

Bernard de Vienne

Le Principe d'incertitude

Écrits sur l'art

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.
Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2e et 3e a), d'une part, «que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective» et, d'autre part, «que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration», « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite» (article L.122-4).
Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-0462-5
© 2023 by Éditions DELATOUR FRANCE
www.editions-delatour.com

Comprendre ! Il s'agit bien de comprendre ! ... Depuis quand un tableau est-il une démonstration mathématique ? Il est destiné non pas à expliquer (à expliquer quoi, je me le demande) mais à faire naître des émotions dans l'âme de celui qui le regarde. Il ne faut pas qu'un homme reste indifférent devant une œuvre d'art, qu'il passe en jetant un coup d'œil négligent... Il faut qu'il vibre, s'émeuve, crée à son tour, par l'imagination sinon effectivement... Le spectateur doit être arraché à sa torpeur, secoué, pris à la gorge, qu'il prenne conscience du monde dans lequel il vit et, pour cela il faut d'abord l'en sortir...

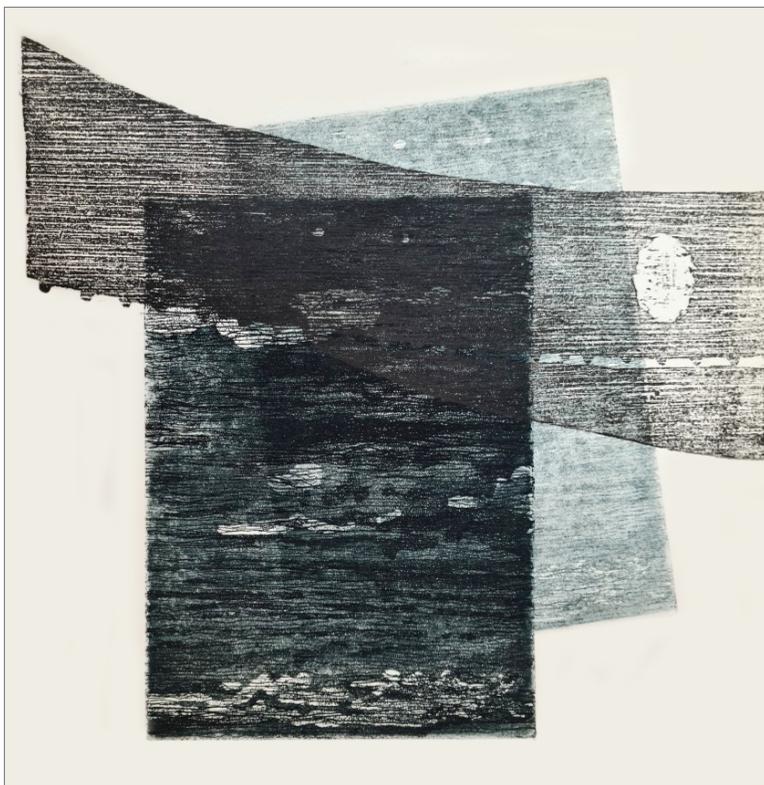
Pablo Picasso ^I

Toute l'histoire de l'art nous montre que la vie n'est jamais dans l'œuvre elle-même. Elle est dans la capacité de l'œuvre à évoquer des réponses vivantes chez celui qui écoute, quels que soient le temps et le lieu.

Peter Brook ^{II}

^I Geneviève Laporte « Si tard le soir », Paris, Plon, 1973 in, *Picasso, Propos sur l'art* –Édition de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris, Gallimard, Art et artistes, 1998, p. 131.

^{II} Peter Brook, *À l'écoute, Réflexions sur le son et la musique* (2019), Paris, Odile Jacob, 2020, p. 67 – 68.



D'un seuil à l'autre, Claude Barraud

Préface

Joseph Delaplace¹

L'édition des écrits de Bernard de Vienne offre au musicien, au mélomane, à l'élève instrumentiste, tout comme à un large public, l'accès, au sein d'un même recueil, à un ensemble de textes de longueurs et de contenus très divers. Leur écriture s'inscrit elle-même dans des contextes variés et a des visées multiples : pédagogiques, esthétiques, historiques, techniques. Ces témoignages des préoccupations d'un compositeur au fil de la création, si l'on peut dire, révèlent sous des lumières changeantes comment ce dernier explore théoriquement et affectivement sa contemporanéité : dans une pleine conscience du poids de la tradition qui n'est jamais réduite à une simple chronologie d'œuvres et d'hommes, tout d'abord, mais dont il sait extraire les éléments de nature à nourrir son inventivité et son sens de la forme, des moments saillants, incandescents parfois, associés par exemple à des noms comme Carl Philipp Emanuel Bach ou Arnold Schönberg, pour citer deux jalons d'une lignée qui lui est chère. Avec une oreille attentive à des cultures musicales diversifiées ensuite, une oreille aiguisée par la pratique de l'improvisation et par la connaissance d'un certain nombre de

¹ Professeur au département de musique de l'Université Rennes 2.

répertoires extra-européens dont il peut parfois s'inspirer de manière assez directe, à l'instar de son œuvre pour flûte *Ubuhuha* (1996), dont le titre signifie « souffler » dans la langue du Burundi. La conception de cette pièce ne se limite pas, loin de là, à imiter une technique particulière d'émission du son mais renoue, à travers une écriture extrêmement pointue, avec la flûte comme instrument immémorial et pratiqué par de nombreuses civilisations. C'est en effet par et à travers la précision de son écriture que de Vienne dépasse toute rigidité de la forme et permet à l'interprète de s'approprier cette œuvre avec l'énergie et la liberté d'une improvisation. La transmission constitue une troisième dimension importante dans l'univers du compositeur. Flûtiste de formation, engagé à dix-neuf ans dans l'ensemble *Musique Vivante* dirigé par Diego Masson, marqué par quelques grands pédagogues durant ses études au département de musicologie de l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, professeur et directeur de conservatoire par la suite, Bernard de Vienne s'est toujours intéressé à la pédagogie, ce qui a été déterminant pour l'élaboration d'un certain nombre de textes de ce recueil. Comme compositeur, il élabore volontiers à destination des élèves des pièces techniquement accessibles, sans jamais sacrifier la qualité de la composition. En toute logique, il pense également certains de ses écrits comme guides pour l'écoute et l'apprentissage (la seconde partie de l'ouvrage traite notamment de ces problématiques). Cela nous conduit à un quatrième aspect, qui recouvre des dimensions techniques particulièrement raffinées dans sa production, et dont on retrouvera l'écho au fil de certains textes : la polyphonie tout d'abord, dont il a étudié les ramifications théoriques au cours de son parcours universitaire, et dont traite l'un des deux textes les plus récents de l'ouvrage (2021), occupant la place d'un avant-propos ; la question de la forme ensuite, qui est sans doute l'un des piliers de la pensée musicale de Bernard de Vienne, et qui regroupe ici une douzaine de petits textes, au sein de la première grande partie du livre. Là où nombre de compositeurs récents se sont abîmés dans l'hypertrophie du timbre et une dimension purement sonore envahissante qui est sans doute la marque de notre époque, de Vienne s'est toujours attaché à conjuguer un chatolement instrumental et / ou vocal l'inscrivant dans la droite ligne de la

