

REVUE&CORRIGÉE 148

SURFACE ÉCRITE DES PRATIQUES
SONORES EXPÉRIMENTALES

-

JUIN 2026

7 EUROS



"Parler, c'est une façon de chanter"

*Un entretien avec
Marianne Schuppe*

PAR YANNICK GUÉDON



[Yannick Guédon est compositeur, chanteur, performeur. Son travail d'écriture s'intéresse aux infimes variations de timbre, au senti de la pulsation intérieure, aux notions subjectives de durée, de silence et d'erreur. Il s'attache le plus souvent à une mise en jeu spécifique de la performance, avec une attention particulière au lieu et au contexte dans lesquels se déploie chaque situation sonore.]

Marianne Schuppe est une chanteuse et compositrice allemande qui vit entre Bâle (Suisse), et le Puid, un petit village des Vosges. Son travail a été reconnu pour ses interprétations des œuvres de Morton Feldman et Giacinto Scelsi mais aussi pour ses compositions, avec notamment un travail très spécifique autour de la voix parlée et du luth. Nous nous sommes rencontrés en 2022, lorsque nous avons été invités à collaborer pour créer *Occam Delta*

XXII de la compositrice Éliane Radigue. En marge de nos répétitions, nous avons beaucoup échangé avec Marianne sur différents aspects de la voix dans son intrication avec la composition musicale. L'entretien ci-dessous présente quelques notions et questionnements abordés pendant nos discussions, et nous permet de revenir plus largement sur son parcours musical.

Yannick Guédon — Pour commencer, j'aimerais beaucoup que tu nous parles de ton expérience avec *Three Voices*, cette pièce de Morton Feldman pour voix de soprano et bande électroacoustique.

Marianne Schuppe – Débuter avec *Three Voices* me semble effectivement pertinent, parce que cette pièce permet d'aborder différentes notions. Lorsque l'on m'a invitée à chanter cette pièce dans le cadre d'une série de concerts¹, je ne la connaissais pas encore, et je dois dire que la première fois que je l'ai écoutée, j'ai été à la fois enthousiasmée et perplexe. Jeune chanteuse, à travers mon expérience de la musique vocale classique du sud de l'Inde², je m'étais déjà retrouvée dans des situations où ma compréhension de la musique avait été contrariée. Toutefois *Three Voices* m'a paru suffisamment intéressante pour que je me dise : « Je vais chanter cette pièce et voir ce que ça me fait ». Quelque chose m'a clairement attirée sans pour autant que je sache de quoi il s'agissait, presque comme l'aurait fait un parfum ou une odeur. La pièce ne me semblait pas particulièrement virtuose au début, cela me faisait plutôt penser à du plain-chant. À cette époque, je voulais faire des choses plus « expérimentales » et je n'entrevois pas cet aspect dans *Three Voices*, du moins avec cette légère étroitesse d'esprit dont je faisais preuve à cet âge ! Mais quand j'ai commencé à travailler dessus, j'y ai découvert des qualités très spécifiques : les répétitions, la précision rythmique, l'alternance entre absence et présence des mots. Comme il n'y a ni voyelle indiquée ni texte à chanter pendant les 15 premières minutes, des questions de base se posent, comme : quelle couleur timbrale donner à ces notes sans mots ? la voyelle que je préfère ? la voyelle la plus neutre ? ou une variété de voyelles choisies en fonction du texte qui apparaît par la suite ? Au fur et à mesure que je travaillais, j'ai commencé à comprendre que cette œuvre me posait un véritable défi. Elle est très exigeante et engendre une expérience rare. Parfois elle m'a fortement irritée, parce que c'est comme si elle était contre la voix, qu'elle la traitait comme si elle était un piano, en évitant toute articulation traditionnelle liée

à l'expression vocale chantée. Mais ensuite, au lieu de souffrir du manque d'expressivité, *Three Voices* m'est progressivement apparue comme une invitation à entrer dans un espace léger, où je pouvais bouger à la surface des notes et des mots sans subir la pesanteur d'une quelconque expressivité.

As-tu élaboré une mise en scène particulière pour interpréter cette œuvre ?

