

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 118

Artikel: Lieux de la quête : composer, penser, depuis Royaumont
Autor: Wenger, Jérémie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927663>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

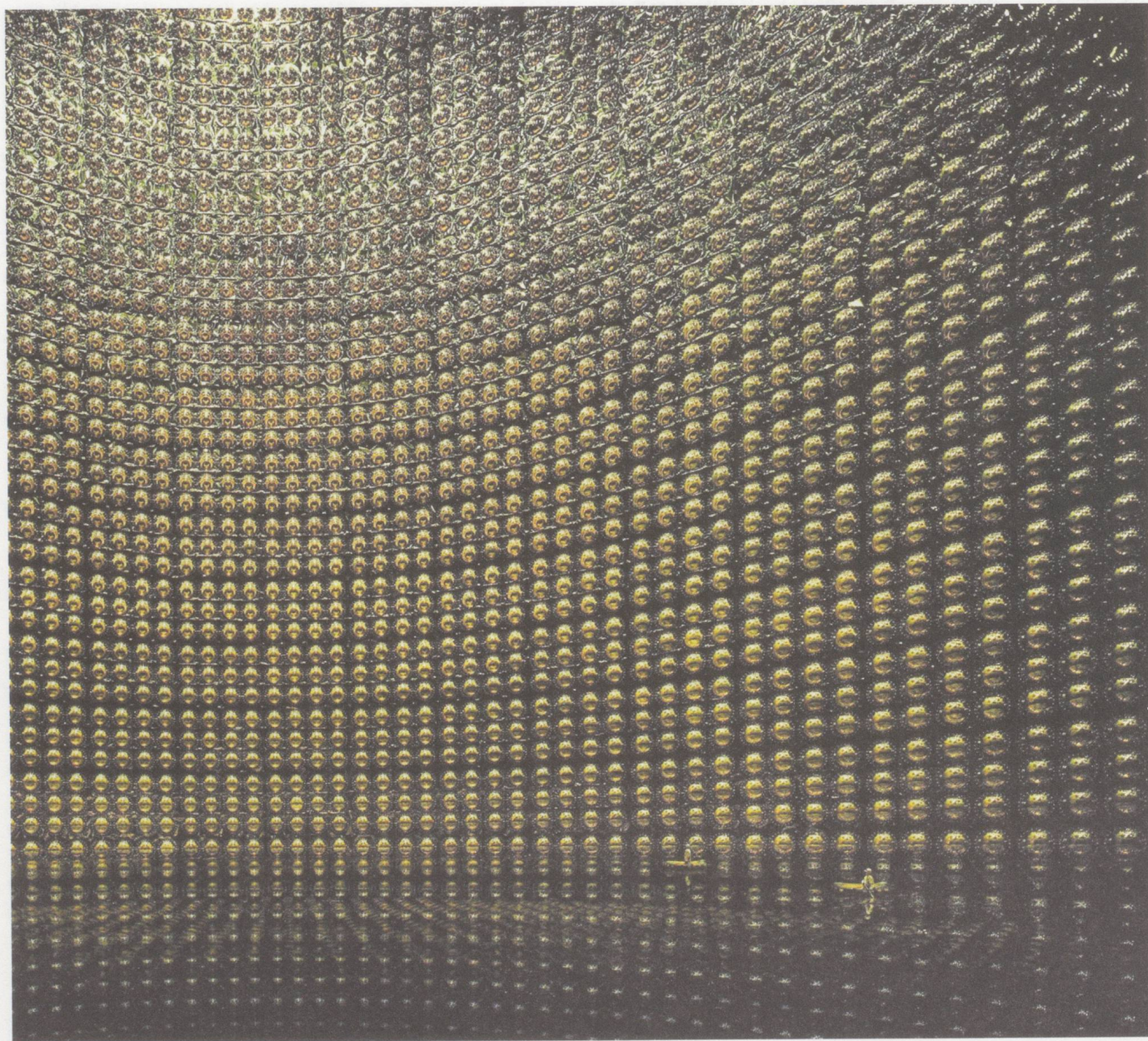
Download PDF: 29.03.2025

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

Lieux de la quête

Composer, penser, depuis Royaumont

Jérémie Wenger



Andreas Gursky, « Kamiokande » (2007), cliché pris dans l'observatoire de neutrinos japonais Super-Kamiokande, près de la ville de Mozumi.

© AdagpParis 2008: Andreas Gursky/Monika Sprüth/Philomene Magers

Ce texte est le résultat d'une tension : d'une part, une recherche de terrain, une immersion qui pourrait rappeler le mode d'exploration de l'anthropologie (quoique ce ne soit pas notre approche) ; de l'autre, un désir de théorisation qui aspire à un geste de « pensée pure », caractérisé par une logique interne et une autonomie (tentant de s'écarter à la fois de l'activité de commentaire, qui trop souvent s'en tient à l'espace fourni par les objets étudiés, mais aussi de celle du rapport journalistique, simple revers du premier cas pour des situations concrètes). Une orientation résolument philosophique, donc, si par philosophie on nomme, précisément, ce qui tente, au-delà de la description ou de la classification, de construire un geste théorique, avec l'espoir d'une pensée. Une fois l'ambition posée, le texte, résultat contingent, aura pu, dans l'échec comme dans la réussite, permettre un premier pas.

