

La musique en prise directe

La musique en prise directe

Samuel Sighicelli

entretiens avec Guillaume Kosmicki

La mécanique des fluides	7
Au fil des rencontres	13
Dans le secret du laboratoire	43
Morceaux de choix	79
Composer aujourd'hui...	109
...en temps de crise	121
Liste des œuvres	130
Glossaire	136

La mécanique des fluides

Samuel Sighicelli est un compositeur en prise directe sur le monde, pleinement connecté à son époque, dont il offre une lecture sonore immédiate. Par son parcours, ses rencontres, sa démarche esthétique, ses réflexions, son évolution et ses constantes remises en question, il symbolise la création contemporaine dans ce qu'elle a de plus novateur et dynamique. Il incarne une des tendances les plus fortes de notre temps : la transversalité.

En effet, ses œuvres ouvrent des portes entre les arts, les langages et les univers stylistiques, voire entre les milieux de la musique. C'est le cas de *Marée noire* (2005), où il mêle théâtre, vidéo et musique électroacoustique ; de *Spirale* (2017), où la contrebasse de Bruno Chevillon est au centre d'un dispositif scénique mobile avec projections vidéo, entouré du public plongé au cœur d'une diffusion sonore spatialisée ; ou encore du spectacle *Critical Phase* (2018) pour violoncelliste et pianiste parlantes et sampler. *SPAS* (2015), à la rencontre de l'univers sonore d'un quatuor de sonneurs traditionnels bretons, en est également un exemple évident, de même que le groupe Caravaggio, fondé au début des années 2000, qui fusionne rock, improvisation et musique contemporaine. Samuel Sighicelli s'enrichit de tout et mêle spontanément les univers les plus variés.

Depuis son plus jeune âge, le compositeur a été sensibilisé dans sa famille au monde des images : un père peintre, Gérard Sighicelli, et une parentèle particulièrement cinéphile. Toute la fratrie a été imprégnée par ce contexte artistique, un frère et une sœur comédien-ne-s, une autre travaillant dans l'audiovisuel. Cette passion qui l'anime jusqu'à aujourd'hui l'aura même fait hésiter longtemps sur la direction que prendrait sa carrière. Elle structure sa pratique du spectacle et sa vision de la musique. Il aime endosser comme un modèle le rôle du réalisateur, quand il élabore une grande partie de ses

œuvres, mettant en relation de nombreuses spécialités et des talents divers dans une fourmilière de compétences artistiques. Ce faisant, il s'intéresse à toutes ces facettes, les lumières, les costumes ou la scénographie.

Pendant sa formation, le jeune étudiant dévore tout, s'immergeant dans l'improvisation et l'électroacoustique, deux bases importantes de son travail, et s'initiant à la philosophie et aux structures de la musique indienne. Samuel Sighicelli écume la bibliothèque du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Il écoute des dizaines d'enregistrements. Il prête également l'oreille à l'extérieur, se nourrissant de pop, de rock, de funk, de techno et de hip-hop. Ces découvertes sont souvent réalisées en compagnie de Benjamin de la Fuente, un partenaire majeur de nombre de ses réalisations à venir.

Depuis des décennies, la plupart des compositrices et des compositeurs avaient perdu le lien avec la pratique musicale, écrivant en solitaire des partitions détachées d'un réel sonore immédiat. Samuel Sighicelli n'a, quant à lui, jamais délaissé son piano, dont la pratique régulière a été augmentée avec des techniques étendues, des objets, des dispositifs électroacoustiques, mais aussi tournée vers les orgues et les claviers électroniques ou les claviers de commande de samples, comme dans ses *12 études pour piano et sampler* (2012). Tout au long de son parcours, il s'investit souvent dans la performance musicale et participe, avec Benjamin de la Fuente, à la fondation de plusieurs groupes dont Sphota, au sortir du Conservatoire, puis Caravaggio, groupe au style hybride déjà évoqué, avec Éric Échampard et Bruno Chevillon, deux musiciens de jazz aguerris, rompus aux improvisations et avides d'expérimentations en tout genre.

Mais Samuel Sighicelli écrit aussi des partitions dans un sens « traditionnel », pour une musique qui ne l'est jamais. Ses œuvres poussent toujours les interprètes

à modifier leurs repères et à sortir de leur zone de confort. Au fil des collaborations, il sent jusqu'où il peut mener l'expérience avec les différents musiciens ou ensembles rencontrés, intégrant l'improvisation, les jeux étendus, les déplacements, les confrontations entre groupes, les croisements avec le théâtre, le cinéma et l'électroacoustique, etc. Ainsi sont conçus par exemple *Dual ritual* (2012) ou *Fragments pour une théorie des masses à l'usage des jeunes générations* (2016). Ce faisant, Samuel Sighicelli permet également au spectateur / auditeur de dépasser ses propres limites.