La partition donne des indications scéniques : se tenir debout entre les deux enceintes. Mais comment gérer le rituel classique de l'entrée en scène, quels vêtements ou costumes choisir *etc.* ? Qu'est-ce qui pouvait convenir à mon interprétation de la pièce ? J'ai mis en œuvre une diversité de dispositifs scéniques, certains assez conventionnels, d'autres plus expérimentaux. En 2004, pour le festival organisé par l'association des musicien-ne-s suisses à Monthey, j'ai opté pour une interprétation nocturne et en extérieur. Alors qu'un concert se déroulait dans la salle de concert du Théâtre de Crochetan, je me suis installée sur le toit du bâtiment : à la fin du programme, pendant que le public quittait le bâtiment et se rendait dans le parc environnant, j'ai chanté *Three Voices* depuis le toit. Le public pouvait s'asseoir sur des chaises disposées çà et là, d'autres se promenaient dans le



© Thomas Kneubler

Improvisation au Kunsthalle de Bâle, 1997

1. D'après ses archives, Marianne Schuppe a régulièrement interprété *Three Voices* entre 1997, date à laquelle elle l'interpréta à l'invitation du Gruppe für Neue Musik (GNOM) de Baden, et 2018.
2. En 1983, Marianne avait séjourné quatre mois à Chennai, à l'époque appelée Madras, pour suivre l'enseignement quotidien du maître indien Rajeswari Padmanabhan.

parc ou écoutaient depuis un banc plus éloigné. Le crépuscule venait de tomber et les sons de la ville flottaient au loin, se mêlant à mes trois voix.

Tu m'as parlé également de la manière dont tu as évolué avec cette pièce, notamment en regard de la bande électroacoustique³. Comment as-tu appréhendé le fait de chanter avec ta propre voix préenregistrée ?

Après quelques années, des questions intéressantes sont apparues. En écoutant mes enregistrements de la bande électroacoustique, je me suis aperçue que ma voix avait progressivement changé. Était-il alors toujours possible de fondre ma voix avec celle de la bande ? Voulais-je vraiment retrouver le son de ma voix d'avant ? Pouvait-il être intéressant de jouer de cette différence entre une voix du passé, de lorsque j'étais plus jeune, et ma voix plus mature ? Après une longue période de réflexion, j'ai décidé de chanter la pièce une seconde majeure plus bas et j'ai réenregistré les bandes. Le résultat m'a plu et j'ai chanté cette version de nombreuses fois. Il y a quelques années, j'ai cependant décidé que mon temps avec *Three Voices* était révolu, et je n'ai dès lors plus accepté les invitations à la chanter. J'ai perdu de l'intérêt pour l'entretien d'une certaine sportivité vocale, que la pièce exige. En outre, la partition ne laisse pas d'espace suffisamment souple pour s'autoriser une marge d'interprétation différente.

Avec le recul, comment vois-tu désormais cette œuvre ?

J'ai compris après coup qu'à travers l'alternance de séquences non verbales et d'autres verbales et répétitives, j'avais développé une sensibilité à l'usage des mots dans la musique, que ce soit la préciosité de sons non verbaux ou la capacité unique qu'a la voix de pouvoir articuler des mots. Je considère désormais *Three Voices* comme une prise de position radicale quant à l'utilisation des mots dans la musique vocale, en termes de proportions, de dimensions et de forme.

« Parler, chanter, deux états d'agrégation du même. »

Peux-tu nous en dire plus sur ton intérêt pour la voix parlée ? Tu m'as dit qu'il était possible qu'à un moment, tu n'utilises plus que ta voix parlée pour des performances. J'aime beaucoup cette idée. J'ai beaucoup aimé aussi ce que tu m'as raconté, que lorsque tu étais petite, tu as d'abord chanté avant de parler. Ça fait un beau miroir, d'une certaine façon.