tradition française avec une science de la construction qui confère à ses œuvres une tenue et une solidité surprenantes. La forme n'est jamais un préalable chez lui, mais une architecture du temps qui se développe volontiers en spirale, s'appuyant sur une pensée motivique, avec des tours et détours, comme il aime à le rappeler. Elle n'est jamais non plus déconnectée des gestes musiciens qui l'inspirent et dont elle traduit et décuple l'énergie. Cette articulation du gestuel et du formel, dont on perçoit aussi la singularité et l'évidence en filigrane au cours des lectures, est probablement l'un des aspects hérités des musiques savantes des années 1960 à 1980 qui ont tant marqué Bernard de Vienne par leur inventivité, leur dynamisme, leurs potentialités. De ce répertoire et de l'enseignement d'un Carlos Roque Alsina, ou encore de la musique d'un Luciano Berio, il a su exploiter la sève créatrice et démontrer que ces années si prolifiques ne furent pas une parenthèse dans l'histoire, mais bien plutôt un creuset pour l'invention à venir (voir le texte « La particularité des années 1960 »). Il y a enfin une sixième dimension de l'esthétique du compositeur qu'il me teint à cœur de souligner : il s'agit de son ouverture sur le monde contemporain, la littérature d'abord (de Rilke à du Bord en passant par Celan, voir le chapitre (« Mettre en musique un texte »), mais aussi le cinéma, la peinture (Rothko, Van Dongen, voir le texte « Georges Folmer et la musique »), la photographie, et les sciences : certaines œuvres comme *Capside*, qui s'inspire de l'assemblage des molécules qui entourent l'ADN d'un virus, ou *Oolithe*, qui est un terme issu de la minéralogie, traduisent une curiosité ainsi qu'une porosité intellectuelle et sensible avec les processus musicaux. Au-delà de ces allusions au travers de titres particuliers, la métaphore du vivant correspond chez de Vienne à toute une conception et une conduite de la forme (voir « L'œuvre comme organisme vivant »), une manière d'auto-engendrement de la polyphonie globale à partir de la cellule, dont la prolifération, les répliques, les mutations, le potentiel de contamination d'autres éléments, offre des possibilités immenses de transformation et d'organisation de la matière sonore.

Cet ouvrage nous offre donc une sorte de coupe transversale de la création musicale pour et chez de Vienne, qui nous invite à une libre promenade à travers les méandres de son

laboratoire intellectuel. On peut les lire à la suite ou séparément, construire son propre parcours au fil des contributions qui, selon nos préoccupations du moment, pourront résonner avec telle ou telle problématique, tel ou tel centre d'intérêt de notre vie musicienne. Bernard de Vienne défend à bâtons rompus la modernité, sa modernité, respectueuse d'un ensemble de traditions dont elle s'est nourrie, une modernité qui ne transige ni sur le caractère scriptural de la composition musicale, ni sur la solidité des conceptions formelles, une modernité qui tord volontiers le cou aux clichés comme à toute forme de médiocrité. L'exigence joyeuse du travail bien fait, de la précision du geste, de la juste transmission, traversent véritablement cet ensemble foisonnant d'écrits dont on ne peut que recommander la fréquentation assidue.

Préambule

Ce livre est une sélection de mes écrits sur la musique et la peinture s'échelonnant de 1981 à aujourd'hui. En général, réunir en un ouvrage les textes d'un auteur n'est pas effectué de son vivant... L'avoir fait moi-même est de l'ordre d'un jalon sur mon chemin de compositeur que je n'ai pas fini d'arpenter. Cet ouvrage, ni mémoriel ni technique, est avant tout une réflexion sur les conditions de la / ma composition hors des inévitables débats qui caractérisent ce milieu, raison pour laquelle aucun de mes contemporains ne sont cités.

Ayant pris le parti de ne pas les refondre en un seul texte, je remercie le lecteur de me pardonner les inévitables redites qui peuvent être lues formellement comme autant de « variantes » autour des mêmes sujets, à l'image de tours et détours, sorte de forme « en spirale » telle que je définis mes propres œuvres musicales. De-ci de-là, quelques excès « musicaux » dans le choix d'un vocabulaire coloré et imaginatif, sont les témoins humoristiques des afféteries intellectuelles de mon époque et non le fond de ma pensée.

Selon les sujets – souvent à visée didactique, si ce n'est de vulgarisation –, ces textes oscillent entre l'autobiographie (d'où je viens, où je me situe) et le traité (l'écriture musicale telle que je l'envisage). Ces différents niveaux de lecture font qu'ils s'adressent à un large lectorat curieux de mon esthétique, du processus créateur, de la composition musicale, de ce qu'est l'écriture du XX^e siècle, et ses esthétiques et rapports entre disciplines. Les références puisées hors champs musicaux sont le reflet des échanges avec mes interlocuteurs et des lectures qui

nourrissent mon imaginaire. Les notes les plus longues (en fin de chapitre) sont, « à tête reposée », le prolongement plus personnel, plus érudit et/ou technique de ces échanges donnant lieu quelques fois à d'amples digressions toujours en lien avec ma façon d'envisager la forme musicale.

Ce faisant, appréciant la méthode de l'historien français Fernand Braudel¹ – travail consistant à dégager dans une même région, ou un même pays, la permanence des mêmes idées sous des formes différentes au travers du temps –, je me suis efforcé au long de ces réflexions de faire la distinction entre les mouvements de surface et ceux de fond, qui sont trop souvent entremêlés dès que l'on aborde le fait artistique, avec la passion qui caractérise les artistes... et qui fait leur charme.

Le lecteur dégagera « en creux » ce qui m'est propre, préférant une certaine ellipse plutôt que m'évertuer à « définir » ce que sous-tend l'acte d'écrire pour le compositeur lui-même : il est bien vain de vouloir expliquer d'où vient une œuvre...

À l'occasion de cette publication, des corrections ont été effectuées et des notes ajoutées aux textes les plus anciens.

Dans un souci de clarté, ce livre est construit en un avant-propos et quatre parties. L'ordre des textes n'est pas celui de leur date d'écriture. Il est destiné à être lu, non nécessairement d'une traite, mais selon les trois thématiques abordées : composition, transmission, esthétique.

Avant-propos : la polyphonie

Écrit à l'occasion de cette parution, ce texte aborde la polyphonie comme nouveau paradigme musical. Apparue dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, cette nouvelle façon d'envisager le fait musical – à l'origine de mon écriture – est toujours opérante car les formes et genres musicaux actuels qui tendent à la recouvrir découlent malgré tout d'un positionnement vis-à-vis de celle-ci.

Première partie

Composition : matière et conception

Ce long texte écrit à l'occasion de cette parution est une compilation de mes diverses interventions lors de concerts, conférences, master class, rencontres, présentations publiques, etc. Celui-ci garde la forme d'une conférence publique articulée en plusieurs moments : de la présentation personnelle aux clefs d'écoute d'une œuvre.

Ce qui fonde mon écriture est une sorte de retour autobiographique sur l'époque de ma formation, l'importance de l'improvisation dans ma conception musicale, et la lignée que je me donne.

Qu'est-ce que la composition ? est un texte qui aborde la composition telle que je la conçois sous l'angle technique, esthétique, auditif et social.

Qu'est-ce que la forme ? aborde cette notion polysémique depuis toujours en perpétuelle transformation et précise ce je décris dans mes œuvres comme une forme en spirale et en expansion.

Expressions et concepts reprend et reprecise les notions abordées précédemment tout en expliquant comment je compose au quotidien.

Appendice aborde de façon croisée trois points de vue pour envisager une œuvre : interprétation, analyse et critique.

La philosophie qui s'en dégage est un texte très personnel où je dévoile au lecteur ce qui est à la source poétique de mes œuvres avec ou sans texte.

Texte et musique est la réécriture d'une conférence prononcée en 2007 lors d'une rencontre dont la thématique était Le silence en musique. Expliquant comment j'envisage un texte dans un cadre musical, il introduisait l'écoute de mon œuvre pour soprano seule écrite sur un texte de Sylvie Germain, Les échos du silence.

Deuxième partie

Interprétation et transmission

Cette partie regroupe trois textes qui, dans un cadre pédagogique, abordent le fait musical.

