

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 74

Artikel: Chanter dans le noir : remarques sur l'audiovisuel dans les œuvres de Helmut Oehring
Autor: Kötter, Daniel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927811>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE LANGAGE DE L'ŒIL ET DE L'OREILLE

L'ouïe et la vue semblent être des sens privilégiés chez l'homme. Tous les domaines de la culture qui se distinguent des premiers instincts de survie sont en effet réservés à l'œil et à l'oreille. Ce principe vaut aussi bien pour ce qui est de la communication linguistique que pour celui de l'esthétique. Le langage et l'art ne dépendent pas du contact immédiat, mais se transmettent par les sens « éloignés », l'ouïe et la vue, donc par la vision, l'audition ou, justement, l'audiovisuel. Cela tient peut-être au fait que l'œil et l'oreille ne sont pas de simples récepteurs passifs, mais qu'ils structurent activement la perception des formes. En tant que modes de re-création du monde, transmis par la culture et la société, ils transcendent la simple perception sensorielle : ce sont les médiateurs de la communication.

Il n'en reste pas moins que le compositeur Helmut Oehring gêne, quand il affirme : « Pour moi, voir est plus important qu'entendre. Dans mon esprit, voir est associé à la langue, à la communication, au message¹. » Or, l'œil et l'oreille se voient en général attribuer des fonctions culturelles différentes : la vue est associée en premier lieu aux notions d'espace et de durée ; l'ouïe, en revanche, à celles du temps et de l'éphémère ; l'œil constate et instaure la distance ; il s'apparente donc à l'objectivité, à la connaissance et à la certitude ; l'oreille, elle, est un organe passif, qui laisse entrer le monde, préfère les événements, et se rapproche de la foi². En art aussi, les domaines sont bien séparés : la peinture est l'affaire de l'œil, la musique celle de l'oreille.

Si schématiques que puissent être ces attributions générales, elles indiquent le poids que l'histoire de la culture et de la communication a accordé à la primauté d'un sens sur l'autre. On sait qu'au XX^e siècle, l'art ne s'est plus satisfait de ces oppositions simplistes. De nombreux artistes visuels entendent souligner l'aspect temporel au sein de la spatialité, et traquer les vestiges auditifs qui persistent dans la vision ; tandis que certains compositeurs s'opposent au truisme selon lequel la musique serait destinée uniquement à être entendue et s'appuient sur des configurations visuelles ou spatiales pour composer, ouvrant ainsi à la musique une dimension qui avait été largement occultée au XIX^e siècle. Dans sa *Philosophie der neuen Musik*, Adorno impute déjà à Debussy et Strawinsky une « anamorphose de la peinture » ;

le « théâtre instrumental » de Mauricio Kagel souligne l'aspect visuel de l'acte de jouer, tandis que les musiciens contemporains se servent naturellement des technologies des médias, où domine le visuel – qu'il s'agisse de Robert Ashley ou de Rebecca Saunders, d'un concert symphonique ou d'une installation sonore. Composer n'est plus un art qui concerne uniquement l'oreille, et le compositeur n'est plus le spécialiste de l'audition pure.

Toutefois la seconde partie de la déclaration de Helmut Oehring (« Dans mon esprit, voir est associé à la langue, à la communication, au message ») révèle que son affinité pour le visuel se distingue foncièrement des tendances mentionnées à l'instant. La musique d'Oehring est moins marquée par les images visuelles ou spatiales, les dessins abstraits de l'architecture ou la théâtralité inhérente au jeu des musiciens, que par les formes visuelles de la communication linguistique. Cela surprend, dans la mesure où ce n'est pas l'œil, mais bien l'oreille, qui est considérée comme l'organe central de la communication linguistique ; l'apprentissage du langage dépend d'ailleurs d'emblée de la combinaison de la parole et de l'ouïe. Le monde se découvre par la parole, c'est-à-dire en écoutant. Le facteur décisif est que la communication verbale fonctionne aussi quand les interlocuteurs ne se voient pas, ce qui permet de dissocier la voix de la présence physique immédiate, sans que le succès de la compréhension soit remis foncièrement en cause. Ce phénomène n'est pas limité à la radio ou aux télécommunications, mais se rencontre aussi au théâtre et à l'opéra (pensons simplement aux voix en coulisses). Dans ses écrits théoriques sur les rapports entre l'écriture, la gestuelle et le parlé, la compositrice Iris ter Schiphorst – dont une partie des compositions ont été conçues avec le concours de Helmut Oehring – indique que même les textes écrits lus avec l'œil sont couplés inconsciemment avec l'ouïe, les signes écrits représentant en quelque sorte des fonctions dérivées abstraites des signes vocaux³.

