

Présentation de l'oeuvre.

Reflecting Black, pour piano et orchestre

« *J'aime l'autorité du noir, sa gravité, son évidence, sa radicalité. Son puissant pouvoir de contraste donne une présence intense à toutes les couleurs et lorsqu'il illumine les plus obscures, il leur confère une grandeur sombre.* »

Pierre Soulages.

Il se dégage des noirs de Pierre Soulages une intensité qui semble puiser sa source au-delà de la couleur, dans l'*outrenoir*, comme il aime à le nommer lui-même. Cette intensité, c'est paradoxalement celle de la lumière, composée des multiples reflets que cette couleur est à même de projeter, *de refléter*. Reflets innervés, projetés, intensifiés par le grain si particulier des textures, des surfaces labourées à la brosse, creusant des sillons vers lesquels l'œil est inévitablement emporté – avant de se perdre dans les méandres infinis du relief.

De près, les larges traits occupent tout le champ visuel. Mais en prenant du recul, la lumière se diffuse progressivement, organisant l'espace entre les différents aplats, comme si une subtile vibration s'installait de manière durable. Le spectre monochrome du noir tend alors vers une réflexion quasi métallique, scintillante, faite de multiples nuances, qui se déploient librement dans des architectures d'une grande évidence. **Reflecting Black** est inspirée par le souvenir de l'expérience vécue lors de la contemplation des toiles de Soulages et de son prolongement dans le temps présent, ainsi que des divagations et autres digressions qui s'ensuivent. Elle se compose de deux parties, de deux *tableaux*. L'orchestre n'est ici nullement traité de manière concertante, mais plutôt envisagé comme la « table d'harmonie » géante du piano, de laquelle certains timbres conventionnels sont exclus, comme les pupitres des premiers et seconds violons ou les timbales. Trois contrebasses, postées en triangle aux extrémités de la scène, encadrent un effectif de douze bois et de neuf cuivres rehaussé des timbres résonants d'une harpe, d'une nombreuse percussion (aux instruments essentiellement métalliques ou vibratoires), d'un célesta et d'un second piano, accordé au quart de ton supérieur. Un violon solo, quatre altos et quatre violoncelles viennent compléter l'ensemble, sans se retrouver pour autant dans les rôles habituellement dévolus aux cordes : ils sont ici souvent traités en arrière-plans, comme des ombres fuyantes et distantes ou parfois même à la manière d'un chœur ou d'un ensemble de *flûtes de pan*, une sonorité obtenue par une technique de jeu particulière qui les fait sonner comme tels. Seul le violon joue un rôle un peu concertant, mais de manière très épisodique et dans un rapport parfois étrange avec le reste de l'orchestre.

Une disposition scénique non conventionnelle et spatialisée, sur trois niveaux, doit permettre en outre de jouer sur des phénomènes acoustiques : échos multiples qui se prolongent au-delà de la norme, « reflets » ou légers effets de décalages rythmiques. Dans le domaine des hauteurs, ces phénomènes sont encore amplifiés par l'emploi systématique des micros intervalles, des *glissandi*, des quarts de tons « tempérés » du second piano et des sons multiphoniques de certains instruments à vent.

Premier tableau

L'introduction de la première partie – le sujet, pourrait-on dire – est basée sur une idée simple : les sonorités sombres du piano dans le registre grave, doivent lentement émerger d'un magma sonore obscur, mais cependant assez précis dans la perception acoustique des intervalles. Cette sonorité tout à la fois grave et claire est obtenue ici par la superposition des timbres des cordes graves, de la clarinette basse, du tamtam, de la grosse caisse – frottée avec une gomme pour faire « chanter » ses harmoniques – ou encore des sons-pédales du trombone basse. De cette texture orchestrale noire, un peu rugueuse, se dégage donc progressivement la sonorité plus lisse du piano qui ne joue que des notes longues et solitaires, elles mêmes détachées de petits *clusters*.