Clefs pour l'écoute et l'interprétation de mes œuvres (2004-2011) a été écrit pour une formation de professeurs en conservatoire ayant pour objet L'apport de l'écriture contemporaine dans la formation d'un instrumentiste. Ce texte, plusieurs fois modifié, s'est enrichi des interrogations des professeurs qui, dans le même temps, faisaient travailler à leurs élèves mes œuvres didactiques ou jouaient eux-mêmes mes œuvres.

À propos du dodécaphonisme sériel (2006) a été écrit dans le cadre d'une rencontre avec les élèves des classes préparatoires Ulm et Lyon, Khâgne et Hypokhâgne de la musicologue Sabine Bérard au lycée Fénelon de Paris, rencontre ayant pour thème Le dodécaphonisme sériel ou la conquête d'un nouvel ordre musical. Suite à celle-ci, les élèves ont demandé à leur professeur que je précise par écrit certains points évoqués.

L'hétérogénéité est une source inépuisable de renouvellement : le quintette à vent en est une manifestation révélatrice (2019) est un article paru dans la revue La Lettre du Musicien. Celui-ci faisait suite à divers articles publiés par ce journal sous le titre de Plaidoyer pour le quintette à vent, dont le plus polémique soutenait qu'une telle formation ne « sonnait » pas, contrairement au quatuor à cordes. Ayant écrit trois quintettes à vent et un sextuor pour piano et quintette à vent pour l'ensemble Le Concert Impromptu, le rédacteur en chef Antoine Pecqueur m'a proposé d'apporter ma contribution à cette tribune. En contextualisant la problématique, cela me permit d'aborder les thématiques d'hétérogénéité, d'écoute, de Timbre au sens générique², et d'adéquation entre un type de formation instrumentale et les nouvelles formes d'écriture à une époque donnée.

Troisième partie

Esthétique et textes divers

Cette partie concerne autant la musique que la peinture.

Au sujet de la peintre Claude Barraud (2022) est un court texte témoignant de la proximité artistique que j'entretiens depuis plus de trente ans avec cette artiste. C'est la raison pour laquelle plusieurs de ses œuvres illustrent cet ouvrage.

Trois correspondances (2008-2013-2015) sont des échanges avec des amis concernant certains clichés sur la composition et les compositeurs (plus particulièrement Jean-Sébastien Bach), sur la disposition d'esprit d'un « créateur », et enfin, une réflexion sur le déficit de pensée théorique actuel extrêmement dommageable, tant en ce qui concerne les œuvres composées que la formation des musiciens et professeurs.

Quatre articles parus dans Le Magazine des Arts (2012). Joseph Vebret, rédacteur en chef du nouveau journal Le Magazine des Arts m'a proposé d'écrire des articles sur les arts, me laissant le choix de mes sujets. Le magazine étant une revue de tous les arts à destination du grand public, il ne fallait pas être trop technique dans mon approche et mon propos.

L'art est-il utile ou inutile est une courte réponse très personnelle à une question volontairement provocatrice posée par le rédacteur en chef aux artistes de diverses disciplines artistiques ayant contribué au premier numéro.

George Folmer au regard de la musique m'a permis d'aborder le lien entre la musique et la peinture par le biais du travail de ce peintre qui connaissait « de l'intérieur » la technique musicale, raison pour laquelle son vocabulaire pour parler de ses œuvres (peintures et sculptures) n'est pas sans rappeler celui d'un compositeur.

L'apport des années soixante en musique m'a donné l'occasion d'une plaidoirie visant à ne pas oublier l'immense créativité qui caractérise les trente années de l'après-guerre (1945-1975) qui, à des degrés divers, sont toujours la source des expressions d'aujourd'hui.

Qu'apporte le fait d'écouter la musique et non l'entendre ? m'a permis d'aborder ce sujet très actuel où, baignés

constamment et en tous lieux des sons « commerciaux » et/ou « d'ambiance », nous en oublierions l'importance du silence, de l'écoute de l'autre et du dialogue de soi à soi, si nous ne prenions pas garde à cet état de fait.

Quatrième partie

Quelques textes de présentation de mes œuvres. Depuis toujours, durant la composition d'une œuvre, j'écris un texte poétique et esthétique afin de donner des clefs d'écoute. De mes nombreuses œuvres, j'ai retenu quelques textes comme étant significatifs de mon évolution esthétique entre 1981 et 2021.

Liste de mes œuvres. Celle-ci sont classées par genres. Elles sont toutes répertoriées sur mon site www.bernarddevienne.com et classées par genre et/ou par instrument. En cliquant sur le nom d'une œuvre la page qui s'ouvre donne l'enregistrement (quand il existe), le texte de présentation et quelques pages de la partition.

Notes de fin :

¹ Fernand Braudel (1902-1985) est l'un des représentants les plus populaires de « l'École des Annales ». Ses concepts m'ont profondément marqué au travers de la lecture de trois de ses ouvrages : *L'identité de la France* (Paris, Arthaud-Flammarion, 1986), *La dynamique du capitalisme* (Paris, Arthaud, 1985) et *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (Paris, Armand Colin, 1966). Convaincu de l'unicité profonde des sciences humaines, il a marqué durablement les historiographies française et internationale par la définition de concepts « braudéliens » : l'étagement des temporalités, la longue durée, ou encore la civilisation matérielle sont des prismes à travers lesquels il observe le monde et dépasse très largement l'histoire traditionnelle en ouvrant sur des sciences telles que la géographie, l'économie, l'ethnologie, la sociologie, ou encore l'archéologie. J'ai été sensibilisé à ces problématiques par un père chartiste et archiviste paléographe.

² Cf note n° 7 p. 116.

La Polyphonie

Effectué dans le cadre de mes études à l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, le sujet de mon mémoire de maîtrise (1981) avait pour titre *Évolution de la notion de polyphonie entre l'antiquité et le Moyen Âge en occident*. Très peu d'ouvrages et de travaux universitaires traitaient de ce sujet à l'époque¹, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui².

Selon la thèse actuelle largement partagée, dans l'aire géographique européenne, suivant les lieux, le chant à plusieurs voix (contrepoint) était largement pratiqué et transmis oralement depuis des siècles, si ce n'est des millénaires. L'Occident n'a donc pas *inventé* la *polyphonie* mais seulement une façon d'écrire celle-ci. Entre les VIII^e et XIV^e siècles, une écriture a lentement émergé, d'abord sous forme de neumes³, ceux-ci se transformant progressivement jusqu'à devenir une écriture musicale à part entière et un style polyphonique différent de la pratique polyphonique orale (tous deux aussi savants). Au XIV^e siècle – que l'on peut considérer comme le début des temps modernes (pré-Renaissance) et non le déclin du Moyen Âge – les musiciens spéculent sur les conséquences du fait d'écrire la musique, s'éloignant alors stylistiquement toujours plus de ces anciennes polyphonies orales. L'Ars Nova « affirme de façon simultanée la notation musicale⁴ et le chant polyphonique »⁵, et les réflexions sur les notions de compositeur et de talent commencent à se poser. Se dégage à l'époque un nouveau genre que l'on peut appeler, dans le sens actuel, polyphonique – le *motet* – et une conscience de la verticalité (accords)⁶. On passe du contrepoint à la polyphonie.

Ce changement progressif de paradigme est crucial⁷. La différence entre les deux termes est que le contrepoint⁸ superpose en toute indépendance apparente des lignes mélodiques de telle

manière que leur audition simultanée laisse clairement percevoir, au sein d'un ensemble cohérent, la linéarité et la plastique de chacune d'elles. La polyphonie, quant à elle, implique une prise de conscience et codification de la verticalité (pensée harmonique, enchaînement des accords) engendrant, entre autres, de nouvelles notions de consonances et dissonances. Au XIV^e siècle, le passage du contrepoint, à ce qui s'appellera la polyphonie, est donc cette prise de conscience.