Aux modes de communication *entendre sans voir* (langue parlée) et *voir en s'aidant de l'ouïe* (écriture phonétique), Oehring oppose le mode *voir sans entendre*. Fils entendant de parents malentendants, marqué par la syntaxe et la grammaire spatiale, tridimensionnelle, de la langue des signes, qu'il a apprise avant même la langue parlée, il utilise régulièrement la langue des signes dans ses compositions, depuis *Wrong* (1993). Autrement dit, la seule langue au sens étroit,

1. Cité d'après le livret de *Dokumentaroper*, éd. Deutscher Musikrat, Mayence.

2. Pour la typologie des sens, cf. Wolfgang Welsch, « Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens ? », *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.

3. Iris ter Schiphorst, *Die stillschweigende Verschaltung von Stimme und Schrift. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Schrift, Laut- und Gebärdensprache*, repris en extraits sous le titre « Über Sprache » dans *Programmhefte des Staatsoρχesters Stuttgart*, Spielzeit 2000/2001, n° 3.

probablement, qui fonctionne uniquement par le biais de la vue, sans référence à l'audition. Outre les parties instrumentales traditionnelles, les partitions d'Oehring comportent donc des parties « signées » composées expressément. Faute d'une forme écrite contraignante de la langue allemande des signes (*deutsche Gebärdensprache, DGS*), à laquelle travaillent en ce moment divers instituts⁴, Oehring note les textes « signés » en alphabet phonétique, tout en étant conscient que la transcription de signes en phonèmes est forcément incomplète et ne rend qu'approximativement leur contenu, si bien que les parties « signées » ne sont réalisées définitivement que pendant les répétitions avec les solistes malentendants.

L'utilisation, dans la composition, de paramètres ne pouvant être décodés que par la vue a des conséquences importantes sur la manière dont les œuvres sont perçues. Ainsi, les partitions de Helmut Oehring sont réalisées incomplètement dans un enregistrement sur CD, puisque l'élément visuel est entièrement occulté. La musique ayant été conçue dans une perspective audiovisuelle fondamentale, l'écoute se trouve *parasitée par la vue* : en incluant la langue des signes, les structures communicatives de la musique gagnent une qualité nouvelle. Enfin, la manière dont les malentendants s'orientent dans le monde diffère fortement de celle des entendants : l'œil assume la fonction de l'oreille, c'est lui qui devient le support de l'espace *et* du temps, de la connaissance *et* de l'événement. La vue n'est plus seulement le sens objectif de l'individu, qui instaure la distance en considérant les choses, mais aussi celui qui établit le lien social et la communication. Pour comprendre ce que ces configurations visuelles signifient dans la musique de Helmut Oehring, et dans quelle mesure sa conception de la composition et du théâtre musical dépend de la source qu'est la langue des signes, il vaut la peine d'étudier d'abord quelques particularités de celle-ci.

LA VUE DANS L'AUDITION

« Pour moi, le média qu'est la musique ne joue pas un grand rôle, c'est plutôt le cinéma... je pense et je rêve en signes⁵. » (*Helmut Oehring*)

Les recherches sur l'apprentissage du langage par les enfants ont montré que le fait de passer d'une approche auditive du

monde à une approche visuelle ne doit pas être considéré comme un déficit, mais comme une option : « Chose intéressante, la découverte et le perfectionnement des gestes (signes) et des vocalisations se poursuivent de façon parallèle jusqu'au treizième mois chez les enfants entendants, ce qui signifie que l'être humain possède en puissance les deux langages, le visuel et l'auditif, et que la forme que prendra le langage ne dépend que de l'environnement linguistique. Ce n'est qu'après treize mois environ que l'enfant entendant élevé dans un milieu d'entendants abandonne les signes et entre dans la phase de formation progressive des mots. Si, en revanche, les enfants grandissent dans un environnement de signes, ils se mettent à former des signes⁶. »

Contrairement à la langue parlée, la langue des signes dispose des trois dimensions de l'espace en plus de celle du temps : « La langue des signes s'apprend en regardant ; son "appareil" consiste en un ensemble complexe de postures, de mouvements et de positions des doigts, des mains et des bras dans l'espace, ses finesses grammaticales s'expriment entre autres par les positions des sourcils, des yeux, de la bouche et des joues⁷. » Les supports de la syntaxe et de la grammaire des signes sont donc la gestuelle du corps et la mimique du visage, ce qui confère à la langue des signes un immense potentiel de tension expressive, qu'on ne trouve pas dans l'articulation de la langue parlée, même individuelle. « Une grande partie de ce que la langue parlée doit dire de façon linéaire, c'est-à-dire successivement, peut être dit simultanément par la langue des signes. Un seul signe peut être modifié en simultané par la forme de la main, la position de la main, l'endroit où le signe est exécuté, le mouvement, et d'autres paramètres non manuels (mimique, forme de la bouche, etc.)⁸. » La langue parlée est donc discursive, elle fonctionne en mode successif, tandis que la langue des signes opère en plus avec les structures de la superposition et de la juxtaposition simultanée – en quoi elle est comparable à la musique⁹ !