Avec Benjamin de la Fuente, le compositeur a développé, depuis ses années de formation, un esprit d'indépendance et de débrouille. Les deux complices le cultivent toujours au sein de Sphota, « coopérative d'invention musicale », devenue depuis 2016 une structure de production mutuelle, aussi bien destinée à Caravaggio qu'à leurs œuvres personnelles. C'est là encore une manière consciente et active de répondre aux impératifs de notre époque, où la création a de plus en plus de mal à se faire entendre face aux industries culturelles et aux médias de masse.

Les œuvres de Samuel Sighicelli sont également souvent inscrites dans les réalités de notre temps par leurs thématiques et leurs interrogations. Sensible aux questions écologiques et aux rapports humains, il alimente ses recherches de ces problématiques, comme dans son spectacle *Chant d'hiver* (2015). Mais ses œuvres ne sont jamais didactiques, totalement narratives ou univoques. Elles offrent de multiples interprétations et ouvertures possibles, dont beaucoup, et c'est un signe de richesse artistique, lui échappent.

Nous nous sommes croisés régulièrement, de visu ou via Internet, entre juin 2018 et février 2020, pour des échanges à bâtons rompus. Samuel Sighicelli s'est toujours

montré généreux en informations sur son parcours, ses œuvres, et ses réflexions sur la création. Il aime aller au bout des choses, creuser les pistes que nous ouvrons ensemble, revenir éventuellement sur ses idées pour les affiner et approfondir sa pensée. Alors que tout semblait avoir été évoqué, la crise sanitaire de la Covid a surgi dans nos quotidiens. Comme beaucoup d'entre nous, le compositeur a été transformé par cette séquence historique. Nous avons alors choisi de recueillir quelques dernières remarques et interprétations « à chaud » dans une postface, en reprenant nos échanges jusqu'à l'été 2021. Certaines œuvres en cours de conception avaient été évoquées (*Seconde Nature*, *Fluid Mechanics*), avant d'être finalement créées durant cette période. Nous avons conservé cet aspect dynamique entre « avant » et « après », dans l'idée d'une courte tranche de vie qui s'ajoute à l'ensemble.

— Guillaume Kosmicki

Au fil des rencontres

Une histoire de famille

GK *Quelle a été ta rencontre avec la musique ?*

SS Le plus loin dont je me souviens est l'image de mon père au piano, jouant inlassablement le début de la *Sonate n° 12 en fa* majeur de Mozart, répétant toujours la même erreur. Il était incapable de dépasser une certaine mesure. Il y a peut-être là, en germe, les idées de boucle et de dysfonctionnement qui me fascinaient déjà. J'entends encore ce début de morceau, je le reproduis parfois quand je me mets au piano, comme un souvenir de mon père disparu. Ce piano à la maison a suscité en moi une grande attirance. Une légende familiale raconte que j'escaladais le tabouret pour jouer la sirène des pompiers, le premier son que j'ai produit, semble-t-il, sur l'instrument, avec les nuances qui le faisaient arriver de loin puis disparaître.

GK *Il s'agit encore d'une boucle.*

SS Oui, et également d'un son non musical. J'ai fait très rapidement du piano mon terrain de jeu, je me le suis approprié à tel point que mon père a arrêté de jouer lorsque j'avais dix ans. Je me suis d'ailleurs aussi approprié l'espace musical dans la famille, mon père occupant celui de la peinture et mon frère et mes deux sœurs ceux du théâtre et du cinéma¹.

J'ai suivi un parcours classique : après une première professeure privée, j'ai fréquenté le Conservatoire de Valence, puis celui d'Avignon lorsque je suis entré au lycée. J'ai commencé très tôt à improviser, à jouer avec mon instrument. En partant de là, je composais mes propres musiques puis je les mémorisais. Mes parents s'arrachaient les cheveux parce que je passais plus de temps à improviser qu'à travailler les morceaux du répertoire. Je ne sais pas d'où cela m'est venu, car je n'ai eu aucun exemple d'improvisateur autour de moi et l'on n'écoutait pas beaucoup de jazz dans la famille.