Le terrain est le suivant : les cours de composition contemporaine « voix nouvelles¹ » qui, depuis leur création, en 1983, sont devenus une des étapes les plus prestigieuses dans la carrière des jeunes compositeurs du monde entier². Durant trois semaines, les heureux élus se retrouvent en huis clos, entre les murs de l'Abbaye de Royaumont : période intense d'apprentissage, d'échange, de recherche et de création, débouchant sur la création des pièces travaillées durant le séjour. Il n'y a pas d'ailleurs que l'organisation concrète des trois semaines — l'isolation relative, en dehors de Paris, et l'atmosphère d'émulation altièrre — qui joue un rôle dans ce que peut signifier cette étape dans le parcours d'un compositeur : on n'entre pas en effet dans le cloître sans être frappé par la majesté du lieu, la beauté sobre et immémoriale des formes, la silencieuse et patiente injonction de la pierre. Il nous a semblé alors que le méandre des couloirs, le noble espace des escaliers, le vide et les échos des salles et des arcades seraient bien négligés — et leur importance en tant qu'inspiration effective, en tant que *structures artistiques et intellectuelles*, et ce que cela témoigne d'orientation dans le travail de création — s'ils n'invitaient à une méditation du lieu.

Notre geste, suivant cette invitation, se place sous le signe d'un accrochage de la pensée et de la spatialité. Non pas (seulement) la pensée *du* lieu (qui est bien sûr un thème tout à fait important dans le contexte qui nous occupe), mais la pensée *comme* lieu, ou, autrement dit, le lieu comme paradigme de pensée, comme outil fondamental, et ce qu'on peut y trouver de structures, de catégories, etc., pour approcher des problèmes de création contemporaine.

Le texte qui suit se divise en deux parties distinctes : une première, qui approche quelques problématiques concrètes trouvées dans le discours des professeurs présents (Brian Ferneyhough, Mark Andre, Hector Parra), des questions de globalisation musicale, avec les répercussions que cela implique pour des centres internationaux d'enseignement (dont Royaumont est un exemple), ainsi qu'un aperçu de l'horizon musical durant la masterclass. Puis, dans une deuxième partie, la réflexion proprement dite, qui se concentre, en deux

lignes successives complémentaires, sur la notion d'œuvre, comme production et positionnement, et celle d'écoute, qui lui répond, et où une configuration entre création, critique, et philosophie peut être entrevue.

Il ne faudra pas confondre entièrement cette tentative, une pensée « par » l'espace, au courant, maintenant très répandu, de la spatialisation dans la musique elle-même. Les deux ne sont pas incompatibles, et il est certain que c'est sans doute un des symptômes de l'époque que de tourner ses fantasmes en espace, mais le fond de l'affaire n'est pas de même nature : en témoignent les divergences, au niveau de l'orientation musicale, du geste que nous proposons et de toute une production qui, tout en menant une très forte recherche sur la spatialisation, demeure par trop liée à des pratiques du « pur son » et « d'atmosphères » sonores (une orientation, disons, du *corps*, plutôt que de tenter, à nouveau, de relever des idées de « structures », « d'articulation » et « d'abstraction » musicales).

Avant de nous engager dans cette double voie, nous tenons à remercier Marc Texier, qui nous a permis d'être présents durant la session de voix nouvelles durant l'automne 2011, ainsi que toute l'équipe sans qui rien de tout cela ne serait possible. À saluer également, des rencontres particulièrement riches, (et inattendues comme elles le sont toutes) : Davor Vincze, Clara Ianotta et Gabriele Vanoni. Nombre des réflexions ici présentes n'auraient pas vu le jour sans ces échanges fructueux.

On n'omettra pas ici de mentionner, pour le versant théorique, tout ce que nous devons à l'œuvre d'Alain Badiou (et, à travers lui, Lacan, Deleuze, Meillassoux). L'importance de la catégorie de lieu dans sa philosophie la plus récente a été cruciale pour la conception des lignes qui vont suivre, même s'il est encore bien trop tôt, sans doute, pour discerner clairement ce qui, de ce travail lent et souterrain de lecture et d'appropriation, pourra peut-être un jour émerger, d'autant que ce travail ne se propose pas de reprendre — du moins pas littéralement — de concepts précis.

I TERRAIN

1. Enseignements

Il est intéressant de se pencher sur l'organisation concrète d'un cours comme celui de Royaumont, où un tel processus d'abstraction peut se mettre en place. Marc Texier, l'artificier de ce lieu, confie que l'agencement propre des trois semaines est largement dû à l'inspiration de Brian Ferneyhough, présent dès la création en 1983 : le rêve d'un espace de travail intensif qui favoriserait un contact étroit entre les membres de cette communauté temporaire. Ainsi, à l'espace « publique » de Darmstadt — chose encore accentuée récemment par la nouvelle formule « Open Space », où chacun, étudiant comme professeur, peut présenter publiquement une idée, un travail, former

un groupe de recherche, d'interprétation, d'improvisation, etc. — s'oppose la clôture fertile de Royaumont. On peut y voir une reduplication de l'opposition entre musique « institutionnelle » et musique « de marché », à l'intérieur même du système institutionnel : tant Darmstadt offre ouverture et opportunité aux entrepreneurs, qui peuvent organiser leurs propres concerts et présentations, créer des contacts, etc., et favorise un succès « de foule », avec le risque, pour les talents moins dotés d'initiatives, d'être plutôt solitaires et négligés, autant Royaumont, au contraire, est le lieu où chaque étudiant est entièrement pris en charge, avec la contrepartie évidente que seul un très petit nombre, une « élite », a la chance de pouvoir y entrer.