À écouter Helmut Oehring, sa manière de composer consiste à projeter la grammaire de la langue des signes dans l'univers sonore des instruments : « Ma démarche est de transposer en musique les divers mouvements qui sont associés à la grammaire de la langue des signes et la simultanéité des mouvements corporels et mimiques, qui sont

4. Le Hamburger Institut für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser de l'Université de Hambourg met par exemple au point une écriture des signes, appelée Ham-NoSys.

5. Extrait du livret de *Dokumentaroper*.

6. ter Schiphorst, *ibid.*

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. Cf. aussi la distinction entre symbole discursif et présentatif chez Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege*, Franckfort/M. 1965.

Oehring :
« Dokumentation I »,
mes. 62–63
(sans percussion/
cordes)
(Boosey & Hawkes)

constitutifs de ce système linguistique. Le processus de transposition lui-même reste instinctif et s'effectue par des "antennes". Je ne sais jamais tout à fait où il me mène et ce que je fais. La simultanéité et la différence d'un mouvement des sourcils et de plusieurs gestes des bras, ce qui forme un mot dans l'espace, et le déroulement temporel du processus, voilà ce qui m'intéresse comme compositeur¹⁰. »

Ce lien entre composition et langue des signes abroge les critères habituels de l'analyse musicologique, étant donné que l'analyse paramétrique ne peut s'appliquer à la musique de Helmut Oehring. Le problème de la définition théorique de la place qu'occupe la logique des signes dans sa musique est qu'il n'existe pas de système codé de transcription des signes en musique, et que le compositeur souligne lui-même le caractère empirique de son travail. La musique d'Oehring se laisse en fait mieux décrire avec le vocabulaire du cinéma que par les catégories analytiques de la musicologie classique : rythme de montage, plongée/contre-plongée, ellipse, superposition, fondu enchaîné, ralenti, accéléré. Comme dans les séquences d'un film, de longs passages de la musique de Helmut Oehring opèrent avec des unités distinctes de quelques mesures et des schèmes (*Gestalten*) musicaux dont le caractère se communique davantage par le geste que par l'harmonie, la mélodie, le rythme ou l'instrumentation. Ces unités sont disponibles et malléables ; certains gestes se retrouvent légèrement modifiés dans plusieurs œuvres. Les exemples musicaux montrent l'apparition de la même séquence (sextolet de doubles-croches *do-mi bémol-si-mi-ré bémol-do*) dans différentes œuvres, formations et contextes.

Si l'on compare ainsi les partitions de *Dokumentaroper* et *Dokumentation I*, on constate que les « séquences » qui forment le matériau des deux œuvres sont largement iden-

tiques, mais que l'ordre en varie fortement. Le même matériau donne donc naissance à deux « films » différents. On fera la même remarque en comparant la partition et les enregistrements sur CD. Il arrive souvent qu'aux répétitions, telle séquence soit coupée pour être remontée ailleurs, sans que la grande forme n'en soit affectée. Dans la préface de la partition de *Polaroids*, les compositeurs Oehring et ter Schiphorst parlent de « brèves unités d'action, qui sont narrées dans différents systèmes linguistiques. Elles ne se présentent pas dans un ordre linéaire, mais sont coupées et montées, comme au cinéma ». Le déroulement temporel de la partition ne résulte donc pas d'une conception formelle et structurelle prédéterminée, mais d'une succession d'images (polaroids) à caractère narratif. C'est, si l'on veut, un montage cinématographique, une narration non discursive, un système de composition inspiré par la langue des signes, et qui ignore les règles conventionnelles.

Le principe du montage n'est certes pas nouveau dans la musique de ces cinquante dernières années ; mais il trouve une application particulière dans l'œuvre d'Oehring et de ter Schiphorst en raison de son rapport avec la langue des signes. La procédure du montage et la grammaire des signes se confondent par le recours à des techniques proches du cinéma : il est dans « la nature de la langue des signes de passer du plan normal au gros plan, de sauter à la totale et de revenir à la normale, les retours en arrière et les anticipations étant également possibles. On y procède exactement comme le metteur en scène et le monteur à la table de montage¹¹. » « Non seulement l'ordonnance de la langue des signes ressemble plus à un film achevé qu'à une narration écrite, mais celui qui s'en sert se comporte lui aussi plutôt comme un cinéaste : le cadrage et le plan sont contrôlés, mais variables¹². »

10. Extrait d'un entretien de Gisela Nauck avec le compositeur. Cf. Gisela Nauck, « Verborgene Geschichten. Zu den Grundlagen der Musik von Helmut Oehring », « Positionen », n° 32.