En effet, c'est juste... Je n'avais jamais vu les choses de cette manière. Un changement doux et subtil, sans point de bascule précis... Dans mon expérience, les passages entre le chant et la voix parlée, la voix parlée et le chant sont fluides. J'oscille entre les deux depuis de nombreuses années et je les considère comme deux états d'agrégation. Je me prépare en effet pour le moment où je ne voudrais plus chanter devant un public. Et je vois la voix parlée comme une possibilité de continuer mon travail. Depuis un moment, je suis un chemin qui me permet de laisser derrière moi la virtuosité. La voix parlée m'offre ce champ étendu des possibles. Je suis également curieuse de voir à quel point je peux prolonger mon chant dans la direction opposée aux techniques dites de voix étendue, techniques que j'ai pratiquées quand j'étais jeune chanteuse. La voie parlée comme une manière

moins spectaculaire et très directe de chanter, qui ne cherche pas à impressionner. Je continue de découvrir la richesse de ce qui arrive lorsque nous parlons. Le contrôle des hauteurs est limité quand on parle, la précision rythmique également, parce qu'ils sont liés à la manière dont on forme les mots eux-mêmes. Notre conscience de l'acte de parler est limitée, tant nous sommes habitués à parler. Parler semble une évidence⁴. J'aime l'énergie d'un état d'esprit spécifique qui façonne la manière dont on parle. Et évidemment, à qui l'on s'adresse façonne également la tonalité et la mélodie de notre voix. Il peut y avoir beaucoup de densité dans l'acte de parler, une densité à une plus petite échelle. Cela peut créer des textures avec une présence raffinée et sous-jacente du sens, même si nous ne comprenons pas les mots. Moins nous comprenons leur sens, plus nous écoutons leur façon de sonner. Les mots sont beaucoup plus riches que leur sens, et parler peut être perçu comme un chant. En fait, pour moi, parler, c'est une façon de chanter.

Cela nous amène à ta collaboration avec Deborah Walker et à votre pièce *Aus dem Zeltbuch* dans laquelle tu utilises principalement la voix parlée.

Ici, la voix et le violoncelle s'entrelacent dans des textures presque ornementales. Pour éviter une stricte narration et permettre l'écoute des changements de textures, j'alterne des passages en anglais et en allemand. Des écarts apparaissent, qui nous invitent à une écoute et une compréhension différentes, à un abandon du suivi systématique du sens pour offrir la possibilité de vivre le langage comme un paysage. Les magnifiques modes de jeu de Deborah possèdent aussi cette qualité chatoyante, à la lisière entre la parole et le chant. Ainsi nous évoluons ensemble à travers différentes strates sonores, basculant de premiers plans en arrière-plans, dans lesquels les mots se dissolvent doucement.



Aus dem Zeltbuch, partition

J'ai l'impression que c'est aussi un travail que tu as engagé avec ton luth dans tes propres compositions⁵. Peux-tu nous parler de ta façon d'appréhender cet instrument ?

Pendant de nombreuses années, j'ai été « attirée » par la musique uniquement à travers la voix. En 2008, j'ai reçu une commande pour écrire une œuvre solo ; j'ai alors sérieusement réfléchi à un instrument pour soutenir et jouer en contrepoint de ma voix.

© Marianne Schuppe

Portrait avec luth et e-ponts

3. *Three voices* (1982) est une œuvre dans laquelle la voix de la chanteuse est pré-enregistrée et diffusée sur deux haut-parleurs, placés de part et d'autre d'elle.

4. En allemand, Marianne dirait : *Es ist etwas Selbstverständliches darin*.

5. Marianne utilise le luth dans deux de ses œuvres, *Slow Songs* et *No Song*, parues sur le label Wandelweiser en 2015 et 2018.

© Ute Schendel



sont parfois interrompus par d'autres sons. Ils sont incomplets, mais très présents. J'apprécie énormément de pouvoir l'écouter à cette distance. Si j'accepte la polyphonie des sons et la perte de son entière signification, je peux suivre la ligne mélodique et rythmique de son parler. La signification est en partie perdue, dissoute dans l'air entre nous, mais d'une certaine façon, elle demeure. C'est une situation très inspirante pour moi. Et je peux tirer un fil entre ce genre de situations quotidiennes et mon travail actuel de composition⁷, où le mélange entre la voix et l'instrument crée une fragilité qui me semble très intéressante. Une sorte de présence évasive qui a beaucoup à voir avec la vie.

« Articuler une situation, une proposition, un faire, une forme, plutôt qu'un résultat. »

Est-ce cette commande d'une pièce pour voix solo qui t'a amenée à la composition ?

