, dans les prairies d'herbe grasse qui entourent le Roden Crater, au bar de l'hôtel Monte Vista, il s'agissait pour nous d'une immersion préalable, initiatique, à la création de *To Be Sung*.

La transposition de ces expériences immersives visuelles à l'expérience lyrique ne va pas de soi. La notion d'art total souvent invoqué quand il s'agit d'opéra reste la plupart du temps inaccomplie et fragmentée, voire ignorée. Il suffit de lire l'ordinaire des critiques et des essais sur l'opéra pour comprendre que la lecture ségrégative entre musique, livret, chant, mise en scène – pour ne pas parler des domaines plus secrets du mouvement, de la lumière, de la forme ou du temps – reste la norme : un concours de voix, une description de décors et de costumes, des commentaires sur les partis-pris dramaturgiques ou sur les options de tempi ou d'articulations... L'idée de fusion est presque inaccessible à la description, même si elle est régulièrement convoquée par les artistes, comme argument préalable pour justifier le genre (si on admet que raconter des histoires en musique ne se justifie plus guère depuis le début du XX^{ème} siècle). Avec *To Be Sung*, « Il ne s'agi(ssai)t pas de re-composer un opéra avec ses hiérarchies, mais plutôt de fabriquer un instrument à produire de la liberté. »⁵

La création de *To Be Sung* est donc l'histoire d'un double parcours : celui de la composition musicale qui avait pour ambition d'atteindre une certaine forme d'abolition du temps, celui de la création lumière pour laquelle, au contraire, la temporalité devait être trouvée. C'est une expérience pour laquelle, des artistes au public, toute la chaîne de création était éprouvée. C'est aussi la fusion entre deux œuvres pour en créer une troisième : *To Be Sung*, en tant que partition, existe, indépendamment de la représentation, comme l'installation de Turrell est potentiellement en capacité d'être présentée sans que la musique soit jouée⁶.

A l'origine, l'idée de Pascal Dusapin était donc guidée par sa fascination pour l'œuvre de James Turrell autant que par son désir de remettre en jeu la question de la mise en scène d'opéra qu'il avait déjà éprouvée avec des fortunes diverses lors des créations de *Roméo & Juliette* (juillet 1989) et *Medeamaterial* (mars 1992)⁷. Bien que la partition ne fasse aucune référence explicite à la lumière (ni en terme d'intensité, ni en terme de couleur par exemple), elle y est étroitement associée. Dusapin confie avoir pendant deux ans imaginé l'espace, rêvé le passage à la scène⁸ qui, dans sa dimension abstraite, entre en correspondance avec le texte de Gertrude Stein. L'espace décrit, l'absence de dialogue, l'apparente incohérence des

⁴ " Il y a eu pour moi un avant et un après James Turrell ", interview de Marie-Agnès Dupuy, ancienne championne de natation, chercheuse au CNRS, La Nouvelle République, 27 juillet 2015 (<https://www.lanouvellerepublique.fr/poitiers/il-y-a-eu-pour-moi-un-avant-et-un-apres-james-turrell>)

⁵ Pascal Dusapin/Antoine Gindt, *Composer la représentation*, propos recueillis le 27 octobre 1994, © Atem, Journal n°6, novembre 1994

⁶ Il s'agit là d'une spéculation : l'opéra a été joué dans des versions de concert ou dans de nouvelles propositions scéniques toujours très insatisfaisantes, l'installation de James Turrell n'a par contre jamais été présentée en tant que telle.

⁷ On peut lire à ce sujet : Antoine Gindt, *Dans la machine lyrique de Pascal Dusapin*, revue Circuit 29.1, avril 2019

⁸ *Composer la représentation*, opus cité

situations, ou tout simplement le non-sens du texte encouragent la perception davantage que la compréhension.