Introduit dans la seconde moitié du XIX^e siècle par Gustav Mahler pour décrire sa manière de composer⁹, le mot polyphonie n'était jusque-là pas employé en musique mais uniquement en physique¹⁰. Pour surprenant que ce soit, Mahler concède à Jean-Sébastien Bach « quelques moments de polyphonie » et à Ludwig van Beethoven¹¹ d'en être l'inventeur. Dans sa correspondance, le compositeur Jean Sibelius parle « d'une sorte d'épidémie [de polyphonie] chez les compositeurs »¹².

Dans les années qui suivent son introduction en musique, le mot *polyphonie* acquiert progressivement deux sens : d'une part, il décrit la musique écrite à plusieurs voix/parties depuis plus d'un millénaire – et plus particulièrement à partir de l'Ars Nova et, d'autre part, il deviendra le paradigme des nouvelles manières d'écrire que sont le dodécaphonisme, puis le sérialisme¹³.

Les implications de cette nouvelle notion ne m'étaient pas apparues aussi nettement lors de la rédaction de mon mémoire où, de plus, en dernière partie de celui-ci, j'avais cité l'auteur René Daumal, ce qui avait été considéré comme « hors de propos » dans un tel écrit eu égard au mysticisme de son auteur. Mon manque de clarté à faire un lien cohérent entre la polyphonie comme concept, l'écoute « active » et le rapport de l'homme à son environnement aura rendu crédible à l'époque cette remarque. Il n'en reste pas moins que cet auteur, dans son livre inachevé *Le Mont Analogue*¹⁴, se révèle précurseur de la prise de conscience actuelle selon laquelle nous vivons dans un environnement qui lui-même nous « habite », environnement qui peut disparaître, et notre espèce avec, si nous ne veillons pas à sa conservation. A l'aube du XX^e siècle, dans le contexte de la croyance en l'industrialisation, la science et le progrès, les questions

d'environnement, dont l'humanité n'est qu'une infime partie, émergeaient¹⁵. A tort ou à raison, je pensais alors que la concomitance entre cette prise de conscience et le concept de polyphonie¹⁶, même s'il n'y a probablement aucun lien de causalité entre les deux, relevait du même horizon de pensée¹⁷.

Gustav Mahler, ainsi que Charles Ives à la même époque aux États-Unis, en assemblant au sein d'une même œuvre des styles et genres différents, ont ouvert l'écriture musicale sur un nouveau monde plus fragmenté et hétérogène qu'Arnold Schönberg¹⁸, Alban Berg, Claude Debussy, Béla Bartók, Igor Stravinsky ou Maurice Ravel, pour citer les compositeurs les plus connus, ont su exploiter dans certaines de leurs œuvres¹⁹.

Les enjeux et réflexions soulevées par mon mémoire sont à la source de mon écriture et de mon esthétique. Ma musique est profondément actuelle en ce sens qu'elle est polyphonique (agrège des éléments disparates), recèle une part d'imprévisibilité (associations d'idées), s'auto-génère et s'auto-organise en partie (autonomie des motifs, ou éléments de motif, qui engendrent de la forme). Celle-ci est le résultat d'un équilibre entre un ressenti – mon inspiration (intuition, instinct) guidée/contrôlée par mon oreille – et une réflexion théorique. De plus, les stratégies mises en œuvre dans mes compositions (combinaisons, gestions du temps et des corrélations à long terme, etc.) ne peuvent se comprendre que si l'on accepte la métaphore qu'une œuvre musicale est un *organisme vivant*²⁰.

Il m'aura fallu une vie d'écriture pour discerner dans toutes ses implications ce que j'avais pressenti à l'époque. Les velléités mystiques qui m'habitaient alors ne sont plus miennes : la simple réalité de mon corps et ses sens en interaction avec l'environnement (nature et civilisation) sont présentement mon horizon de pensée et ma présence au monde.

Notes de fin :

¹ Mis à part quelques exceptions, seuls les ethnomusicologues rattachés principalement au Musée de l'Homme et au CNRS, tel André Schaeffner, Gilbert Rouger, Michel Huglo, Bernard Lortat-Jacob (polyphonies de Sardaigne) ou Simha Arom (polyphonies des Pygmées), parce qu'étudiant et rapportant des enregistrements de polyphonies du monde entier, ont eu l'intuition et compris avant la musicologie traditionnelle que l'Occident n'avait pas inventé le chant à plusieurs voix, et qu'il fallait opérer un distinguo entre polyphonies orales (multimillénaires et pouvant être très complexes) et polyphonies écrites (bien plus récentes), que ce soit au Moyen Âge et/ou encore aujourd'hui dans d'autres régions comme en Géorgie par exemple.

² Le distinguo et les interactions entre les polyphonies de traditions orales et les polyphonies écrites au Moyen Âge à partir du XI^e siècle, si ce n'est VIII^e ou XI^e siècles, sont depuis au cœur des études, et le pont entre ethnomusicologie et musicologie est maintenant solidement établi, attestant d'une pratique à plusieurs voix précédant l'« invention » de la polyphonie, c'est-à-dire précédant l'écriture de celle-ci, nouveau genre s'éloignant ainsi de la pratique orale. Voir à ce sujet, *Polyphonies de tradition orale, histoire et traditions vivantes*, Actes du colloque de Royaumont - 1990, Textes réunis et édités par Christian Meyer, Paris, Éditions Créaphis, 1994.

³ Neumes : ce terme de musique en usage au Moyen Âge (VIII^e au XII^e siècle) est un signe graphique placé au-dessus des syllabes à chanter dans les livres d'église (antiphonaires, matutinaires, vespéraux). Ceux-ci indiquaient les hauteurs et la façon de les chanter. Ils correspondaient aux mouvements de main (chironomie) pour la direction des musiciens, en particulier pour les chœurs.

⁴ « Ce n'est qu'avec la complication du rythme, qui intervient très rapidement avec la polyphonie [écrite], que la notation a dû être développée d'avantage. » Nikolaus Harnoncourt, *Le discours musical* (1982), Paris, Gallimard, 1984 pour la traduction française, p. 68. Cette réflexion demande à être très nuancée en ce sens que les ethnomusicologues ont bien montré qu'oralité ne rimait pas *de facto* avec simplicité. La complexité de certaines polyphonies pygmées sont là pour nous le rappeler. Le type de complexité que permet l'écriture est une spéculation sur l'écriture elle-même. J'y reviendrai plusieurs fois au cours de cet écrit.

⁵ Vasco Zara, « De la musique à la théologie, Nicolas Oresme et la revanche d'Apollon » in, *Musique, théologie et sacré, d'Oresme à Érasme* – Ouvrage collectif sous la direction d'Annie Coeurdevey et Philippe Vendrix, Ambronay éditions, 2008, p. 22.

⁶ La dimension supplémentaire, née de la combinaison des lignes mélodiques, s'appellera à partir du XIX^e siècle la *polyphonie*, ce dernier terme très généraliste finira par recouvrir les divers contrepoints.

⁷ J'utilise le terme de *paradigme* dans le sens élaboré par l'épistémologue anglais Thomas Kuhn dans son ouvrage *La structure des révolutions scientifiques* (1962) : « les découvertes scientifiques universellement reconnues qui, pour un temps, fournissent à un groupe de chercheurs des problèmes types et des solutions » qui ne s'imposent qu'au prix d'une rupture avec l'état antérieur du savoir et seront supplantées un jour par une autre conception. Cette *révolution* est le corollaire du concept de *réfutabilité* que l'épistémologue Karl Popper énonce dès 1932 dans son ouvrage *La logique de la découverte scientifique*.

⁸ Les formes musicales représentatives de l'*Ars antiqua* sont multiples : organum, motet, conductus, séquences... Il convient donc de parler *des* contrepoints car ce terme générique englobe des pratiques musicales orales et écrites différentes, et en constante évolution sur plusieurs siècles. L'écriture contrapuntique est devenue aujourd'hui une technique d'écriture parmi d'autres.