11. Oliver Sacks, *Stimme Stimmen*, cité d'après le livret de *Dokumentaroper*.

12. D'après le livret de *Dokumentaroper*.

Oehring/
ter Schiphorst :
« Prae-Senz »,
mes. 60–65
(Boosey &
Hawkes)

Musical score for measures 60-65. The score is in 4/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$. It features three staves: Violin (VI.), Viola (Vc.), and Piano (Klav.). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often in triplets. Dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *fff* (fortissimo). Performance instructions include *ten.* (tension), *cresc.* (crescendo), and *3x spielen, im Verlauf der Wdh. extr. cresc.* (play three times, in the course of the repetition, extra crescendo). The key signature has one flat.

Musical score for measures 63-65. The score continues with the same instrumentation and tempo. It includes specific performance instructions for the piano part: *mf Metallstab innen über Saiten quer-gliiss. (Positionen ändern) (Sprachähnlich)* (medium-forte metal bar inside over strings, cross-bow, change positions, speech-like). Other markings include *ppp kaum hörbar* (pianissimo, barely audible), *mf* (mezzo-forte), and *arco* (arco). The key signature remains one flat.

Oehring/
ter Schiphorst :
« Live
(de : Androgyn) »,
12. Song, mes. 1–8
(Boosey &
Hawkes)

12. Song
gesprochen :

St. a husband straight as a redwood picking roses
two daughters off my
two sea urchins, hackles.

V. T. 3 on-off

ca. 34

VI. *pp* *spicc. pizz. spicc.* *flaut.* *spicc. pizz. spicc.* *arco flaut.* *accel. - - -*
ppp *ppp* *ppp* *pizz.*

Vc. *cal legno* *pp* *spicc. pizz. spicc.* *flaut.* *spicc. pizz. spicc.* *arco flaut.* *pizz.*
ppp *ppp* *ppp* *p*

St. If I'm on fire they dance around it
and cook marshmallows.

V. T. sub. $\text{♩} = 60$ sub. $\text{♩} = 40$ sub. $\text{♩} = 60$

VI. *f* *arco* *Triole 3x spielen* *arco* *col legno* *s.p.* *arco pizz. arco* *pizz.* *arco*
f *mf* *f* *ppp*

Vc. *f* *arco* *Triole 3x spielen* *arco* *col legno* *s.p.* *arco pizz. arco* *pizz.* *arco*
f *mf* *f* *ppp*

Musical score for measures 1-8 of '12. Song'. The score includes vocal parts (St., V. T.) and instrumental parts (VI., Vc., Klav.). The tempo is $\text{♩} = 60$. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). Performance instructions include *cal legno* (cal legno), *spicc.* (spiccato), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *flaut.* (flautando), *col legno* (col legno), *s.p.* (sul ponticello), and *Triole 3x spielen* (triplets played three times). The key signature has one flat.

Illustration 1 :

Jayne Parker:
« Foxfire Eins »,
Video pour
« Foxfire Eins »
de Helmut
Oehring ;
Anton
Lukoszevics
(violoncelle).



EXTENSION VISUELLE DE LA MUSIQUE

La vision joue donc déjà un rôle décisif dans la part acoustique de la musique de Helmut Oehring, du moins à titre virtuel. Mais l'« audiovisualité » des œuvres d'Oehring ne s'épuise pas en une anamorphose du film et de la langue des signes, anamorphose qui serait d'ailleurs fondée davantage sur des analogies structurelles très générales que sur des « traductions » musicales concrètes et vérifiables, voire des évocations synesthésiques de perceptions visuelles. En mettant l'accent sur la communicabilité visuelle de la musique, Oehring dénonce le mythe romantique de la musique absolue, réservée exclusivement à l'oreille. Presque toutes ses compositions – même celles qui n'utilisent pas la langue des signes –, sortent du cadre purement concertant et tendent au théâtre musical, c'est-à-dire vers ce genre où l'œil et l'oreille, la musique et l'image, l'ouïe et la vue sont sollicités ensemble de façon délibérée. Toutefois, les seules œuvres susceptibles d'être qualifiées d'opéras sont *Effi Briest* (écrit conjointement avec ter Schiphorst et créé à Bonn en 2001) et *Blau-WaldDorf* (création à Aix-la-Chapelle le 27 avril 2002).