Plusieurs idées fondent le projet : tout d'abord, la pluralité de l'enseignement, grâce à la présence parallèle de deux, puis trois professeurs (ceux-ci n'étant d'ailleurs pas seulement là pour *écouter* et *conseiller*, dans les cours individuels, forme classique de l'enseignement de la composition, ils exposent également leur travail, et un concert de leurs œuvres est également prévu à la fin, en contrepoint des œuvres des étudiants) ; ensuite, l'investissement total de tous les participants, qui bénéficient, durant les trois semaines, d'une pension complète, de temps libre adéquat en plus des divers cours, sans oublier le moment final des répétitions en vue du concert de création. On sent très clairement une continuité, une unité de la communauté dans cet effort collectif vers la composition, les professeurs comme les étudiants se retirant quotidiennement dans leurs chambres pour poursuivre le travail d'écriture.

Dans la présentation de leur travail comme dans leurs conseils aux étudiants, les trois professeurs de cette année se distinguent très nettement. Brian Ferneyhough, comme à son habitude, est à la fois sensible et loquace, et ses remarques, dont la pertinence est connue et recherchée, font montre de son esprit à la fois théorique, analytique et profondément imaginaire. C'est sans doute celui des trois professeurs qui mobilise le plus de concepts et de « technique » pour communiquer, sans doute un héritage de ce moment de fièvre spéculative dans l'Europe de ses jeunes années. La question de la forme revient ainsi assez souvent : longueur et rapports des éléments, dimension agogique d'un geste, tension, transitions, mutations, évolutions, répétitions, etc., sans négliger l'aspect instrumental, la relation au musicien (pour laquelle sa propre œuvre, qui questionne la question de jouabilité de part en part, lui a fourni une expérience considérable). L'avantage du discours théorique très fin est également, bien sûr, de pouvoir s'adapter aux différents styles des étudiants, et de s'éloigner, parfois considérablement, de ses propres préoccupations musicales. Il est remarquable de mettre en lien cette fluidité théorique protéiforme avec un trait particulièrement étrange de sa pratique actuelle, qui consiste à transformer le matériel de multiples fois avant de parvenir sur la partition, formant ainsi des « couches » de transformations successives (plutôt que d'avoir, dans un sérialisme plus classique, seulement une couche de matériel abstrait et son « inscription » directe dans l'œuvre), à un point même où c'est, semble-t-il, le système lui-même qui se modifie dans le processus de création de

l'œuvre. Ce qui était auparavant une production relativement « mécanique », où une loi théorique relativement inamovible dictait le matériau musical (avec éventuellement des retouches « subjectives ») devient, pour ainsi dire, « méta-mécanique », vu que le compositeur construit des processus de modification des processus, et peut les multiplier ad libitum, jusqu'à produire un *éloignement radical de l'œuvre même*. En poussant l'idée du sérialisme jusqu'à en réappliquer la systématique à la méthode elle-même, Ferneyhough anticipe la présence de l'ordinateur comme « méta-instrument », c'est-à-dire comme outil de production *de méthodes de production* (nous revenons sur ce point au début de la seconde partie).

Il ne semble pas, par exemple, que les deux autres professeurs se trouvent dans des espaces de réflexions en quelque manière semblable. Mark Andre, qui porte en lui, de par sa formation à Paris et Stuttgart, le double héritage de Gérard Grisey et d'Helmut Lachenmann³, insiste beaucoup sur une approche très pointilleuse, une recherche « à même la situation », fondée sur un principe « d'écoute » du matériau, ainsi qu'il le formule lui-même, et qui n'est autre qu'un réalisme compositionnel (au sens de la philosophie analytique) : le compositeur travaille avec des éléments qui ont leurs contraintes propres, et l'acte *d'écoute* est celui d'un *recevoir*, d'un *découvrir* plus que d'un *inventer* ou d'un *produire*. La pièce, en quelque sorte, doit « s'écrire » elle-même, le compositeur la prenant en dictée, plutôt que d'être le produit d'une subjectivité qui viendrait « s'ajouter » au matériau musical en tant que tel. Dans l'ensemble, toutefois, le discours théorique n'occupe pas une place très présente, ou très visible, dans son discours : le plus souvent, à peine mentionné, et souvent relégué à un simple détour technique, il est mis en sourdine afin de laisser s'épanouir un discours extrêmement subjectif, où le respect de l'infime, du fragile, de la marge (on ne s'étonne pas que Mark Andre trouve un partenaire philosophique de premier choix en la personne de Jean-Luc Nancy) côtoie une foi chrétienne vive et revendiquée, même si drapée dans une certaine crainte de cette même affirmation et ce qu'elle peut avoir potentiellement de totalitaire, et un désir presque excessif de tolérance.

À côté, le mélange encore en éclosion, chez Hector Parra, entre un amour immodéré du répertoire et de la gestuelle romantique (il cite les grands compositeurs pianistes du XIX^e siècle, et va jusqu'à Skrjabin et Rachmaninoff !) et les découvertes de la science moderne, pourraient sembler n'avoir rien en commun. Et pourtant, on reste songeur quant à la force presque démente de cet « amour » (qu'un vocabulaire un brin théologique pourrait qualifier de « béatitude », mais qui ne nous semble pas si déplacé) de l'Univers, dont l'opéra *Hyper-music Prologue*, sur un livret de Lisa Randall (astrophysicienne à l'université de Harvard) est l'expression la plus aboutie à ce jour. Sans parler des problèmes spécifiquement *musicaux* et *littéraires* qu'une telle démarche pose (qu'une passion pour la physique et la biologie puisse apporter quelque chose à la musique, c'est indéniable, mais ce serait une erreur de croire que cela *suffit* pour fonder un geste fort à un niveau strictement musical — et littéraire au demeurant pour l'opéra...),