A l'autre extrémité, un piccolo fait entendre un son isolé (un *ré* grave mêlé de souffle) plusieurs fois répété et mis en écho par une trompette munie d'une sourdine spéciale, d'une douceur irréelle . Ponctué par des accords presque rituels faits d'un mélange de sonorités inhabituelles (harpe, second piano en quart de tons, cloches plaques, gongs, vibraphone et célesta dans l'extrême grave) , ce son se concrétise et se transforme petit à petit en motif puis en unephrase ascendante qui culmine, *in fine*, dans une fuite subite vers un *fa dièse* suraigu, maintenu par un point d'orgue . Un puissant accord du piano, joué *fortississimo*, amplifié par tout l'orchestre et prolongé en de longs plans sonores, rompt cette fragile suspension et marque le point de départ d'un développement de l'idée initiale qui comporte plusieurs épisodes au cours desquels ce qui avait été contenu, comme comprimé dans le registre grave, se redéploie maintenant de manière de plus en plus vaste, le piano conquérant progressivement, tout comme l'orchestre d'ailleurs, la totalité de l'espace sonore.

Dès cet accord initial, le violon solo apparaît dans des figures qui lui donnent le premier rôle. Mais rapidement il se trouve absorbé par l'ensemble, luttant alors contre une dynamique générale qui le submerge au moyen d'une sonorité saturée par une pression exagérée de l'archet, qui tranche avec la sonorité pure du piano. Puis il disparaît, à l'inverse, dans des balayages d'accords extrêmement fins. Violon et piano vont donc entrer en relation, mais à distance – à l'instar des courtes cadences du piano au cours desquelles il s'invite pour un temps avant de s'éclipser.

Au point culminant de cette première partie, marqué par la récapitulation superposée de quelques événements sonores caractéristiques , le piano se fige soudain en une harmonie « gelée » sur laquelle, une ultime fois, le violon *sul ponticello e tremolo* sonne comme un écho de sa première apparition, avant de disparaître dans le *diminuendo* général.

Second tableau

La seconde partie est entièrement construite, harmoniquement parlant, sur une succession de six accords de six à huit sons, aux intervalles serrés et aux résonances proches. De ces accords, qui ne sont jamais entendus dans l'immédiateté verticale mais dans une sorte de diffraction timbrique réalisée par les instruments à vent, est tirée une longue phrase de piano de quarante notes

qui se déploie *pianissimo* dans un temps extrêmement lent, lisse et suspendu, qui sert d'introduction – comme un écho déformé de la première partie. Cette phrase, reprise et « orchestrée » de manière très particulière, est traitée dans les sections suivantes un peu à la manière d'une passacaille, l'immense mélodie étant en effet présente telle quelle (ou transformée à partir de ses intervalles constitutifs), dans les nombreuses strates de la polyphonie. Embryonnaires de toutes les métamorphoses, les différents segments de la phrase s'ordonnent maintenant en un espace qui enserme le piano à l'intérieur même du phénomène sonore, avant que de puissantes accentuations rythmiques du soliste, dans l'extrême grave – une couleur sombre qui devient violente sous l'effet de la dynamique – viennent modifier cet équilibre passager. Ces accentuations renvoient, mais dans un autre registre, aux couleurs noires initiales et débouchent sur un *moto perpetuo* au tempo extrêmement vif et en mesures asymétriques qui sert de base à une réexposition des accords premiers, mixés aux éléments mélodiques et présentés sous une forme « compressée » aux cuivres et bassons. Après l'effondrement subit de cette section, un vaste canon strict à neuf parties, réalisé, à l'inverse, dans un tempo extrêmement lent (écrit pour quatre cors, deux trompettes et trois trombones, tous jouant avec des sourdines différentes) sert de transition vers un épisode d'une densité extrême qui se métamorphose en une musique suspensive à l'intérieur de laquelle les six accords structurels se font entendre pour la première fois de manière claire, au piano. Cette longue section débouche sur un *intermezzo*, plus calme, dévolu au piano seul avant que le violon ne le rejoigne pour former un dernier duo au caractère violemment expressif, caractérisé par des phrases qui poussent les instruments à leurs limites. A cet instant, le *moto perpetuo* se recompose pour un temps très bref avant de s'abolir soudainement dans un court rappel *pianissimo* des premières notes de l'introduction, altérées par les micro intervalles du second piano. Cette parenthèse suspensive, un écho de la mémoire, mène alors à une *coda*, confinée dans le registre extrême-aigu du piano et des percussions métalliques. Extatique, saturée de vitesse, éclatante, elle est comme un scintillement, un ultime reflet, produit à distance par les couleurs sombres du tout début de l'œuvre – un trajet de l'ombre vers la lumière.

William Blank, octobre 2009