Cela tient au fait que, dans l'histoire de la musique occidentale, le terme d'opéra renvoie à une certaine hiérarchie musique/scène, hiérarchie qui ne convient plus du tout aux œuvres d'Oehring. Contrairement à ce qui se passe dans certains genres lyriques d'Extrême-Orient comme le nô ou l'opéra chinois, la partie acoustique est la seule qui soit codifiée dans toute sa complexité dans l'opéra occidental, où la partition fixe très précisément tous les paramètres auditifs, alors que les indications visuelles se bornent à quelques didascalies concernant le décor, la psychologie des personnages et le déroulement de l'action. Même au XX^e siècle, rien n'a changé dans cette fixation unilatérale sur l'aspect acoustique du théâtre musical. *Die glückliche Hand* de Schoenberg et le cycle *Licht* de Stockhausen sont certes des

exceptions ambitieuses, mais sans lendemain, tandis que la mise en scène d'opéra continue à se dérouler sur le contenu supposé de l'intrigue. Chez certains compositeurs, l'opéra se transforme même logiquement en œuvre d'art purement auditive, en « tragédie de l'écoute » (*Prometeo* de Nono) ou en « action invisible » (*Lohengrin* de Sciarrino).

Réaliser des œuvres audiovisuelles au sens étroit, c'est-à-dire des œuvres qui traitent la vue et l'ouïe sur pied d'égalité, est une activité réservée la plupart du temps aux chorégraphes et aux vidéastes. Il n'est donc guère surprenant que quelques ouvrages scéniques d'Oehring soient conçus comme arguments de chorégraphies. À côté de *Tanz Theater Musik*, écrit pour la mise en scène de « La maison de Bernarda Alba » par Joachim Schlömer (créé en 1999 au Théâtre de Bâle), il faut surtout mentionner l'« opéra dansé » *Das D'Amato System*, créé en 1996 à la Biennale de Munich, et dont le titre fait allusion à une succession de mouvements de boxe. Mais alors que la chorégraphie doit commencer par élaborer son propre vocabulaire gestuel – pensons au récent « Alpha-system » de Jo Fabian –, Helmut Oehring dispose avec la langue des signes d'un système compositionnel de mouvements visuels formalisés, qui fournit d'emblée sa complexité structurelle grâce à sa syntaxe, sa grammaire et son lexique. La langue des signes permet donc de faire de la musique avec les moyens visuels. C'est pour cette raison que le théâtre musical d'Oehring n'est pas dramatique – tout au plus post-dramatique, au sens de Hans-Thies Lehmann¹³ –, mais qu'il est authentiquement audiovisuel.

Au concert, la présence visuelle de la langue des signes implique aussi l'œil dans la perception esthétique. La gestuelle des exécutants, en général filtrée par l'auditeur comme n'appartenant pas à l'œuvre d'art, en devient ici un élément constitutif. Pourtant, contrairement au théâtre instrumental moderne, ce n'est pas le jeu des musiciens qui est mis en relief ou qui fait le sujet de la pièce. La chorégraphie expressive

13. Cf. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Francfort/M. 1999 (en particulier les chapitres « Postdramatische Zeitästhetik » et « Körper »).

Illustration 2 :

Oehring/
ter Schiphorst:
«Der Ort ist nicht der
Ort». Une « action
musico-théâtrale »
pour trois solistes,
ensemble graphiste,
lumière et électronique
« live » (GOGH).
Création à Hanovre en
octobre 2000 par
l'Ensemble Aventure
(direction : Christian
Hommel; solistes :
Lori Lixenberg,
Arno Raunig,
Christina Schönfeld ;
graphiste :
Hagen Klennert;
lumière : Lutz Deppe ;
électronique « live » :
Torsten Ottersberg)



des signes charge cependant le champ visuel d'une telle tension que même les mouvements des instrumentistes semblent revêtir un caractère « parlant », selon les postures qu'exige chaque instrument. Dans sa vidéo sur *Foxfire Eins* pour guitare ou violoncelle solo (1993) d'Oehring, Jayne Parker montre bien à quel point la musique du guitariste professionnel qu'est le compositeur était déjà marquée par la gestuelle des mains avant qu'il ne recoure consciemment à la langue des signes dans *Wrong* (voir illustration 1).

Dans *Mischwesen* pour soliste malentendante, trois trompettes et *sample keyboard* (écrit conjointement avec Iris ter Schiphorst, 1998), le chef d'orchestre et la soliste se font face. Dans cette pièce de musique de chambre, l'action se concentre sur la communication entre le chef et la soliste, communication qui se fonde uniquement sur le regard et les gestes. La langue des signes et la gestuelle du chef d'orchestre sont autant de parties muettes, mais de même importance, de la musique. Dans plusieurs exécutions de ses œuvres, Helmut Oehring essaie de créer un cadre approprié à cette communicativité muette de la musique en élargissant visuellement la salle de concert, qui est conçue uniquement pour l'oreille. Lors de l'exécution de *Der Ort ist nicht der Ort* pour deux chanteurs, « signeuse », ensemble, graphiste, lumière et électronique *live* (écrit conjointement avec Iris ter Schiphorst) à l'Exposition universelle de Hanovre 2000, la musique était accompagnée d'une chorégraphie de gestes, de lumière et d'éléments graphiques. Les actions des musiciens et les gestes des solistes postés au-dessus de l'orchestre se fondaient dans un décor fait de colonnes lumineuses réparties dans la salle, et de graphismes éclairés ou projetés de Hagen Klennert (voir illustration 2). L'élément visuel n'est pas un simple arrière-plan d'ambiance pour la musique, il n'illustre pas non plus une intrigue. Dans les compositions audiovisuelles d'Oehring pour la scène, dont le groupe *6echs, 7ieben, 8cht*, qui comprend des graphismes, le côté allusif des