il est frappant de remarquer que c'est plus cette passion profonde (comme la foi et la quête d'individualité chez Mark Andre) qui sert de « liant » au discours : à rebours d'un Ferneyhough, qui parle « de la musique même » en laissant ses « buts » ou ses « aspirations » (profondes, émotionnelles, psychologiques, etc.) le plus souvent de côté, Mark Andre et Hèctor Parra y reviennent très souvent, et d'une manière curieusement similaire, si on tient compte qu'un émerveillement devant Dieu ou devant la Science peut avoir une structure existentielle (libidinale, dirait le psychanalyste !), une forme contemporaine et, pour le cas de Parra, « laïcisée », de mysticisme, et que la démarche d'Hèctor Parra semble moins être une tentative d'intégrer les *techniques* ou les *concepts* de la science moderne dans le processus de composition (qui demeure ancré dans des méthodes « propres », celles d'un compositeur contemporain formé dans les meilleures institutions européennes) que d'exprimer une forme contemporaine d'émerveillement béat devant la Nature avec des moyens musicaux. Finalement, il est remarquable que ce même compositeur, de dix ans plus jeune que Mark Andre, place au centre de ses préoccupations la question du Romantisme (et de l'expression). Il est encore trop tôt pour cerner avec certitude quelle serait la forme mature, achevée de cette réappropriation, mais il est tout à fait crucial de noter que le problème de l'harmonie, surtout dans sa dimension de mouvement, de tension et d'élan, précisément comme elle le possédait au XIX^e siècle, est présent dans les esprits comme un point d'achoppement, une difficulté toute particulière — comme si, malgré tout, n'avaient pas encore été trouvées de *proposition*, de *voie* vraiment novatrice (on reste encore dans la nostalgie et l'absence), alors même que le *désir* d'une telle voie, (décliné sous les formes diverses du manque, de la nostalgie et du retour, de la répression totale, du désespoir, de la tentative plus ou moins réussie) lui, demeure, inaliénable.

2. Interlude : concerts

En plus du travail « interne » menant aux deux concerts des étudiants (avec l'Ensemble Recherche, le Quatuor Xasax, les Cris de Paris et Geoffroy Jourdain, le 24 septembre), l'Abbaye offre un panel de concerts variés, où les étudiants sont évidemment invités. On mentionnera par exemple un samedi Xenakis et Stockhausen (10 septembre) ; la remise sur pied du ballet *La Merlaison* de Louis XIII de 1635 (17–18 septembre), où la compagnie L'Éclat des Muses, dans une chorégraphie de Christine Bayle et scénographie de Thierry Bosquet, le tout dirigé par Patrick Blanc, a rendu avec une fraîcheur et une étrangeté étonnante le monde perdu d'un Ancien Régime florissant ; un vif concert Schumann avec les Cris de Paris et Geoffroy Jourdain (17 septembre) ; une performance remarquable et inspirée de Wilhem Latchoumia où Cage côtoyait une pléthore de créations (Blondeau, Naegelen, Mincek, Bianchi, Pesson, Filidei, Jodlowski, le 24 septembre) ; enfin (25 septembre) le concert « Pulvérisation du langage » de l'Ensemble



La tourelle de l'ancienne église, Abbaye de Royaumont. © Olivier Michel

Recherche, avec des pièces, fort représentatives au demeurant, de Mark Andre (*...zu Staub*), Brian Ferneyhough (*String Trio*), Beat Furrer (*Aer*) et Georg Friedrich Haas (*Aus.Weg*). Une pièce d'Hèctor Parra, (*L'Aube assaillie*) avait pu être entendue au concert Xenakis le 10 septembre.

3. Chemins de longue étude : trajectoires et centralités

L'intérêt d'un environnement comme Royaumont est aussi, au delà de la qualité de l'enseignement, celle des étudiants : une masterclass comme celle-ci fait symptôme à la fois de la globalisation du discours musical spéculatif et du déploiement tentaculaire des institutions qui le supportent. Les compositeurs qui suivent cette voie deviennent presque tous des « professeurs », leur parcours ressemblant à s'y méprendre à la carrière académique proprement dite : le jeu, si l'on peut dire, est alors plus similaire à grimper sur le grand arbre institutionnel mondialisé — en prenant garde au vide, alors même que les sauts de branches en branches sont inévitables — plutôt que se lancer, sans tracé préétabli, dans une jungle musicale inconnue. Les étapes de la recherche musicale, si elles ne

sont pas déterminée dans leur contenu (*ce* qu'on compose), sont par contre assez claires au niveau du comment (*où, dans quel cadre, pour qui* on compose), et l'échec ou la réussite à chacune des étapes (depuis les examens jusqu'aux grands prix internationaux, en passant, justement, par les masterclasses, les résidences, les commandes, etc.) peuvent avoir des répercussions cruciales sur la suite de la carrière.

Cette structuration « externe » du parcours musical, prend aujourd'hui des proportions très importantes : la mondialisation signifie aussi une stratification de la production artistique, allant du plus local au plus global (le global étant ressenti comme la « haute » strate, avec la carrière comme ascension). Cela se ressent également sur les « centres » d'enseignement, qui doivent, pour répondre à cette poussée, s'intégrer à cette élévation : les centres qui parviennent à s'établir *mondialement* sont ceux qui parviennent à fournir un enseignement qui transcende les provenances culturelles et/ou nationales (ce qui se dit aussi : ceux qui permettent à leurs étudiants d'approcher le plus directement la capacité à *être globaux* eux-mêmes, donc des compositeurs dont la musique peut être largement diffusée), un enseignement qui justifie qu'on fasse pour le recevoir d'importants déplacements.