À quinze ans, lors d'un voyage aux États-Unis, ma sœur m'a permis d'enregistrer dans le studio d'une de ses amies. J'ai joué trente minutes de mes sonates, dans le style d'un premier XX^e siècle moderne. J'écrivais et enregistrerais déjà depuis l'âge de douze/treize ans des musiques pour mes propres films, au piano également. Je rêvais de devenir réalisateur. La musique a fini par prendre le dessus, mais j'ai continué longtemps à réaliser des films, même lorsque j'étais au Conservatoire de Paris. Je bricolais des financements, je réunissais des équipes pour tourner des courts-métrages de fiction, de plus en plus abstraits. Mon frère, qui est comédien, y participait souvent. Le travail de l'image a toujours été présent chez moi.

GK *Ce travail de l'image n'est-il pas une histoire de famille ?*

SS Mon père était peintre. Son charisme a effectivement eu une influence très forte sur la famille. C'était une personnalité très dense, qui nous a chargés de son imaginaire. J'étais habité par son art, même si j'en ai pris conscience plus tard. Il m'a fait comprendre qu'une œuvre se dévoile, me montrant comment un tableau accroché dans une pièce peut soudain se révéler à nous, en fonction d'une lumière, d'une ambiance, d'un moment – tout comme un paysage d'ailleurs. Je pense la même chose pour la musique. On peut d'un seul coup l'entendre d'une autre manière, ou même l'entendre tout court, si elle ne faisait qu'effleurer notre oreille. Il y a une sorte d'alignement des conditions, qui révèle la beauté de quelque chose. C'est d'ailleurs peut-être là une définition de la beauté : une mise en vibration entre une image et un œil, ou un son et une oreille, à un instant donné. Ça m'a toujours fasciné. Mon histoire personnelle avec l'improvisation et le spectacle découle en partie de là. J'ai toujours eu le désir de favoriser la mise en lumière de l'instant présent musical avec son caractère fragile et évanescant, et d'oublier la « partition ».

Le travail de mon père sur l'idée de permanence et de variation est également ancré dans ma mémoire. Il variait les mêmes figures à l'infini, comme celle d'un rocher dans les collines, qui revenait tout le temps. J'ai réalisé des films assez contemplatifs, qui prenaient pour cadre les mêmes paysages naturels. En 2006, à sa demande, j'ai réalisé le film musical *L'Atelier et son trouble* autour d'une photo de son lieu de travail, sur laquelle il avait peint soixante-treize variations. La photo était reproduite initialement sur des cartes d'invitation, dont il lui restait un carton entier, devenus les supports de son œuvre. Ce film incarne parfaitement les croisements entre nos deux démarches artistiques.

GK *Quelles sont les musiques que tu as écoutées dans ta jeunesse, celles qui ont formé ton oreille ?*

SS Il y avait une collection de disques assez hétéroclite à la maison : outre la musique classique et romantique y figuraient Béla Bartók, notamment les *Concertos pour piano* et le *Concerto pour orchestre*, le *Concerto pour piano* de Samuel Barber : et des œuvres d'Arnold Schoenberg que je n'ai pas réécoutées depuis, comme la *Sérénade op. 24*, qui m'a beaucoup marqué, parce qu'il s'agissait de la première œuvre atonale que je découvrais. Elle m'a ouvert tout un imaginaire.

J'étais alors déjà fasciné par le fait de produire autre chose que de la musique tonale, ou même de la musique « de notes ». Dès l'âge de douze ans, j'ai énormément bricolé le piano, au sens littéral. En effet, en plus de mon piano d'étude, j'avais la chance de disposer d'un vieil instrument avec lequel je pouvais faire ce que je voulais. Je l'ai démonté, j'ai mis des objets dedans, j'enregistrais le résultat sur des cassettes audio. J'avais probablement été sensibilisé à ces possibilités par mon écoute régulière de la radio. Je stockais des cassettes d'émissions de musique contemporaine et expérimentale enregistrées sur France

Musique ou France Culture. J'y ai appréhendé la musique concrète. La radio est très formatrice pour la sensibilité musicale, elle amène des surprises, des découvertes, on ne sait pas à quoi s'attendre. Je parle d'une époque où la radio publique avait une mission : elle avait à cœur de participer à l'acculturation du public. Aujourd'hui elle est malheureusement beaucoup plus prévisible. La création musicale n'occupe qu'une très faible partie des grilles de programmes. Heureusement qu'il y a Internet pour découvrir ce qui se fait à l'ombre du tapage médiatique. Je me rappelle aussi avoir réalisé une pièce d'électroacoustique avec mon piano, qui sonnait dans l'esprit du GRM.