signes joue à tous les niveaux un plus grand rôle que leur fonction désignative : la suggestion remplace la copie. C'est peut-être la raison pour laquelle ces pièces de théâtre musical, au sens étroit, qui ont aussi été montées par des metteurs en scène professionnels, se passent d'intrigue ou de livret dramatique. Les exécutants – qu'ils soient instrumentistes, chanteurs, acteurs ou « signeurs » – transmettent des signes et n'incarnent pas des personnages. Le texte chanté ou « signé » consiste souvent en bribes décousues de conversations banales. Ce n'est que dans les compositions récentes que les sources littéraires jouent un plus grand rôle (*Effi Briest*, par exemple) et que le caractère lyrique prend plus de place.

DÉFORMATION DU LANGAGE : LE VIDE ENTRE LA VUE ET L'OUÏE

En plus de la langue parlée, chantée ou « signée », Helmut Oehring énumère également, parmi les « niveaux de langage » de son style, « la danse, l'espace, la musique¹⁴ ». Cela montre à quel point les paramètres spatiaux et auditifs ont une dimension quasi linguistique dans sa pensée musicale. La partition de *Polaroids* comporte par exemple les indications de jeu suivantes : « comme en parlant », « miauler », « mécaniquement, comme un bégaiement rapide », « doux, en racontant de manière fluctuante », « expressif, plaintif, net », « ronchonner, en racontant calmement », voire « comme avec un défaut d'élocution ». À un endroit, les trompettistes doivent « parler (chuchoter) dans l'instrument ». Ainsi « préparée », la musique entre dans le champ de communication ouvert par la langue des signes, champ qui est encore élargi dans certaines œuvres par la lumière et les éléments graphiques, structurés comme des signes. Pourtant, les œuvres scéniques d'Oehring ne sont pas des champs de communication multimédia exempts de pannes.

14. Extrait d'un entretien avec Thomas Vollhaber publié dans *Das Zeichen*, 39.

L'intelligibilité linguistique ne s'établit en effet que si la sémantique est transmise sans perte de friction, ce qui présuppose à son tour un horizon linguistique commun de la part des interlocuteurs. Le point de vue d'Oehring est que la compréhension ne doit pas nécessairement aboutir : « Il ne s'agit pas de rassembler les différents niveaux de langage [...] et de prétendre que tout s'emboîte, mais au contraire de montrer que ces mondes ne peuvent converger. Les personnes entendant ne peuvent pas comprendre la langue des signes, dans ce morceau, ni les sourds-muets entendre la musique. Un point, c'est tout. Et cela fait mal¹⁵. » Ces pannes de communication affectent aussi la sonorité de la musique. Le son « intact » des instruments est abîmé, déformé, altéré par la *scordatura*, les sourdines (trompettes bouchées !), la « préparation ». Les possibilités de déformation du son sont exploitées par l'usage fréquent de la guitare électrique ou par des insertions de bruits de la vie quotidienne et de bribes de langage, manipulées jusqu'à en devenir méconnaissables. En outre, Oehring ne fait pas seulement « signer » les solistes malentendants dans ses œuvres, il leur demande aussi de parler. Or, la langue parlée des sourds devant se débrouiller sans le contrôle de l'oreille, elle paraît souvent étrangère aux entendants, qui n'en comprennent pas le sens, la plupart du temps.

C'est cette incompréhensibilité qui intéresse Oehring : la communication ne s'établira pas si l'articulation des mots et la perception sensorielle sont abîmées. La transmission des informations passe à l'arrière-plan. La vue et l'ouïe sont réduites à leur fonction sensorielle isolée et obligées de repenser leur rôle communicateur. Dans *Dokumentation I*, le texte dit : « Où est la clinique otologique, où est celle d'ophtalmologie ? » La confrontation, dans le théâtre musical ou au concert, entre entendants et malentendants, entre instrumentistes et « signeurs », fait prendre conscience du vide entre la langue parlée et celle des signes, entre la musique et l'image, entre l'ouïe et la vue. Alors que l'audiovisuel tire souvent son charme de la complémentarité de la vue et l'ouïe, d'après la devise « Ce que je ne peux voir, je

pourrai peut-être l'entendre, et vice versa », les compositions d'Oehring rejettent cette confirmation d'un sens par l'autre.