Ce phénomène, tant au niveau des étudiants que du centre lui-même, se perçoit très clairement à Royaumont : la globalisation, avec l'arrivée récente de plus en plus de compositeurs d'Amérique du Sud et d'Asie (s'ajoutant aux européens, américains et japonais), s'intensifie : chaque année, Marc Texier le souligne, de nouveaux pays surgissent dans le paysage de la composition contemporaine, produisant de nouveaux étudiants avides de savoir et de nouveauté. L'Amérique du Sud, par exemple, ou l'Asie, « s'élargissent » presque chaque année, et où, il y a encore quelques années, il n'y avait pour ainsi dire « rien » pour un œil occidental, (point de figure internationale, de professeur reconnu, de classe, de conservatoire ou de mouvement connus), tout à coup des postulats surviennent, qui généralement en entraînent d'autres à leur suite. L'Afrique demeure la grande absente, du moins pour l'instant (peut-être aussi du fait des liens plus étroits avec les circuits américains et anglais), mais on ose espérer une irruption pour bientôt.

On retrouve toujours les « anciens centres », par contre, au niveau des études de seconds et troisièmes cycles. Après un premier diplôme, la majorité des étudiants se déplacent vers des lieux de renom : Paris, Strasbourg ou Genève pour la francophonie, l'espace germanophone (sans doute à la fois le plus large et le moins centralisé en Europe : l'Allemagne, l'Autriche, et la Suisse allemande présentent un grand nombre de lieux propices à des études de composition avancée), Londres, les grandes universités américaines⁴. Pour le dire crûment, on va là où il y a à la fois tradition et argent : le cas de l'Italie, par exemple, où la situation est de plus en plus difficile financièrement, est tout à fait parlant, et les deux étudiants italiens présents (étudiant respectivement à Paris et à Harvard actuellement) sont le témoignage à la fois de la qualité des étudiants sortant de ces conservatoires, et de la dure nécessité de devoir

quitter leur pays s'ils veulent trouver un soutien suffisant pour poursuivre une activité de compositeur professionnel.

L'importance de ces mouvements, et l'écart entre un espace de « provenance » des étudiants croissant sans doute plus vite que celui du « raffinement », c'est-à-dire l'offre de ces centres d'étude avancés, pose des questions cruciales quant au lien entre « langage » musical et « horizon culturel ». Aujourd'hui, que ce soit Royaumont, Darmstadt, l'Ircam, ou tout autre lieu de formation avancée, un enseignement (des méthodes, des références, un rapport au canon musical) est prodigué à des gens du monde entier, qui procèdent activement à une synthèse entre leurs origines et le discours, les techniques du centre, diffus mais incontournable. Inversement, les lieux de centralité adaptent naturellement leur discours à cette pluralité et sont forcés de rendre leur discours suffisamment flexible pour intégrer ces bagages divers. Le discours, du coup, « s'élargit » : à l'impératif d'intégrer absolument tolérés tous les particularismes répond la nécessité croissante d'un devenir « abstrait » ou « universel » du discours. On voit alors émerger l'enseignement d'un esprit très général, d'une « métaméthodologie » : des *moyens de construire des moyens*, sans que le moyen même (tel matériau, telle idée musicale, qui peut provenir de n'importe où, avoir n'importe quelle identité de départ, etc.) ait une quelconque importance. Seul le niveau d'après compte : l'intégration dans une pensée d'un niveau supérieur.

II ESPACE/PENSÉE

1. Spatialisation de la qualité : l'œuvre diagonale

Un axe possible pour approcher ce passage à un « méta-niveau » et qu'on retrouve autant dans les cours que dans nombres de discussions entre étudiants, c'est la tension immémoriale entre discipline et expression, qui se retrouve aujourd'hui sous des formes renouvelées : il y a bien sûr la question de l'intuition et des systèmes, et Ferneyhough est alors la figure tutélaire d'un certain type de rapport, qui frise parfois la violence, entre l'élan intuitif et des éléments « extérieurs », rationnels (lois, mécanismes, algorithmes). La question des systèmes, qui sont « outils » conceptuels en même temps que « contraintes », se reconfigure une fois que l'ordinateur est incorporé pleinement au processus compositionnel. Ainsi, au système écrit sur le papier se substitue l'algorithme répétable et augmentable bien au-delà des capacités humaines et qui établit de plus en plus fermement le compositeur comme créateur de mécanismes (qui ensuite créent l'œuvre), donc « méta-créateur » ; et, à côté de l'instrument acoustique qui s'adapte lentement mais sûrement à cette nouvelle présence, on voit émerger l'instrument virtuel (avec l'ordinateur, créateur de ces virtualités, comme méta-instrument) que le compositeur programme et modifie au besoin et où les idées théoriques poussées peuvent recevoir facilement une application directe, un « test » empirique⁵.

Le saut dans la « méta-création » ne va pas sans danger, et comme à toute époque d'innovation matérielle majeure les

avancées de la *matière* font oublier l'importance de *l'esprit*. En somme, l'ère de l'électro-acoustique et de l'informatique musicale court toujours le danger de répéter, sous le nouveau masque d'un maniérisme du son, l'abîme calculateur des années sérielles. On note en effet trop souvent qu'à un foisonnement « technologique » (démultiplication sans brides de mécanismes générateurs, algorithmes ou outils informatiques de toutes sortes) s'apparie à un laxisme, voire un manque tout simple de *discipline* musicale, où tous les paramètres de l'acte musical ont leur mot à dire, de l'oreille à l'esprit, de l'expérience à l'invention. Il est par trop tentant d'en faire taire un ou deux, par facilité, et de se laisser tenter par le sentiment de « toute puissance » mécaniste (qui est aussi un « être à la page », malheureusement non synonyme d'une modernité authentique), qui laisse en reste la vraie quête musicale, celle-ci, quoique contemporaine des innovations de son temps, aspirant toujours à transcender les conditions matérielles de sa production et toucher cet universel perceptible, pour qui tend l'oreille, chez les grandes figures canoniques...