⁹ Gustav Mahler à l'occasion d'une fête foraine dira de la polyphonie : « Des sons s'élevaient de partout : jeux de bague, balançoire, baraque de tir, théâtre de marionnette, orphéon société chorale. Pareil tintamarre lui rappelait des souvenirs d'enfance, alors qu'il était captivé par les hurlements de la tempête, les crépitements du feu ou la multitude de cris d'oiseaux dans la forêt. Des motifs doivent ainsi rentrer « de tous côtés » et se contrarier mélodiquement et rythmiquement. Faute de quoi l'on perçoit simplement une *vierlstimmigkeit* ou une homophonie déguisée. *Vierlstimmigkeit* – pluralité de sons – ne peut être synonyme de polyphonie. (...) La polyphonie, si elle est simultanéité, doit être autant déplacement dans l'espace. En sorte que les thèmes proviennent de divers côtés où se meuvent en direction inverse. » André Schaeffner, « Variations sur deux mots : Polyphonie et hétérophonie » in, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le sycomore, 1980, p. 100.

Mahler considérait le chef d'orchestre Willem Mengelberg comme le meilleur interprète de son travail. Il n'est que d'écouter l'interprétation de la quatrième symphonie par celui-ci pour comprendre la notion de polyphonie telle que Mahler la concevait (particulièrement dans le premier mouvement). Chacun des thèmes et motifs ont leur tempo, couleur, articulation, etc. La copie de la partition de Mengelberg est un document de valeur unique, rempli d'annotations ajoutées pendant les répétitions, tant de ses mains que de celles de Mahler, incluant des marquages métronomiques, des phrases expressives et des explications des souhaits du compositeur.

¹⁰ Le mot *polyphonie* acquière son sens spécifique au début du XIV^e siècle dans la *Summa musicae*, ouvrage faussement attribuée au mathématicien, astronome, théoricien de la musique de l'Ars Nova et ecclésiastique français Jean de Murs (vers 1290 - vers 1351-1355) : « Polyphonia (pluralité de sons) (...) n'est pas autre chose qu'une manière de chanter à plusieurs, tous ensembles, une mélodie différente pour chacune des parties. » Michel Huglo, « Organum décrit, organum prescrit, organum proscrit, organum écrit » in, *Polyphonies de tradition orale*,

histoire et traditions vivantes, op. cit., p. 14. Cependant, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, l'usage courant n'emploie pas ce vocable pour décrire les diverses pratiques, genres et styles de musiques à plusieurs voix. Quand Mahler l'introduit en musique, ce sera dans un sens bien spécifique qui est l'objet de cet écrit. Il y aurait par ailleurs une question à approfondir (mais c'est un travail à part entière excédant l'objet de ce livre) : comment la notion de polyphonie (invention) s'est transformée en innovation (paradigme).

¹¹ Il n'est pas étonnant que pour Mahler, Beethoven en soit « l'inventeur » car, à la suite de Mozart, la préoccupation des compositeurs de l'époque était à « l'intégration du contraste, de thèmes ou de motifs qui à eux seuls représentent des sentiments opposés, comme s'ils étaient en miniature le reflet de la grande forme ». Charles Rosen, *Musique, sentiment et autres essais*, Éditions Contrechamps, Genève, 2020 pour l'édition française, p. 71-72.

¹² Sibelius appréciait humainement Mahler, moins sa musique, et pour cause ! Celui-ci pouvait écrire une symphonie complète avec une économie de moyens telle, que l'hétérogénéité et le surcroît d'informations de ce nouveau concept musical lui semblaient probablement une facilité d'écriture assez « vulgaire ». Celui-ci dira : « L'erreur de notre temps a longtemps été sa foi en la polyphonie. On a longtemps cru qu'il suffisait, pour donner une valeur à un tout, d'empiler des banalités les unes sur les autres. Certes, la polyphonie est une force tant qu'il y a de bonnes raisons derrière ; mais il semble y avoir eu ici, depuis quelque temps, une sorte d'épidémie chez les compositeurs. » Marc Vignal, *Jean Sibelius*, Paris, Pierre Seghers, 1965, p. 169.

¹³ Après-guerre, la pensée des compositeurs est assez universellement polyphonique. Ce nouveau cadre conceptuel avec son corpus de théories et concepts aura fait consensus chez tous les compositeurs d'« avant-garde ». Le cadre d'application de ce paradigme a donné lieu à des résultats très divers : Boulez, *Polyphonie X*, Berio, *Laborintus II* et Ligeti, *Second quatuor, etc.* Ceux-ci appliqueront la polyphonie de façon plus ou moins totale selon leurs œuvres ou mouvement d'une œuvre jusqu'à parler de « polyphonie de polyphonie » pour Boulez. Les notions de collage, montage, de mélange de styles au sein d'une même œuvre, strates sonores, etc., relèvent de ce paradigme. Pour Stockhausen, cela concerne la majeure partie de sa production musicale car la polyphonie est le fondement de son écriture. En se référant explicitement à Schönberg, il est celui qui aura poussé dans ses ultimes retranchements ce concept (polyphonie spatiale, polyphonie de mobilité/immobilité, de tempi, de timbres, etc.) ainsi que la pensée par paramètres qui lui est attachée, en l'appliquant à l'ensemble des constituants d'une œuvre : « chaque paramètre peut varier par l'action d'un autre. » Jonathan Cott, *Conversation avec Stockhausen* (1994), Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, p. 68 et p. 108. Il en est de même pour Boulez qui, lui aussi à la suite de Schönberg, aura largement théorisé les concepts de *polyphonie*, *hétérophonie*, *monodie* dans ses divers écrits, dont le fameux *Penser la musique aujourd'hui*. Paris, Gonthier, 1963.

¹⁴ René Daumal, *Le mont analogue* (1939), Paris, Gallimard, 1981.

¹⁵ Par exemple, aux États-Unis, le Transcendentalisme, mouvement littéraire, spirituel, culturel et philosophique a émergé en Nouvelle-Angleterre dans la première moitié du XIX^e siècle. *Nature* (1836) de Ralph Waldo Emerson ou *Walden ou la vie dans les bois* (1854) d'Henry David Thoreau sont les livres les plus connus d'auteurs de ce mouvement. Charles Ives a conçu sa fameuse œuvre *Concord Sonata* (1916-1919) comme un hommage au mouvement philosophique des Transcendantalistes américains. Chaque partie porte le nom d'un des représentants de ce mouvement : Ralph Waldo Emerson, Amos Bronson Alcott, Nathaniel Hawthorne et Henry David Thoreau. En Allemagne, dès 1850 environ, l'opposition entre l'industrie et l'artisanat est un conflit entre la technique et la Beauté, entre les produits sans « âme » et un monde humain, conflit affectant tous les domaines impliquant une relation entre l'homme et son environnement. Le Bauhaus, traversé de courants antagonistes, en est le reflet. Au XIX^e siècle en Angleterre, où le développement industriel s'est trouvé plus avancé que dans d'autres pays d'Europe, deux courants d'opinions apparaissent. Les fabricants soucieux de rentabiliser leurs machines en copiant des formes anciennes s'opposent aux artisans se préoccupant d'originalité et de qualité. (D'après Lionel Richard, *Comprendre le Bauhaus*, infolio éditions, 2012). En France, le naturisme, courant littéraire et artistique fondé en 1895, proclame la naissance d'une poésie nouvelle fondée sur les valeurs de la nature, l'énergie vitale et la volonté de jouir. L'anarchisme, regroupant plusieurs courants de philosophie politique développés depuis le XIX^e siècle sur un ensemble de théories et de pratiques anti-autoritaires basées sur la démocratie directe, et ayant la liberté individuelle comme valeur fondamentale, relève de ce même horizon de pensée.