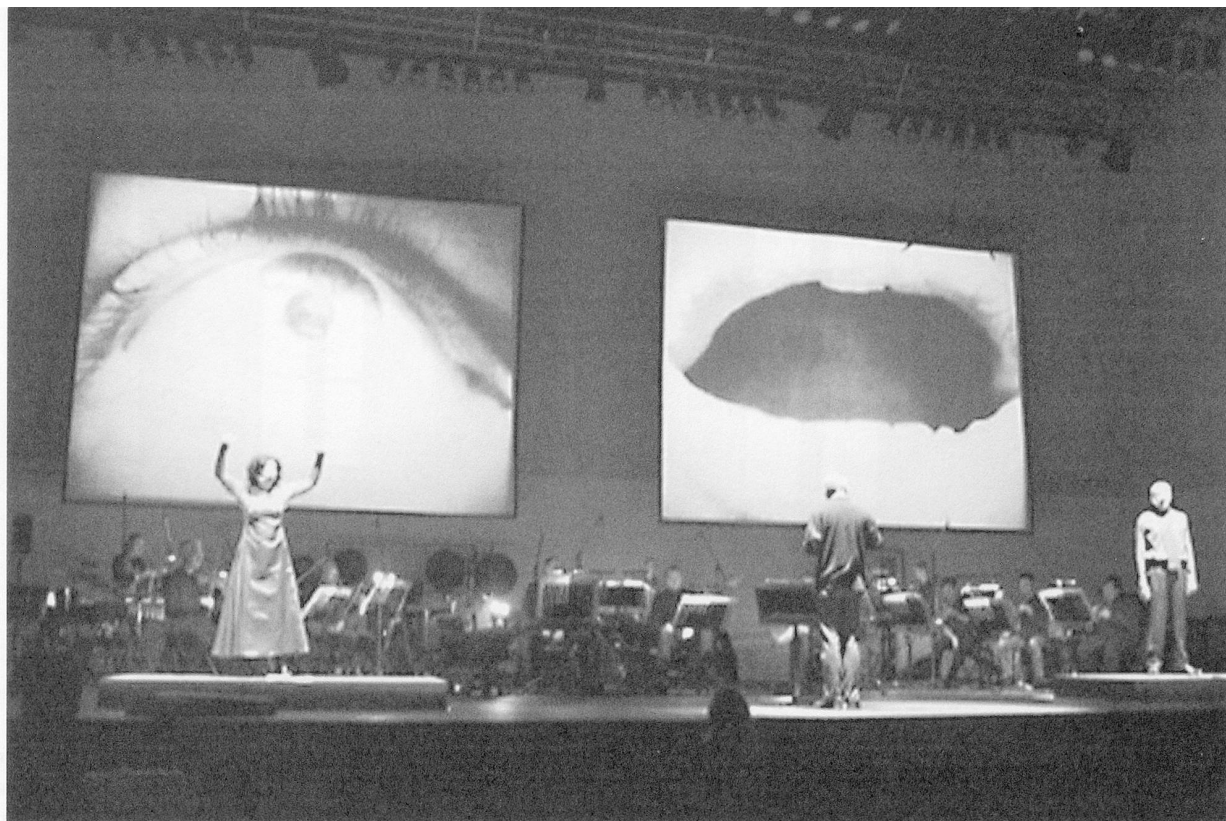
L'un des travaux en cours de Helmut Oehring et Iris ter Schiphorst est la musique pour le *remake* de « Berlin, Sinfonie der Großstadt », film classique de Walter Ruttmann. La musique a été composée parallèlement au tournage et en contact régulier avec le metteur en scène, Thomas Schadt. L'œuvre, créée *live* le 10 avril au *Berliner Staatsoper*, constitue, à ce jour, le plus grand projet du compositeur. Il serait donc intéressant d'y étudier en détail les rapports de la musique et de l'image. Mais, aujourd'hui déjà, un coup d'œil révèle que là aussi, la vue et l'ouïe ne sont pas censées se fondre dans une unité supérieure : même si le film illustre l'histoire et les histoires de Berlin, il lui manque le fil conducteur qui eût pu guider l'image et le son ; le montage du film et de la musique ne présente presque aucun parallélisme, l'image et le son illustrent rarement la même ambiance. La musique a beau être montée selon des principes cinématographiques, elle ne s'adapte pas au découpage du film comme le ferait une musique de film. La vue et l'ouïe vont chacun de leur côté.