On voit aussi parfois, heureusement, chez ceux qui se refusent à cette censure de l'un ou l'autre des modes de l'acte compositionnel et qui font le pari de maintenir les exigences à tous les niveaux, au maximum des capacités intérieures, l'effet sur le front du dur labeur de démêlement, du pourparler intérieur, interminable quoique soumis au stress de la date butoir, entre ces voix impérieuses et contradictoires.

Une remarque (en passant, de Yair Klartag) résume bien des problématiques relativement universelles : « souvent, il arrive qu'on soit coincé dans cette alternative : soit la pièce composée « marche » mais tombe dans le kitsch, soit ce n'est pas kitsch mais ça ne « marche » pas. » On peut lire cela comme l'opposition entre des principes de constructions, une certaine logique de l'œuvre, qui fait que celle-ci « marche » ou ne « marche » pas, et une logique plus profonde, celle qui rend l'œuvre originale, forte, qui la fonde comme singularité et permet un accès à ce mouvement de dépassement de la simple « bonne construction ». Pour utiliser l'analogie langagière, il s'agit toujours, en fin de compte, en utilisant des énoncés bien formés (le langage « marche »), de *dire vraiment quelque chose* (ne pas tomber dans le kitsch qui est souvent à la fois généralisant, évident et plat). À spatialiser cette configuration, on peut dire qu'on aurait l'œuvre comme tracé diagonal entre d'un côté la discipline d'un ordre (la construction, la contrainte, la cohérence) et de l'autre une liberté chaotique (qui est une « largeur » trop grande du geste, une « platitude », voire une « mollesse »). Rien là de particulièrement novateur en soi — l'inénarrable dialectique entre rigueur et liberté, contrainte et création —, encore qu'il faille toujours, et peut-être aujourd'hui plus impérieusement qu'en d'autres temps, parvenir à mettre en œuvre cette dialectique : *localiser* le geste d'une œuvre (« Est-ce diagonal ? Est-ce trop tiré du côté de l'ordre, ou du chaos? »), donc poser un diagnostic, qui comprendrait également une analyse des causes de l'état de l'œuvre, et *pointer* vers le lieu idéal, de *déplacer* le discours, de *corriger* la trajectoire. L'œuvre réussie (dans les deux sens de « pièce » singulière et de la « production » d'un compo-



Reconstitution de l'ancienne roue hydraulique approvisionnant l'Abbaye en eau.
© Michel Chassat

teur) est alors celle qui se trouve *au lieu juste* : il est alors ainsi possible non seulement de désuniformiser chaque œuvre singulière pour en faire une trajectoire faite d'étapes, dont chacune requiert une appréciation, un jugement (la réception de l'œuvre n'est plus nécessairement globale, mais différenciée, localisant chaque passage dans l'espace qualitatif défini plus haut), mais également de voir la production entière d'un compositeur, voire d'une époque, comme ces tentatives de positionnement au sein de cet espace, donc une réduplication, à une plus grande échelle, de la même question de la localisation qualitative. En somme, la question de la qualité musicale, si elle est conçue comme localisation sur un espace (le but musical étant de produire ce qui sera situé sur cette « diagonale », ce « point » à la fois d'équilibre et d'échappatoire où l'originalité, la nouveauté et la profondeur se superposent), peut s'appliquer à toutes les échelles : aussi bien au détail « atomique » du langage musical considéré, à un passage d'une œuvre, qu'à l'œuvre dans son ensemble ou à un groupe d'œuvres, à l'ensemble de la production d'une figure, à une époque.

2. Espaces de savoirs : vers l'écoute

En miroir de la tension entre discipline et liberté dans le geste créateur — et qui affleure déjà lorsqu'on touche à la question de l'universel musical, ce qui fonde l'idée d'une qualité intrinsèque de l'œuvre —, se trouve l'énigme du savoir, et sa relation à la production artistique. Souvent, lorsque la machinerie critique s'approprie une figure créative, l'obsession de savoir, penchant ô combien répandu chez les exégètes, se trouve projetée sur les créateurs eux-mêmes : le génie, même rimbaldien (mozartien) dans sa précocité, se retrouve alors revêtu du lourd manteau de l'érudition. Le créateur est un savant, qui, à peu de choses près, a tout assimilé, possède une capacité d'analyse absolue (« la qualité des œuvres en témoigne ! Cet être de génie ne peut qu'avoir *compris* la musique ! »). L'idée même d'un génie *ignorant*, voire d'un appariement entre cime créatrice et bêtise analytique, semble absurde.