Parallèlement, l'installation créée par James Turrell pour *To Be Sung* est directement déduite de ses « frameworks » – une « boîte à lumière » face à laquelle se trouve le spectateur sans qu'il puisse pénétrer à l'intérieur – faisant en quelque sorte référence explicite à l'idée d'opéra de chambre (opera da camera, camera oscura, etc.). Mais elle s'en émancipe sur deux points principaux : la présence des trois chanteuses à l'intérieur de la boîte d'une part, l'introduction du polychromatisme⁹ et d'une temporalité qui oblige à la variation d'autre part. Pour l'essentiel cependant, la matière émerge d'un noir intense, obtenu par un aveuglement préalable du spectateur par des rampes de « blinders » (« aveugleurs »). A jardin et à cours, sur les deux ailes latérales, deux points lumineux contribuent à élargir le champ de vision du spectateur en étirant (comme dans la *Gazwork*) le champ de perception rétinienne à ses limites stéréoscopiques.

Les conditions de présentation (et donc de réception) de *To Be Sung* étaient davantage liées au protocole du spectacle qu'à celle de l'installation telle que pratiquée dans les musées. Entrée d'un public trop nombreux pour adopter le principe d'un sas, gradin frontal, temporalité contrainte par les horaires de représentation... La mise en condition du spectateur était donc inscrite dans un protocole d'initialisation associé à la représentation : lorsque le public pénétrait dans la salle pour s'y assoir, il était pris dans un environnement sonore (une vibration grave) et visuel (un état de l'installation constitué d'un contre-jour). Cet état initial apparemment stable, voire statique, faisait partie de la représentation, même si de nombreux spectateurs restaient dans l'attente du « début », attitude généralement admise par convention. Le théâtre contemporain (l'opéra, en de plus rares occasions) nous a pourtant largement habitué à créer des conditions initiales de représentation : acteurs déjà présents sur le plateau, obscurité à l'entrée des spectateurs, environnement sonore, déambulation, etc. L'époque du lever de rideau (des trois coups) est révolue, sauf pour jouer délibérément avec ce code, mais paradoxalement, à l'opéra, l'entrée du chef accompagné des applaudissements rituels, prend toujours en charge cette convention (avant cette entrée, vous pouvez discuter et assumer la dimension sociale de votre présence).

Avec l'affirmation de l'installation en tant qu'objet et l'absence d'orchestre visible, cette mise en condition préalable de la représentation de *To Be Sung* indiquait la volonté de rompre radicalement avec le rituel ordinaire de la représentation lyrique, et évoquait la dimension circulaire de l'œuvre, voire l'idée virtuelle que l'enchaînement des numéros (43 selon le découpage du livret par le compositeur) aurait pu trouver un ordre différent, ou que le spectateur aurait pu rejoindre l'œuvre à un autre moment qu'à son « début ». Pour toutes ces raisons souvent indécélables a priori, le début possédait *nécessairement* les éléments remarquables de l'association entre Dusapin et Turrell. Faute de pouvoir le rendre à l'image, on peut tenter de le « décrire » pour en donner impression, même vague.

Une fois les spectateurs assis et les portes fermées, la vibration grave devenait plus insistante à mesure que l'intensité des « blinders » augmentait. Cette double opération sonore et lumineuse (il était important qu'elle soit simultanée) ne cessait que pour plonger le spectateur

⁹ A ma connaissance, c'est la première œuvre de James Turrell qui l'utilise, ce qui deviendra assez courant par la suite.

dans une obscurité d'autant plus intense que l'aveuglement avait été total et que toutes les lumières parasites étaient méthodiquement condamnées (notamment les fameux « blocs de secours » qui polluent toutes les salles de spectacle du monde et rendent impossible l'idée même du noir. Ces lumières de sécurité indésirables sont généralement augmentées à l'opéra de la « pollution » de la lumière émanant de la fosse d'orchestre, du double faisceau qui éclaire le chef, voire des moniteurs vidéo nécessaires aux chanteurs¹⁰). Ce noir intense, obtenu par effet de rémanence, associé à la vibration sourde et impossible à localiser, créaient chez les spectateurs les conditions d'une déstabilisation totale et la perte de repères nécessaire au début de la représentation. Dans ce noir supposé absolu, comme posée sur la couche de son électronique qui entourait le public, se faisait enfin entendre la voix du Speaker qui introduisait de manière *recto tono* l'espace (« A Large and lofty room cut by rows of pictures... »¹¹). Ce noir absolu n'était en fait pas tout à fait l'obscurité : dans la boîte où, à la faveur de l'aveuglement, se tenaient les trois soprani, était diffusée une lumière fluorescente rouge de très faible intensité. Le contraste avec l'aveuglement précédent était tel que cette fluorescence était imperceptible, jusqu'au moment où l'accoutumance et la dilatation progressive de la rétine, permettaient d'entrevoir l'émergence de cette luminosité. L'apparition des trois chanteuses était une véritable apparition : la perception de l'espace physique étant impossible (il était effectivement impossible de distinguer le sol, le fond, les côtés...), leur présence était comme en suspension. A l'entrée de la musique (invisible) puis de la voix (« Come fire fly and light up baby's nose »¹²), la dimension concrète de la scène devenait parfaitement inintelligible, musique, texte, espace, lumière se rejoignant dans une même dimension strictement perceptuelle.