¹⁶ Sur deux continents différents, l'Europe et les États-Unis, cette concomitance entre polyphonie et nature (ou environnement) s'explique par les liens intellectuels, éducatifs et commerciaux tissés depuis des siècles, ne serait-ce par l'émigration allemande. Pour cette raison, à la suite de Gustav Mahler, Charles Ives (1874-1954), exact contemporain de Schönberg (1874-1951), et ses successeurs, pensent leurs compositions en termes de polyphonie et d'espaces sonores. Après-guerre en France, à la suite de François-Bernard Mâche (1935-) et ses *Phonographies*, ou Luc Ferrari (1929-2005) et ses *Presque rien*, ces nouveaux concepts sont devenus les lieux communs de « paysage sonore » – autant « naturel » qu'urbain –, « d'environnement sonore », de « dispositif de spatialisation sonore », etc. Bien des partitions de ces compositeurs ont une dimension graphique – telles certaines de George Crumb (1929-2022) – reflétant cette conception spatiale et somme toute assez naturaliste, que n'aurait pas renié Gustav Mahler. Il n'est pas étonnant qu'à leur suite, au Canada et États-Unis, Raymond Murray Schafer (1933-2021), Morton Subotnick (1933-), Earle Brown (1926-2002), Morton Feldman (1926-1987), etc., mais aussi en France, Bernard Parmegiani (1927-2013), François Bayle (1932-), en Allemagne, Karlheinz

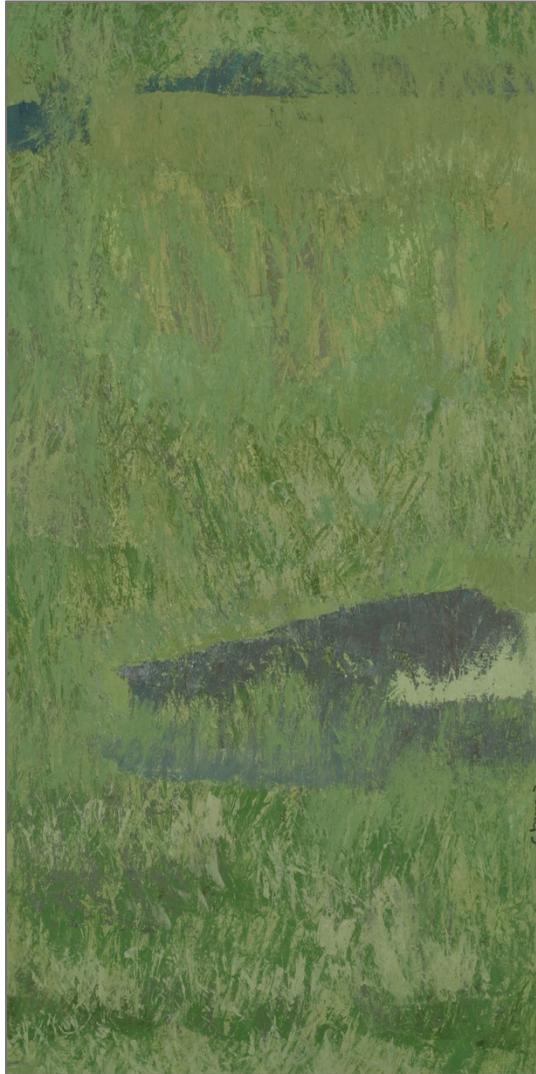
Stockhausen (1928-2007), entre autres, conçoivent l'électroacoustique comme un espace à dimensions polyphoniques. Les deux termes d'espace (environnement) et polyphonie (hétérogénéité) peuvent se penser aujourd'hui comme les deux faces d'un même paradigme, celui de *polyphonie*.

¹⁷ Dans cette nouvelle acception, une œuvre composée de façon polyphonique est un ensemble d'éléments hétérogènes, réticulaires et disparates se déroulant de façon simultanée et ne semblant pas *a priori* liés entre eux. En termes actuels, il semble possible de pouvoir envisager une telle œuvre comme un *système complexe*, à l'instar de la façon dont nous appréhendons aujourd'hui la nature et le vivant.

¹⁸ La technique musicale de *Klangfarbenmelodie* inventée par Schönberg – terme qui signifie littéralement « mélodie de timbres » en allemand – consiste à confier aux différents instruments des interventions très concises dans un kaléidoscope de timbres différents. Indépendamment de ses propres œuvres où Anton Webern excelle dans l'application de cette technique, l'exemple « classique », et assez singulier, est le *Ricercare* de *L'offrande musicale* de J.S. Bach tel qu'il l'a réalisé à titre démonstratif. Par contre, et à mon sens bien plus novateur, dans ses *Cinq pièces pour orchestre* opus 16 (1909), Schönberg applique ce principe « kaléidoscopique » à la construction (espace, registre, orchestration), ouvrant ainsi la voie à de nouvelles conceptions formelles, telle l'écriture de Berg (*Wozzeck*, *Lulu*, *Le concerto à la mémoire d'un ange*) dont les différents plans sonores, parties, combinatoires instrumentales, etc. sont tellement imbriqués que la forme éminemment polyphonique en devient « liquide ».

¹⁹ La liste est bien trop longue pour citer toutes les œuvres et compositeurs : Claude Debussy, *Jeux* (1912), Arnold Schönberg, *Cinq pièces pour orchestre* opus 16 (1909), Alban Berg, *Concerto à la mémoire d'un ange* (1935), Maurice Ravel, *Concerto pour la main gauche* (1929/1931), Béla Bartók, les *Quatuors à cordes* (entre 1908 et 1939), Igor Stravinsky, *Noces* (1923), *Petrouchka* (1910-1911).

²⁰ On peut faire un parallèle entre l'élaboration d'une œuvre musicale et l'évolution biologique, car tous deux impliquent des processus de mutations, de sélection et de dérive dont le résultat peut être représenté sous la forme d'un arbre évolutif.



Pré, Claude Barraud

PREMIÈRE PARTIE

***COMPOSITION :
MATIÈRE ET CONCEPTION***

Ce qui fonde mon écriture (été 2021)

Écrit à l'occasion de la parution de cet ouvrage, ce texte en trois parties est une compilation de mes diverses interventions lors de concerts, conférences, master class, rencontres, présentations publiques. Il s'adresse à tous publics et présente plusieurs niveaux de lecture : élèves et leurs parents, professeurs, amateurs curieux de comprendre le fait musical, instrumentistes amenés à jouer ma musique, artistes avec lesquels je collabore, et enfin musicologues, analystes et collègues compositeurs. Cette sorte de bilan rétrospectif et de retour sur une vie d'écriture est une mise en perspective de mes préoccupations anciennes avec les plus actuelles qui ne cessent encore aujourd'hui de se renouveler et d'évoluer.

On vient toujours de quelque part, on a toujours une origine.
Gérard Garouste ¹

*[...] son auteur – ô scandale ! – se permettait
d'avoir des opinions sur son propre métier.*
Alain-Robbe-Grillet ²

¹ Gérard Garouste - Catherine Grenier, *Vraiment peindre, entretien*, Paris, Seuil, 2021, p. 101.

² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963/2013, p. 11.

Quelques jalons personnels ou professionnels

Dès l'âge de dix-neuf ans, ma vie de musicien est celle de flûtiste professionnel (moderne et baroque), d'improvisateur (flûte et électroacoustique) et d'enseignant (professeur de flûte et de musique de chambre en conservatoire). Mon goût prononcé pour tous les arts (de l'art brut aux arts conceptuels), les essais sur l'art et l'esthétique, les sciences, la littérature, l'histoire, la poésie, la philosophie, le cinéma, la photographie, la danse, le théâtre et la nature (chants d'oiseaux, montagne, etc.) m'ont développé une insatiable curiosité d'esprit stimulée par deux structures – lieux libertaires s'il en fût – : l'université de Vincennes ¹ (musicologie, ethnomusicologie, philosophie, théâtre) et l'ensemble *Musique Vivante* ² dans lequel j'ai joué entre mes dix-neuf et vingt et un ans.