Sans même aller jusqu'à ce point extrême, la connaissance effective des compositeurs (notamment en terme d'histoire de la musique, d'appropriation du répertoire, d'analyse approfondie, surtout dans un monde de productivité, de sociabilité exacerbée) demeure un point d'achoppement : comment et à quelle fréquence, avec quel engagement écoutent-ils leurs collègues et prédécesseurs ? Peut-on parvenir à « mesurer » l'influence des maîtres, particulièrement si l'on pense à la différence entre l'impact d'un enseignement et celui d'une œuvre entendue ou étudiée (car on est la plupart du temps pas étudiant des compositeurs dont on admire les œuvres, et il est à peu près inévitable qu'on n'admire pas plus d'œuvres qu'on a de professeurs...). Il n'est pas si absurde, par exemple, de considérer sérieusement l'éventualité que certains compositeurs brillants reçoivent de leurs maîtres à peine plus que des conseils et une approbation — l'écoute « sérieuse » de leurs œuvres étant quasi superflue, ou, du moins, très secondaire en comparaison de l'énergie et du temps investis dans la production personnelle, le travail avec les musiciens, etc⁶. En radicalisant un peu cette image, on tombe sur un portrait du compositeur comme praticien avancé, connaisseur des discours (des maîtres, des collègues, plus tard des élèves), et quasi ignorant des œuvres !

Mais partons depuis un autre bord. On peut tirer la pensée vers un compositeur absolument ignorant (ou inconscient), mais on peut toujours, et même en parallèle, prendre l'acte de composition comme une connaissance : c'est même la thèse dominante aujourd'hui, surtout lorsqu'il s'agit de rendre les compositeurs « compatibles » avec les valeurs académiques (érudition, rationalité, rigueur, progrès, scientificité). Personne mieux que le compositeur ne *sait* ce qu'est la musique, et les exégètes qui ne dédient leurs vies qu'au commentaire, sont pour toujours exclus de toute connaissance véritable. Pour tenir cette tension, il faudrait alors distinguer entre une connaissance interne (les méthodes de production, les stratégies, les techniques, les actes) et une connaissance externe (le sens global, la logique de l'œuvre elle-même, produits, peut-on soutenir, *en état de subtile, géniale inconscience* !). On relira « l'ignorance » relative du compositeur (qui, effecti-

vement occupé à produire, ne peut qu'être moins « savant », de manière générale, que celui qui dédie son temps à l'écoute et à l'analyse) à la lueur de cette connaissance interne en posant la question : « est-ce que, et si oui comment, l'activité de composition influence-t-elle l'écoute ? ». En affirmant que le travail direct sur la production de l'œuvre est un développement de l'écoute, on peut pousser la lecture jusqu'à l'autre point extrême qui défend qu'un compositeur professionnel n'a pas *besoin* de travailler sur les partitions de la même façon qu'un critique, pour la simple raison que son travail personnel le confronte à des problèmes plus ou moins universaux qui le mettent déjà en « relation » avec les autres compositeurs. Une connaissance, pour ainsi dire, de l'intérieur, par rapport à la connaissance plus « externe » du musicologue. Bien sûr, les catégories « d'interne » et « d'externe » n'ont de valeur que comme opposition, elle-même à nuancer, car on pourrait aussi bien argumenter que le musicologue est justement celui qui a la connaissance « interne » de l'œuvre, alors que le compositeur, en praticien ou en figure inspirée ou laborieuse, crée, inconscient, depuis un lieu *d'extériorité* par rapport aux processus profonds de sa création : on crée *parce qu'on ne sait pas* (et dans la critique, ce point d'intérêt, la création de l'autre, est, tout comme le matériau, la technique, ou le thème que le compositeur contemple, ce qui fait *ignorer ce qu'on fait* — la critique, ou la philosophie, précisément).

Revenons à nos espaces. On peut se retrouver, une fois encore, avec un système de *places*, cette fois-ci mettant en jeu des problèmes d'objet et de perceptions (ou points de vue) : une œuvre (l'étalon pratique pris ici comme exemple, mais cela vaut pour toute l'échelle proposée plus haut, du détail spécifique à une époque entière) au « centre », et deux écoutes à deux « places » différentes, peut-être opposées : les deux écoutes pourrait bien être, justement, la réception de « faces » inverses de l'œuvre. Si la perception d'œuvre pouvait se réduire à l'image d'un objet plat (une pièce, une feuille), alors peut-être pourrait-on défendre la thèse d'une radicale différence entre écoute critique et écoute « créative ». Tout en évitant cela, qui nous semble une réduction, on n'en posera pas moins que perceptions il y a d'un même objet, mais perceptions partielles, seulement d'une partie, ce qui implique, la plupart du temps, un recoupement possible, de même qu'un décalage entre les deux points de vue.

Mais au-delà de cette division, il faut opérer alors une dissociation supplémentaire, et coudre l'idée de l'espace qualitatif (et sa diagonale comme *point juste*) à ce nouveau morceau d'étoffe théorique.

À l'œuvre juste — point médian entre discipline et liberté, académisme et faiblesse — correspond toujours une *écoute* juste. Ce qui, bon gré mal gré, est appelé « musique contemporaine » est la sphère de la musique où, précisément, une assimilation intuitive — une « simplicité » de l'écoute surplombant la jungle de la prolifération technique et le lourd désert de l'obscurité intellectualisée — est le trésor, la chose absolument rare. La musique contemporaine, surtout aujourd'hui, est ce qui se présente comme résistance opiniâtre, voire comme agression, un *mur* pour l'écoute, alors même qu'elle

est la promesse d'une écoute complète, profonde, engageant l'entier de l'individu, de même qu'une écoute « infinie » où le discours ne s'épuise jamais. D'où le retour sempiternel (et nécessaire!) des questions de difficulté et de facilité, de sérieux et de jeu, etc., la musique contemporaine étant systématiquement placée du côté des premiers. On trouve en effet immanquablement les termes mêmes de « facilité » et de « jeu » ou « divertissement » connotés très négativement dans la bouche de ceux qui défendent une musique *résistante* (à une idéologie supposée dominante, celle d'un « laisser aller » total, avec comme figure infernale le concert Pop/Rock), *indépendante* (d'un marché dont supposément on s'extirperait) et *authentique* (faisant alors de la douleur et de l'ascèse le seul accès à la vérité en musique). Une fois encore, face à ces oppositions tranchées, il faudrait parvenir à trouver le point d'échappatoire où les pôles contraires sont tenus en tension, et donc remettre à sa juste place, en regard de la résistance, de l'autonomie et de l'authenticité, celles de l'imédiateté (la joie esthétique autant que l'étonnement), d'un partage refondé (l'intégration autant que l'originalité) et de la vérité (qui, face à l'impératif souffrant et illusoire de l'authentique absolu, permet un fondement universel).