Après cela, j'ai eu une excellente professeure au lycée, en filière musique, qui m'a fait découvrir les compositeurs du XX^e siècle. Elle m'a encouragé dans la composition. En terminale, j'écoutais en boucle une cassette du *Sacre du printemps*, devenue avec la *Troisième symphonie* de Beethoven un pilier pour moi. Je suis donc arrivé à Paris avec un petit bagage culturel. J'avais également commencé l'écriture au Conservatoire.

GK *Lors d'un entretien préparatoire, tu m'as parlé aussi de disques rock que tes frères et sœurs écoutaient ?*

SS Je n'allais pas spontanément vers ces musiques, c'est mon frère qui me faisait passer des cassettes, ou mes sœurs qui me donnaient les disques qu'elles n'écoutaient plus. Je considérais que la musique savante était la seule vraie musique et que la pop servait de fond musical à la vie quotidienne. Il a fallu que j'attende d'avoir seize/dix-sept ans pour réaliser que ces musiques font appel à d'autres dimensions de la créativité, plus physiques, plus liées à la pulsion de vie, de révolte, d'amour, de rêve, de présence. Par exemple, David Bowie m'accompagne depuis mon adolescence au fil de toutes ses mutations ; la dimension lyrique, voire romantique, qui habite ses mélodies ; ses riches arrangements ; son énergie et surtout

sa voix, qui fait soixante-dix pour cent de sa personnalité musicale. Et c'est sans parler de son charisme, qui dans ce type de musiques joue un rôle essentiel. On est dans l'univers pop, lequel, comme le résume Andy Warhol, se réfère à la fois à la fantaisie et à la machine, dans son obstination mécanique à « aimer les choses » et à « recommencer sans cesse² ».

Ma véritable attirance pour le rock est arrivée tard, et a été suscitée en partie par la rencontre avec Benjamin de la Fuente au Conservatoire, qui avait plus baigné que moi dans cet univers. J'ai alors découvert les Beatles, à vingt-cinq ans ! L'avantage est qu'aujourd'hui, je n'ai pas l'impression de revenir à l'adolescence quand j'écoute Led Zeppelin, par exemple. Je ne les apprécie pas par nostalgie. Plus récemment, c'est le chanteur et compositeur Scott Walker qui a été une révélation pour moi sur ses derniers disques. Ce qui est intéressant chez lui est qu'il a fait le chemin inverse des parcours rencontrés habituellement, en débutant comme une star de la pop puis en s'orientant tardivement vers une musique radicale, très personnelle, invendable. Bowie l'admirait beaucoup.

Les années studieuses

GK *Tu arrives à Paris en 1990, en vue d'entrer au Conservatoire national supérieur de musique et de danse (CNSMDP) ?*

SS Les années qui suivent le bac sont très importantes. C'est le moment où se forgent les grands axes de ce qui sera la pensée d'un individu. Tout est donné là, les principaux sillons sont tracés, ce ne sont ensuite que développements, réactions, variations et parfois reniements. Les rencontres sont déterminantes à cet âge. Je suis les cours de piano de Pascal Nemirovski, grand

pédagogue qui m'apprend à aller beaucoup plus loin que la partition. J'entre au Conservatoire d'Issy-les-Moulineaux, où je suis les cours d'écriture d'Isabelle Duha. Elle m'apporte énormément en m'ouvrant sur la sensualité de l'harmonie. Je suis devenu très attentif à cet aspect, je passe toujours des heures à improviser autour de la modulation, même si cela ne s'entend pas dans mes œuvres, qui ne sont pas franchement harmoniques – peut-être justement parce que je sacralise un peu cette dimension de la musique. J'entre en même temps dans la classe d'Allain Gaussin en orchestration et en composition. C'est un professeur extrêmement bienveillant, soucieux du détail.

En 1992, sûr de moi, je tente d'entrer au CNSMDP en piano, harmonie et composition. On m'avait prévenu, c'est beaucoup trop : je rate les trois épreuves. Mais c'est aussi un soulagement, parce que je me rends compte à ce moment-là que je veux vraiment me lancer dans la création et non pas être interprète. J'arrête l'apprentissage du piano, j'abandonne également l'harmonie, car j'en ai assez d'être plongé dans les traités : je veux créer ! Aujourd'hui, il me semble aberrant de devoir encore écrire un choral dans le style de Bach pour entrer en classe de composition. J'encourage les jeunes futur-e-s compositeurs et compositrices à faire attention à cela. C'est comme en danse : il est bon d'avoir au départ une base classique, mais si cette pratique va trop loin, le corps finit par prendre une orientation qui ne permet plus – ou moins facilement – d'accéder aux langages corporels d'aujourd'hui. Et puis cette nécessité d'être absolument attaché au passé commence à s'user, j'ai le sentiment que les jeunes générations sont plus tournées vers le présent.