À l'université, plusieurs professeurs m'ont marqué à vie : Francis Bayer ³, compositeur et analyste dont les cours sur Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Iannis Xenakis, Pierre Boulez, John Cage et Jean Sibelius me sont restés comme des modèles d'érudition et d'analyse des écritures contemporaines alors les plus importantes ⁴. Ivanka Stoïanova ⁵, analyste hors pair, « vrai puits de culture », extrêmement vive intellectuellement, venant chaque semaine avec de nombreuses partitions issues de la bibliothèque de l'Ircam (elle faisait alors partie de la première équipe de l'Ircam de Boulez, à Paris) et dont les cours se terminaient en discussions « à bâtons rompus ». L'ethnomusicologue Claude Laloum ⁶, doté d'une oreille musicale exceptionnelle aussi fine qu'un enregistreur, m'aura appris – non sans un certain mysticisme – ce qu'est l'*écoute active* (attentive), à ne pas confondre avec le simple entendre ⁷. Horacio Vaggione, compositeur et professeur d'électro-acoustique qui, outre m'apprendre à découper les bandes et gérer les pannes à répétition, m'aura fait découvrir une nouvelle manière d'envisager le son en lui-même et ses multiples « qualités » : les notions de l'harmonie, de l'ondulatoire, du granulaire et du bruit (ou bruité), à l'époque pensés comme la « décomposition du son en paramètres

acoustiques »⁸. Et enfin, le philosophe Gilles Deleuze dont j'ai approfondi la pensée par la suite⁹, n'ayant pas compris grand-chose de celle-ci à l'époque... mais ayant saisi malgré tout l'importance de ses concepts.

Mon horizon culturel

Je suis sensible à la beauté.

Paul Mefano¹⁰, citant Marguerite Yourcenar¹¹

J'ai retenu de l'époque de ma formation un certain nombre de pratiques et thématiques qui ont fondé ma pensée et m'auront permis d'approfondir et/ou découvrir : le jeu sur instrument baroque (flûte à bec et traverso), l'écriture musicale contemporaine (techniques étendues)¹² et les nouvelles technologies (musique électroacoustique, concrète et acoustique)¹³, les musiques non européennes¹⁴ et l'apport des autres cultures (emploi des instruments)¹⁵, l'improvisation, le jazz, le free-jazz et leurs propres modes de jeux, l'interdisciplinarité, le *work in progress* et le principe d'œuvre *ouverte*¹⁶, les notions de décomposition et déconstruction, le structuralisme, les systèmes complexes, la thermodynamique, la dynamique des fluides, la biologie... Mais aussi poétiquement, l'attention à l'environnement et aux sons qui nous entourent¹⁷, l'intérêt pour le « presque rien » et les objets ordinaires, l'infime, l'intime, le goût du « mélange et du disparate » en un tout, la mixité (melting-pot), la dissymétrie, l'irrégularité, le fragmentaire, le discontinu, l'effacement, l'affleurement, les traces...

La théorisation extrême et l'hyper complexité me semblaient alors être les seuls objectifs « valables et indépassables ! »

L'horizon culturel de ma jeunesse n'est plus aujourd'hui, quoique...¹⁸ Il n'en reste pas moins la source de mon écriture actuelle.

L'apport de l'improvisation

*Ma pensée, quand je peins, est souvent une
suite de coq-à-l'âne, une série de sauts d'un
sommet l'autre.*

Picasso¹

Entre mes dix-neuf et vingt-cinq ans, j'ai pratiqué l'improvisation libre¹⁹ avec l'électroacousticien Michel Risse. Outre les propres sons qu'il produisait, je transformais en direct les sons de mes quatre flûtes à l'aide de mon synthétiseur Korg²⁰.

Pour celle ou celui qui improvise, les forces et faiblesses récurrentes dues à cette pratique étaient déjà les mêmes qu'aujourd'hui :

- Une grande richesse de timbres à disposition²¹ permettant d'installer de temps à autre des atmosphères inouïes et poétiques²² ;
- Une vivacité et de belles surprises sonores dues au jeu en « direct » et à l'expérimentation constante ;
- Le plaisir de se voir créer « en acte » physiquement et psychologiquement²³ ;
- Le développement de l'écoute de soi et de l'autre afin de s'inscrire dans son jeu pour l'infléchir ou le prolonger, et le plaisir d'interagir en direct avec les autres instrumentistes tout en modifiant son jeu propre en fonction de ce qu'on entend ;
- Un état d'esprit de recherche et d'expérimentation sonore sur son instrument permettant de développer son imagination et sa technique, ayant de plus une répercussion sur le jeu et l'interprétation du répertoire plus ancien ;

¹ Françoise Gilot et Lake Carlton « Vivre avec Picasso » in, *Picasso, Propos sur l'art, op. cit.* p. 124.

- Un sentiment de liberté en « ne sachant pas où l'on va » (le plaisir de l'inconnu) car, même avec un simple « plan » tracé à l'avance, celui-ci est finalement peu respecté de par l'introduction inopinée d'éléments faisant changer le cours du résultat sonore.

Par contre, l'improvisation libre, caractérisée par une suite d'associations d'idées et installation d'atmosphères, rend quasi impossible d'établir une forme cohérente sauf par moment ²⁴. Ce qui s'installe formellement est basique, et peut, dans les grandes lignes, se résumer à :

- On ne part de rien (souvent très subtil dans les recherches et mixages de timbres) pour arriver, soit dans un fortissimo totalement déstructuré, soit dans une boucle répétitive, soit dans d'immenses tenues, et le processus recommence en une succession d'« excitation et d'apaisement » ;
- Une forme par processus progressif, ou par blocs différenciés (succession de moments sans rapports entre eux ni transition réelle), ou en une immense trame sans aucun silence ;
- Une quasi absence de transitions, celles-ci étant effectuées le plus souvent « par fondu enchaîné », par coupure (cut) et/ou silences, ou enfin, par un lent decrescendo amenant une transition douce ou un silence et nouveau départ sur autre chose ;
- Les atmosphères sont produites par la résonance ou la réverbération, les effets de delay, d'écho, de boucles et tenues... omniprésents.

Et pourtant, comme instrumentiste, j'ai toujours improvisé car cette pratique est très stimulante, mais à mon avis, plus pour celui qui joue que pour celui qui écoute. J'ai finalement prolongé cette pratique *orale* ²⁵ par la composition proprement dite ²⁶ qui m'a permis de développer une réflexion sur le *Temps* et la *Forme* afin de produire des œuvres cohérentes, et non des successions d'atmosphères (écriture par blocs), résultat qui ne me satisfaisait plus. J'ai toutefois gardé dans mon écriture l'esprit de

l'improvisation, de l'inattendu, de la richesse des couleurs sonores, et l'audace du « tout est possible », seule façon de veiller à ne pas dissocier l'inspiration et la technique²⁷ afin d'éviter « une *dichotomie* entre ce qui est spontané et ce qui est élaboré, entre ce qui veut exprimer directement une émotion et ce qui est un développement technique de cette même émotion mise en musique »²⁸.

La lignée dans laquelle s'inscrit mon écriture

On ne fait pas des œuvres avec des sentiments, bons ou mauvais, mais avec des sensations. La sensation démolit tout système.