J'ai commencé à composer pour moi-même par curiosité, et par insatisfaction face à ce que m'offraient les partitions vocales contemporaines et l'improvisation à cette époque, dans les années 80 et 90. L'improvisation était un excellent moyen d'explorer ma voix, mais je finissais par tourner en rond, confrontée à des motifs ou formes qui se répétaient sans cesse. Dans les ensembles de musique improvisée auxquels j'ai participé, cette question de la forme n'était pas aussi cruciale, l'interaction avec les autres musicien-ne-s favorisait plutôt une forme organique, mais pour mon travail en solo, je cherchais une expérience qui aille au-delà de ça. Comme déjà mentionné, la combinaison du luth et des e-ponts constitue un instrument plutôt imprédictible et fragile. Cela rend certaines formes de composition difficiles, mais comme j'ai développé ma musique et mes compositions à partir de ma pratique de chanteuse et d'enseignante, je suis habituée à l'imprédictibilité et à la fragilité, et qui plus est, j'ai un intérêt pour ces deux notions. De par ma forte attirance pour le langage,

6. Cet entretien a été réalisé en partie chez Leo Duplex, à Paris, pendant une pause lors d'une répétition d'*Occam Delta XXII* d'Éliane Radigue, avec Marianne et Deborah.

7. Marianne continue d'explorer les superpositions et les intersections entre la parole, le luth et les e-ponts dans son travail solo en cours, *colline sur livre* ; des informations sur ce travail figurent sur son site.

C'est ainsi que j'ai commencé à travailler avec un luth et un prototype d'*e-bows* très spécifiques appelés e-ponts, développés en étroite collaboration avec l'ingénieur Peter Vittali. Au départ, le luth accompagnait ma voix de manière très discrète, mais il a fini par prendre une place plus importante dans ma musique, et parfois c'est même l'inverse qui se produit : j'entre dans le son du luth et je l'accompagne avec ma voix en activant les cordes selon certaines fréquences de mon chant. Cette combinaison peut créer une transparence des couches sonores lorsque le son de l'instrument se mélange et se superpose aux mots. Comme c'est le cas maintenant, où nous sommes assis dans cette cuisine d'où je peux entendre la voix de Deborah à l'étage⁶. J'entends des phrases sans comprendre exactement ce qu'elle dit. Ces mots

© Marianne Schuppe



Die Summe, Münsterplatz, Biele, 2021



© Samuel Branley

je me suis tournée vers des partitions textuelles, articulant une situation, une proposition, un faire, une forme plutôt qu'un résultat. Je viens juste de terminer une pièce intitulée *little luggage* [petit bagage], sous-titrée *poem scores* [partitions poèmes], qui a été publiée chez Verlag Klingental en décembre 2025. Pour un concert, on peut s'en tenir au sens littéral, mais sa forme peut également être interprétée de différentes manières et donner lieu à toute une variété d'expériences et de performances, que je ne peux même pas imaginer.

Ton intérêt pour la voix s'est aussi épanoui en tant qu'enseignante. Quand as-tu commencé à enseigner, et quels liens as-tu faits entre ta carrière d'interprète, de compositrice, d'improvisatrice et celle de pédagogue ?

J'ai commencé à enseigner quand j'étais dans ma vingtaine. On m'a alors offert beaucoup d'opportunités pour enseigner et j'ai pu gagner ma vie grâce à cela. J'ai toujours eu un intérêt particulier pour l'écoute des voix, leur singularité en regard de chaque personnalité, et la multitude de timbres et de fragilités qui en découlent. J'étais sûre que, malgré ou même à cause de ma solide formation et de mon expérience en musique classique, je ne voulais pas devenir chanteuse lyrique ou cheffe de chœur. J'ai développé ma méthode d'enseignement à travers la pratique, en m'inspirant de *workshops* auxquels j'avais participé, par

exemple avec la compagnie de Meredith Monk, le Roy Hart Théâtre et bien d'autres. C'est d'ailleurs lors d'un *workshop*, à la fin des années 80, que j'ai rencontré Michiko Hirayama, avec laquelle j'ai étudié ensuite pendant de nombreuses années, et qui m'a initiée et guidée dans la musique de Giacinto Scelsi⁸.