Un des principaux enjeux de *To Be Sung* fut en définitive de partager la temporalité dont la musique était l'horloge. Construire soixante-dix minutes de situations visuelles, dans un lent mouvement de variations successives, sans véritable appui dramaturgique (ni action, ni événement notable dans la progression du texte) a exigé de la part de James Turrell une espèce d'imprégnation subjective de laquelle la conception des séquences de lumière – de leur arbitraire, de leurs passages de l'une à l'autre, de leurs enchaînements progressifs – pouvait seule être issue. Elle a exigé de la même manière une abnégation, une concentration extrême des trois interprètes¹³, aucun support scénique (ni repère, ni mobilier, ni accessoires...) ne pouvant les aider à accomplir ce parcours dont le seul chant « à trois voix », d'une difficulté redoutable, était le guide¹⁴.

¹⁰ Seule l'expérience du Festspielhaus de Bayreuth conçu par Richard Wagner permet d'approcher l'idée de noir absolu au début du fameux accord de *mi* de l'Or du Rhin, l'orchestre étant invisible et le chef caché par une sorte de trappe de souffleur, la musique immerge littéralement le spectateur.

¹¹ « Une large et haute pièce coupée de rangées de tableaux... », traduction Olivier Cadiot, *To Be Sung*, édition Actes Sud, Théâtre de Caen © Atem, 1997

¹² « Viens mouche feu et allume-moi le nez de bébé », traduction Olivier Cadiot

¹³ Sarah Leonard, Susan Narucki, Rosemary Hardy (soprani), Geoffrey Carey (Speaker), Ensemble Modern Frankfurt, direction Olivier Dejours

¹⁴ La « mise en scène » conceptualisée par Pascal Dusapin et mise en œuvre par François de Carpentries a du faire abstraction, jusqu'aux tous derniers moments, de la lumière de l'installation qui ne fut achevée dans sa temporalité qu'à la veille de la première. Notons d'autre part que la perception des chanteuses, de l'intérieur de l'installation, ne pouvait en rien être comparée à celle du spectateur, l'environnement « technique » ne leur permettait en rien de « ressentir » l'effet provoqué.

La dimension perceptuelle (hypnotique) de la musique et de l'installation lumineuse était l'ambition initiale et ultime, le gage de la réussite de cet opéra atypique. Nul souci d'une compréhension rationnelle du « livret », nulle articulation théâtrale au sens traditionnel, *To Be Sung* était donc bien cette pure plongée au cœur d'une machine à produire de la liberté, la liberté d'interprétation bien sûr, la liberté à prendre avec le temps. La sensation infinie d'écoulement musical, pourtant extraordinairement organisé en un perpétuel déploiement polyphonique, un exercice virtuose et étourdissant de lignes qui se confondent ou s'autonomisent, dans des couleurs d'orchestre toujours changeantes, définissant des espaces acoustiques de différentes proximités, de différentes intensités¹⁵, trouvait, sans aucune redondance ni mimétisme, son écho et ses justes correspondances dans les évolutions lumineuses de James Turrell. *To Be Sung* était une traversée au travers de laquelle chaque spectateur pouvait définir son propre chemin, jusqu'au moment où la voix du Speaker venait conclure le cycle en revenant au point initial de la vibration sonore et de son contre-jour.

To Be Sung reste un éblouissement aujourd'hui partiellement inaccessible, sauf à recréer – peut-être autrement – les conditions de la rencontre entre la musique de Pascal Dusapin et la lumière de James Turrell.

¹⁵ Antoine Gindt, *Les Apparitions de l'opéra virtuel*, © Atem, Journal n°11, janvier 1997