Emmanuel Lévinas¹

D'abord autodidacte, j'ai travaillé avec le compositeur et pianiste Carlos Roqué Alsina (instrumentiste au sein de l'ensemble *Musique Vivante* et du *New Phonic Art*) alors que j'avais trente ans. Ses cours m'ont apporté la formation classique²⁹ qui me faisait défaut. En complément et prolongement de mes études à l'université, celui-ci m'a transmis les fondements « intemporels » de l'écriture savante occidentale³⁰ : la *Composition* en elle-même³¹. Je suis donc l'héritier des recherches musicales après-guerre³² et de la tradition millénaire d'écriture que je n'ai jamais reniée³³. La *tabula rasa* m'est étrangère car les problématiques d'écriture des œuvres de l'esprit traversent les siècles, les époques et les cultures, et ne cessent d'être réactualisées et revivifiées³⁴.

En étudiant leurs œuvres, mon travail aura consisté à saisir l'évolution stylistique des compositeurs et comprendre leurs singularités³⁵. Composer est de l'ordre d'une « résolution » d'un problème que l'on se donne à soi-même, et relève, dans les faits,

¹ Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*, Le livre de poche, 1961, p. 53, cité par Stéphane Zagdanski, *Céline, op. cit.*, p. 58.

d'un travail rédactionnel liée au *Temps* et à la *Forme* ³⁶. En se mettant « à la table d'un compositeur », il est possible de retrouver le cheminement de la pensée de celui-ci et, en fonction des motifs constitutifs de l'œuvre (le matériau), comprendre les choix qui ont présidé à l'élaboration de celle-ci : du surgissement des premières idées à l'ordonnancement dans le temps ³⁷.

Mon positionnement vis-à-vis de mes aînés a été de réintroduire au cœur de mes préoccupations, d'une part une pensée formelle devenue secondaire dans certaines écritures tant le son était considéré comme une fin en soi ³⁸ et, d'autre part, de me réapproprier un rapport sensible, émotif et poétique au rendu sonore par réaction contre une théorisation et complication d'écriture que j'ai fini par trouver excessives ³⁹. C'est la raison pour laquelle j'ai toujours considéré le compositeur Luciano Berio ⁴⁰, héritier de cette tradition savante occidentale, comme « le plus grand de cette époque » ⁴¹, si tant est que cette expression soit pertinente sauf à préciser la lignée que je me donne : les musiques des XIV^e et XV^e siècles ⁴², du premier tiers du XVII^e siècle, Carl Philipp Emanuel Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz ⁴³ (et son continuateur Charles Gounod), Robert Schumann, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Claude Debussy, Luciano Berio, Paul Mefano et Carlos Roqué Alsina ⁴⁴. Tous ont en commun, tout du moins dans certaines de leurs œuvres ⁴⁵, une écriture « déstructurée », c'est-à-dire une « déconstruction » par petites entités des lieux communs de l'écriture de leur époque et une « reconstruction » nouvelle. Ce type d'écriture, souvent difficile à jouer et à saisir « intellectuellement » et formellement, ajoute, pour les instrumentistes, la difficulté de savoir restituer une cohérence. En effet, ces compositeurs très créatifs, souvent animés d'une grande vivacité et inventivité singulière (si ce n'est expérimentale), sont dans les faits de grands formalistes mais de façon tellement non conventionnelle et imprévisible qu'elle en est déroutante à l'écoute ⁴⁶. Leur part d'innovation se situe plus à ce niveau que dans de nouveaux moyens techniques, sonores et instrumentaux employés, même s'ils n'hésitent pas à employer les instruments de façon non conventionnelle. Ce faisant, une nouvelle conduite formelle, alliée à des combinaisons de motifs inhabituelles, et à

des techniques instrumentales non traditionnelles, produit dans les faits... un son nouveau et une musique nouvelle.

Pour toutes ces raisons conjuguées, mes œuvres sont volontairement élaborées comme une mosaïque – titre d'une de mes premières œuvres⁴⁷ –, qui pourrait sembler peu ordonnée à la première écoute, mais révèle sa cohérence plus on la joue et l'écoute⁴⁸.

Notes de fin :

¹ Aujourd'hui Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis. Choix tout à fait assumé d'une université non traditionnelle.

² L'ensemble *Musique Vivante* (1966-1990), fondé et dirigé par Diego Masson, le fils du peintre André Masson, est, avec bien d'autres, emblématique de cette période. Celui-ci, ainsi que les ensembles satellites formés par les musiciens eux-mêmes, tels le *New Phonic Art*, le *Trio Le Cercle*, *Unit*, *Rhizome*, ont été les lieux d'une création particulièrement riche et foisonnante (musique contemporaine, improvisation, free jazz, etc.) qui durant vingt années ont porté la création française et européenne à un niveau instrumental exceptionnel. Le défi de se surpasser au travers d'œuvres toujours plus difficiles, l'état d'esprit très libertaire et l'indépendance d'esprit de ses membres leur ont permis de faire une carrière brillante et exemplaire. Ils ont influé profondément et durablement sur la création contemporaine, et se sont interrogés sur la manière de transmettre ce nouveau langage musical.

³ Francis Bayer (1938-2004) est devenu un ami personnel qui, suite à une commande de la ville de Trappes et de son école de musique dont j'étais alors le Directeur de 1985 à 1999, a écrit en 1993 *Perspective II* pour ensemble instrumental, œuvre dont j'ai assuré la création comme chef en juin de la même année.

⁴ Francis Bayer était à juste titre très fier de ses analyses, relevant des fautes d'application de série dans la *Troisième sonate* pour piano de Boulez... tout en ne cessant de rappeler que l'analyse est faite pour être oubliée au risque de perdre de vue l'essentiel : « la musique est avant tout sensible et faite pour être écoutée ! » Tautologie, certes... mais, dans le milieu universitaire, il lui semblait important de le rappeler sans cesse. Ses écrits – dont un texte « Le silence de Jean Sibelius » – sont regroupés dans, Francis Bayer, *Instantanés - Douze regards sur la musique*, Sherbrooke (Québec), Millénaire III, 2003. Sa thèse a été éditée sous le titre, Francis Bayer, *De Schoenberg à Cage - Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981.

Table des matières

PRÉFACE	9
PRÉAMBULE	13
LA POLYPHONIE	19

PREMIÈRE PARTIE **COMPOSITION : MATIÈRE ET CONCEPTION** **29**

CE QUI FONDE MON ÉCRITURE	31
QU'EST-CE QUE LA COMPOSITION ?	47
QU'EST-CE QUE LA FORME ?	83
EXPRESSIONS ET CONCEPTS	107
APPENDICE	121
LA PHILOSOPHIE QUI S'EN DÉGAGE	128
TEXTE ET MUSIQUE (2007-2021)	135

SECONDE PARTIE **INTERPRÉTATION ET TRANSMISSION** **153**

CLEFS POUR L'ÉCOUTE ET L'INTERPRÉTATION DE MES ŒUVRES	155
À PROPOS DU DODÉCAPHONISME SÉRIEL	165
L'HÉTÉROGENEITE EST UNE SOURCE INÉPUISABLE DE RENOUVELLEMENT : LE QUINTETTE À VENT EN EST UNE MANIFESTATION RÉVÉLATRICE	171

TROISIÈME PARTIE **ESTHÉTIQUE ET TEXTES DIVERS** **179**

AU SUJET DE CLAUDE BARRAUD	181
TROIS CORRESPONDANCES	189
QUATRE ARTICLES PARUS DANS <i>LE MAGAZINE DES ARTS</i> (L'ART EST-IL UTILE OU INUTILE ?, GEORGES FOLMER AU REGARD DE LA MUSIQUE, L'APPORT DES ANNEES SOIXANTE EN MUSIQUE, QU'APPORTE LE FAIT D'ECOUTER ET NON D'ENTENDRE ?)	199

QUATRIÈME PARTIE **LES ŒUVRES** **261**

QUELQUES TEXTES DE PRESENTATION DE MES ŒUVRES	263
---	-----