GK *Tu entres alors dans la classe de Gérard Grisey ?*

SS En 1993, je tente à nouveau le concours et j'entre assez facilement en classe de composition. Il fallait rencontrer le professeur que l'on choisissait avant

le concours et mon choix s'était arrêté naturellement sur Gérard Grisey, même si je ne connaissais pas très bien son œuvre. Je ne l'ai pas regretté. La relation n'a pourtant pas très bien commencé. Il me semblait avoir un côté hautain. Sans le connaître, on aurait pu le juger un peu antipathique, mais c'est parce qu'il était rêveur. J'étais intimidé, il avait une autorité naturelle, on entendait les mouches voler quand il s'exprimait.

Je me rappelle le moment où je lui ai présenté ma première partition, *Variations pour cinq flûtes et cinq clarinettes*, composée pendant l'été qui précédait. Il reste devant de manière silencieuse pendant quinze minutes, tourne les pages tout doucement, revient sur certains passages, puis finit par mettre le doigt sur une note pour me demander : « Pourquoi fa# ? » Je suis alors très embarrassé, je lui réponds que je ne sais pas. Il joue l'accord et me demande si je l'aime. Que répondre ? À partir de là, j'ai été méfiant, voire hostile à son égard. Je n'ai plus osé lui montrer de partitions pendant quelques semaines.

Il faut dire que j'étais un peu rebelle, pas vraiment scolaire. Je me suis montré un peu récalcitrant envers l'enseignement du CNSMDP, les premiers mois, même en électroacoustique. Je me souviens avoir appelé mes parents pour leur annoncer que ce n'était pas ma voie, que je voulais finalement m'orienter vers la réalisation de films. Je me suis calmé, j'ai appris à mettre de l'eau dans mon vin et à écouter les professeurs. Tout est rentré dans l'ordre au bout de quelques mois et je me suis senti parfaitement à mon aise.

Grisey s'est révélé être un professeur très attentif à tout ce que l'on proposait. Quand Benjamin de la Fuente et moi-même avons commencé la classe d'improvisation avec Alain Savouret en 1994, il nous a pourtant conseillé de nous en méfier, nous indiquant qu'il avait déjà tenté l'expérience comme beaucoup, dans les années

soixante-dix, et qu'il n'en avait rien tiré de bon. En 1997, lorsque nous lui avons fait écouter un enregistrement de nos performances, il s'est retourné et a lancé : « C'est une improvisation de maîtres ! » Il avait changé d'avis, marquant ensuite un grand respect pour notre travail d'improvisateurs et s'enquérant toujours de nos avancées. En fait, Grisey n'était pas un « bon professeur » au sens strict, c'était un penseur, et il nous apprenait à penser. Je n'ai pas appris beaucoup de techniques de composition avec lui. Nous avons pensé la composition, écouté et décortiqué des musiques, beaucoup discuté.

Une des choses les plus importantes que j'ai comprise avec lui est la distinction entre trois types de temporalités musicales : en premier lieu le discours idiomatique, dont la temporalité rappelle celle de la parole (chez Luciano Berio, Pierre Boulez, Henri Dutilleux) ; ensuite, le temps comme processus, structuré par la transformation progressive des matériaux (Gérard Grisey parlait de musique « dynamique » au sens où elle tend vers quelque chose, elle est mue par un vecteur force, comme celle des purs spectraux ou du György Ligeti des années soixante) ; enfin, le temps abordé comme une surface plutôt que comme une flèche (Morton Feldman, Giacinto Scelsi, Steve Reich). Cette dernière temporalité cherche à abolir la notion de discours au profit d'un temps-espace, elle rêve de cartographier la pensée musicale, de s'affranchir des frontières entre les matériaux pour qu'ils coexistent dans un espace uni. Il y a le désir de suspendre le temps, de circuler à l'intérieur, de le distordre comme une surface.

Pour ma part, je suis intéressé par le fait de passer d'une temporalité à l'autre, parfois au sein d'une même pièce. Dans certains spectacles, j'ai à cœur de superposer le travail sur le discours direct et la mise en avant d'une structure qui a sa propre dynamique, sa propre vitesse, à une autre échelle. J'aime quand on peut percevoir ou