J'ai enseigné la voix et l'improvisation à des chanteur-euse-s expérimentées ou non, des danseur-euse-s, des personnes de différentes générations, aux parcours très différents, pendant des dizaines d'années dans des contextes très variés, en *free-lance* ou dans des institutions. Dans tous les cas, il s'agissait de rencontrer chaque personne là où elle en était, de voir où elle voulait aller avec sa voix et de soutenir le développement d'un parcours musical individuel. Cela m'a souvent amenée à inventer sur le vif une structure, un cadre, une pièce, profitant du fait que l'esprit, le corps et la voix des gens étaient prêts et bien échauffés, et qu'ils avaient envie d'utiliser leur voix immédiatement, de manière directe, sans avoir besoin d'étudier des partitions conventionnelles : j'élaborais des instructions verbales, puis disposais des objets qui traînaient dans le studio pour créer une sorte de nature morte. Je proposais ensuite de traduire les surfaces, les textures et les consistances de ces objets en sons. D'après ces expériences, qui ont eu lieu pour la plupart à la fin des années 80, j'ai développé plus tard des œuvres comme *Die Summe*. Cette pièce pourrait être considérée comme une

8. Michiko Hirayama (1923-2018) est la dédicataire des œuvres vocales pour voix de femme de Giacinto Scelsi.

condensation, une cristallisation de mes projets précédents. Il s'agit en effet d'un seul et même geste, rendu par un grand nombre de personnes réunies pour chaque occasion dans un espace urbain spécifique⁹ afin de chanter bouche fermée une unique note d'une durée de 9 minutes. Nous avons interprété *Die Summe* pendant une période de 10 jours dans le cadre du festival ZeitRäume, à Bâle, en 2019 et en 2021. Les notes uniques, d'abord isolées, s'assemblaient ensuite pour former une mélodie et traçaient une ligne flottante, un chemin à travers la ville. Les passant-e-s pouvaient se joindre spontanément à nous. C'était très surprenant de sentir l'impact d'un acte musical aussi radical, réalisé par un si grand nombre de personnes dans une dynamique sonore aussi faible. *Die Summe* était solide, imperturbable, elle ne se perdait jamais dans l'environnement.

« Je continue à me demander si l'énergie originelle de la musique de Scelsi est préservée, et si elle est bien présente dans la manière dont les partitions ont été écrites. »

Tu as évoqué l'œuvre de Giacinto Scelsi. Comment es-tu venue à sa musique ?

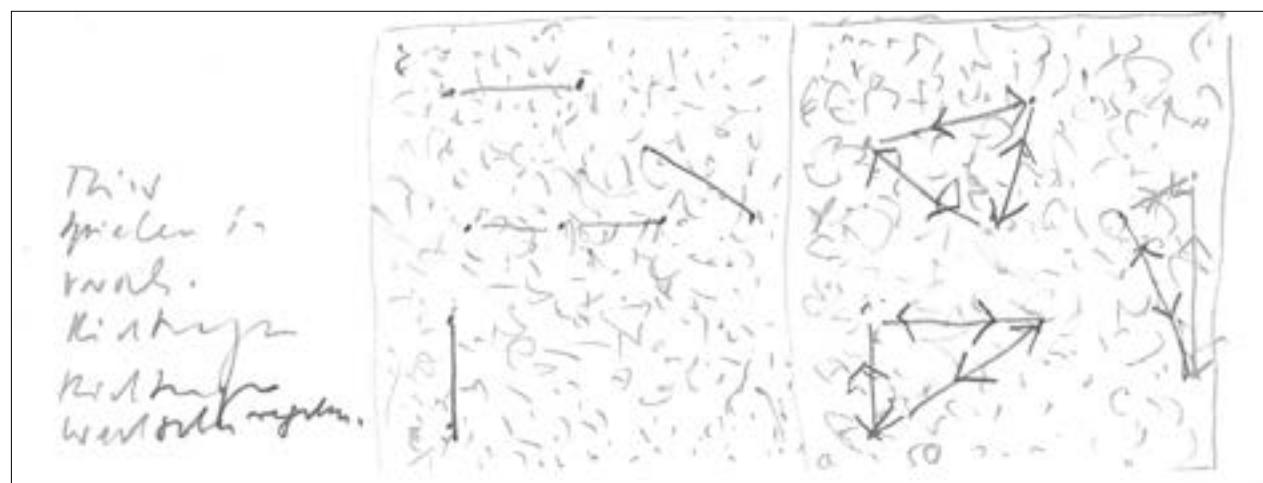
La musique de Giacinto Scelsi, de même que *Three Voices*, marque une étape importante dans ma vie. C'est Michiko Hirayama qui m'a proposé de travailler sur les pièces solos de Scelsi : elle voulait me les transmettre. J'étais fascinée par l'énergie qu'elle déployait dans l'interprétation de cette musique, et j'étais curieuse de voir comment cette œuvre prendrait forme avec moi. Tous les cycles pour la voix, comme la plupart des autres pièces de Scelsi, sont des improvisations enregistrées puis retranscrites, ce pourquoi elles ont une certaine fluidité dans la manière dont elles se développent. Avec mon parcours dans la musique improvisée, cela a forcément retenu mon attention. Michiko m'a raconté comment elle avait écouté les longues improvisations nocturnes de Scelsi au piano ou à l'ondioline¹⁰, assise dans l'escalier devant la porte de l'appartement du compositeur. Les partitions n'étaient pas écrites par Scelsi lui-même : il avait engagé le compositeur Vieri Tosatti pour transcrire ses improvisations enregistrées, et Tosatti a réalisé cette tâche avec une grande précision. Ces partitions exigent et permettent à la fois une grande virtuosité de la part de la chanteuse. C'est quelque chose que j'appréciais énormément à cette époque, et dans quoi je me