Que Oehring et ter Schiphorst aient pu écrire la musique d'un film muet n'est pas entièrement le fruit du hasard. Leur affinité pour le cinéma se manifeste déjà dans le fait qu'ils utilisent les enceintes circulaires (*circle surround*) pour l'électronique *live* dans plusieurs œuvres ; cette technique est une adaptation, pour les salles de concert, du système Dolby des salles de cinéma. Transmis par les microphones des voix et des instruments, les signaux sélectionnés et les inclusions auditives peuvent être distribués n'importe où dans l'espace, ce qui permet même, au besoin, la dissociation du son et du lieu où il est produit. La musique peut voyager dans l'espace, indépendamment des actions visibles des instrumentistes. Cette dissociation du son et de l'image présente des analogies surprenantes avec le cinéma, où image et son sont également séparés sur la pellicule – à la différence près qu'au cinéma, le spectateur peut les fusionner lui-même. Cette synthèse échoue en revanche dans les œuvres d'Oehring, surtout dans celles qui utilisent la langue des signes, dont le mutisme

15. *Ibid.*

Illustration 3 :

Oehring /
ter Schiphorst :
« Polaroids »
pour un soprano,
une sourde-
muette utilisant
la langue des
signes, ensemble
et électronique
« live ». Bâle
« Internationaler
Musikmonat »,
octobre 2001,
avec le Collegium
Novum de
Zurich et Roland
Kluttig, Christina
Schönfeld et
Arno Raunig ;
vidéo :
Daniel Kötter



rejette en quelque sorte l'élément visuel du côté du film muet. Dans la préface de *Polaroids*, les compositeurs proposent eux-mêmes la comparaison suivante : « La langue des signes fait l'effet d'un gros plan sur la parole, mais en rencontrant la beauté dépourvue de sens du chant, elle ne parvient pas à sortir de son rôle de film muet. »

Ces dernières décennies, le développement foudroyant des technologies audiovisuelles et leur présence envahissante dans la vie quotidienne ont modifié foncièrement les structures de la perception. Aussi l'angoisse du narrateur à l'ouïe de la voix de sa grand-mère dans le cornet du téléphone, dans *À la recherche du temps perdu*, paraît-elle aujourd'hui presque incompréhensible¹⁶. À en croire la description d'Adorno et d'Eisler, le film muet doit cependant avoir déclenché des craintes semblables : « Le pur jeu des lumières (*Lichtspiel* [= cinéma, ndt]) doit avoir semblé aussi fantomatique que les jeux d'ombres – ombres et fantômes ont toujours cohabité. » On voulait « épargner au spectateur le désagrément de voir des personnes vivantes, agissantes et même parlantes, mais muettes. Elles vivent et ne vivent pas, en même temps, voilà ce qui fantomatique, et la musique a moins pour tâche de suppléer à leur manque d'existence [...] que de calmer l'appréhension, d'absorber le choc¹⁷ ». On retrouvera un vestige de cette appréhension dans la gêne profonde que l'on observe chez les entendants qui entrent en contact avec des malentendants et ne peuvent plus se fier à leur système de communication acoustique. C'est ainsi que les mesures de *Dokumentation I* dans lesquelles la musique s'arrête complètement, et où seuls les signes des trois solistes remplissent l'espace, sont peut-être les plus inquiétantes que Helmut Oehring ait écrites. Car c'est là que l'incompatibilité de ces mondes se manifeste le plus durement. L'entendant qui ne maîtrise pas la langue des signes sera peut-être fasciné par cette musique muette, mais il restera perplexe. Tout se passe comme si le compositeur, après avoir déclaré que la vue est pour lui plus importante que l'ouïe, entendait appliquer sérieusement le principe *voir sans entendre*. Mais de même que l'entendant se remet à parler avec soulagement

dès qu'il se retrouve parmi ses congénères, de même la musique se fait réentendre assez vite et prouve ainsi que la vue ne saurait se passer de l'ouïe. La musique « audible » de Helmut Oehring n'est pas de la musique absolue, moins encore de la musique d'avant-garde qui échauffe les cervelles des analystes. Cela s'explique par son origine visuelle. La source véritable dont elle provient est la crainte de la personne douée pour l'audiovisuel de rester muette. Les compositions de Helmut Oehring expriment donc son besoin de communiquer par l'œil *et* par l'oreille. De ce point de vue, sa musique est bel et bien de la musique de film, en fin de compte ; d'ailleurs Adorno et Eisler ajoutent : « La musique de film a le caractère de l'enfant qui chante dans le noir. »

16. « Que de fois je n'ai pu l'écouter sans angoisse, comme si devant cette impossibilité de voir, avant de longues heures de voyage, celle dont la voix était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir. Présence réelle que cette voix si proche – dans la séparation effective ! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle ! » Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, « Le côté de Guermantes », Gallimard, coll. « La Pléiade », Paris 1963, p. 134.

17. . Adorno/Eisler, « Komposition zum Film », cité d'après Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, tome 15, Francfort/M. 1976, p. 74-75.