Il faudrait alors appeler à une écoute juste, une écoute à la fois comme suprême sérieux et comme absolue facilité, comme jeu pur, du modernisme, celui qui demeure encore *rigide, inassimilable*, celui que, parfois, devant son incompréhensible âpreté on préférerait refouler ou oublier, surtout face à la douceur un peu mièvre de certains « postmodernismes » : celui des figures des années soixante — Carter et Boulez en tête, Ferneyhough et Lachenmann suivant de près, pour ne donner que des exemples caricaturaux — plutôt que vraiment *prises à bras le corps*, sont en passe d'être classées comme « dépassées » et tout bonnement oubliées, alors même que, la distance obscurcissant déjà leur message, elles requièrent justement un nouvel élan, une actualisation, un retour. Aujourd'hui, l'écoute de cette musique, quand elle existe, se partage entre la révérence superficielle et un travail purement cérébral, souvent contraint par les institutions. Même dans les milieux spécialisés, on est tenté d'admettre que cette musique restera cloisonnée, une musique de connaisseurs, une musique, en somme, plus vouée à l'étude qu'à l'écoute. Et effectivement, un monde dans lequel un modernisme aussi féroce serait « globalement » écouté — et donc dans lequel il ne serait plus

exil, ascèse, mortification, mais jeu, joie, émerveillement — semble quasiment *impensable*. C'est pourtant bien le défi qu'il faut tenir — ce qui se dit aussi bien : le monde dans lequel une telle écoute existe *reste à inventer*.

1 <http://royaumont.voixnouvelles.fr> (15 avril 2012).

2 La multiplicité effective des provenances fait office de preuve par l'exemple : Espagne et Amérique du Sud (Germán Alonso, Miguel Farias, Óscar Piniella), Israël (Talia Amar, Yair Klartag), Japon (Takeo Hoshiya, Yumiko Yokoi), Italie (Clara Ianotta, Gabriele Vanoni), Allemagne (Matthias S. Krüger, Kaspar Querfurth), Europe de l'Est (Jagoda Szmytka, Pologne ; Davor Vincze, Croatie ; Vito Zuraj, Slovaquie), et Canada (Anthony Tan). On notera en passant aussi l'écart, fort large cette année-là paraît-il, des âges, avec des dates de naissance allant de 1979 à 1989.

3 Il insiste d'ailleurs fortement sur la nécessité de prendre les trois catégories de sons — harmoniques, inharmoniques, et bruit — sur un plan strictement égal, en reprenant sous une nouvelle forme le discours de l'absence de hiérarchie entre les éléments musicaux que les sérialistes avaient appliqués aux hauteurs. Il mentionne également le texte important de Lachenmann, « Typologie sonore de la musique contemporaine » de 1967, qu'on trouvera dans le volume *Écrits et entretiens* édité par Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2009.

4 Il ne semble pas, par exemple, que le Japon, qui possède indéniablement une tradition forte et des institutions de qualité, attire un aussi grand nombre d'étudiants étrangers, et ce peut-être en raison de l'éloignement et des difficultés d'intégration. Cette situation est aussi vue d'un point de vue très européen et il faudrait pouvoir juger des mouvements estudiantins à partir du bassin asiatique (Chine, Corée, Taïwan, Singapour, Vietnam, etc.), au demeurant de plus en plus dynamique.

5 L'apparition de moyens « virtuels » de création de la musique ne peut manquer de faire penser à l'impact que l'ordinateur a eu dans le développement des mathématiques, ouvrant la possibilité d'une mathématique *empirique*, où une méthode par essais et erreurs, *a posteriori*, pouvait être mise en place (avec comme exemple tout à fait connu la découverte des fractals grâce à la capacité d'itération de la machine informatique).

6 Le cas de Ferneyhough, à ce titre, est évidemment frappant, car en lui se concentre à la fois la relative inaccessibilité de l'œuvre comme telle et une très grande flexibilité de l'enseignement : le nombre considérable de jeunes compositeurs qui sont passés, ne serait-ce que pour le temps d'une masterclass, entre ses mains. Sa présence à Royaumont et à Darmstadt chaque année depuis des décennies (sans parler de Stanford, un des lieux les plus importants de l'espace académique musical américain) est un fait unique, à notre connaissance, dans l'horizon contemporain et fait de lui une figure absolument « messiaénique » pour la jeune génération ! Pourtant, et en cela il serait tout à fait le Maître lacanien de la musique contemporaine, rares sont les étudiants qui relèvent le défi de *l'écouter* vraiment, c'est-à-dire de ne pas dissocier la parole vive de l'enseignant, et son agilité théorique si souvent esquivante, et l'œuvre écrite, témoignage du labeur interne du compositeur, qui impose la traversée des donjons de l'invention...