suis engagée pendant de nombreuses années avant de m'autoriser à les interpréter en public et à les enregistrer pour des labels. Je continue à me demander si l'énergie originelle de la musique de Scelsi est préservée, et si elle est bien présente dans la manière dont les partitions ont été écrites. En 2000, je me suis rendu à la Fondation Scelsi à Rome pour écouter les enregistrements des improvisations de Scelsi à l'ondioline, celles qui ont servi de modèles aux pièces que j'ai étudiées. J'ai été très surprise : elles sonnaient de manière très différente de ce à quoi je pouvais m'attendre au vu des partitions, et ces improvisations ne me semblaient pas du tout virtuoses. À ce moment-là, j'ai réalisé à quel point Michiko avait largement contribué à la réalisation de tous les cycles vocaux de Scelsi. Sans son implication dans leur développement, ils n'auraient jamais vu le jour. Et donc, des années plus tard, après m'être bien familiarisée avec les partitions, je me suis autorisée à chercher ma propre respiration dans ces pièces, et je crois qu'alors elles ont commencé à s'épanouir et à prendre leur envol.

Pour terminer, j'aimerais revenir sur le contexte dans lequel nous nous sommes rencontrés, toi et moi, qui est celui de la musique d'Éliane Radigue. Peux-tu nous en dire un peu plus sur ta rencontre avec elle ?

J'ai eu le privilège de rencontrer Éliane Radigue ces dernières années. En raison de son âge et de son état de santé, Éliane avait récemment décidé de ne plus composer de nouvelles pièces, et j'ai appris hier la nouvelle de son décès¹¹. Travailler avec elle a été une expérience précieuse. La souplesse d'écriture, que j'avais enfin découverte avec la musique de Scelsi, je l'ai retrouvée en travaillant avec Éliane. Je suis fascinée par sa manière de collaborer avec les musicien-ne-s, sa façon de laisser de l'espace à leurs prises de décision en regard de positionnements artistiques et techniques propres à chacun-e. À l'instar de mon engagement dans les musiques de Morton Feldman et de Giacinto Scelsi, la rencontre avec elle, mais aussi la manière dont Deborah, toi et moi nous immergeons dans son œuvre, demeure une expérience joyeuse et enrichissante.

www.marianneschuppe.com/



Dessin extrait de la partition *Skizze Laconnex Series*, dédiée à l'Insub Ensemble

9. Il y eut 9 lieux en tout.
10. L'ondioline est un instrument de musique électronique à clavier inventé par le Français Georges Jenny en 1941. Dans la généalogie des instruments électroniques, il fait suite au thérémine et aux ondes Martenot, tous deux créés au cours des années 1920, précède de quelques années le clavoline, et est un précurseur du synthétiseur analogique.
11. Éliane Radigue est décédée le 23 février 2026.