

De la structure au geste

Entretien avec Frédéric Durieux

Né en 1959, compositeur et professeur de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Frédéric Durieux est l'auteur d'une trentaine d'œuvres mobilisant aussi bien l'instrument soliste que la voix, l'orchestre ou l'électronique. Sa production musicale s'est dès le départ accompagnée de la conscience de l'héritage historique que la création contemporaine doit prendre en charge – la mémoire, souvent encombrante, de la modernité de Schönberg, Berg et Webern, de l'avant-garde sérielle des années 50 avec Boulez, Berio et Stockhausen, ou de toutes les musiques « savantes » de toutes les cultures mondiales, qui se trouvent désormais à la portée de nos oreilles. Il a par ailleurs développé, au sein du paysage contemporain, une réflexion originale sur les rapports entre écriture et perception, concentrant son travail sur l'articulation nécessaire entre la structuration du matériau et sa figuration, l'allure qu'il revêt dans le temps, en conservant une triple distance critique : au regard des musiques qui donnent trop à l'écriture et pas assez à l'écoute, ou inversement celles qui réduisent l'écriture aux modèles préétablis qu'on se donne de la perception, enfin aux musiques qui cèdent aux illusions d'un élan vital spontané. Le geste d'une pensée musicale qui se déploie dans le temps en s'incarnant dans le geste instrumental demeure ainsi toujours l'enjeu crucial du processus de création musicale.



Dans la distance

Si on regarde l'ensemble de ta production, par exemple si on compare deux œuvres qui sont d'une part *Seuil déployé* (1988-1989, pour 22 musiciens), qui proposait un parcours assez linéaire, présentant une certaine continuité entre ces sept accords de sept notes qui revenaient régulièrement, et d'autre part la troisième des *Traverses* (2002-2003, pour grand orchestre) où le discours semble en permanence bifurquer, il semble que tu as pris de plus en plus de liberté avec le langage. Cela signifie-t-il que ce qui organise la forme est devenu quelque chose de plus complexe, plus profond ou enfoui ?

Disons qu'avec les années, mon travail est devenu plus complexe dans l'articulation générale et plus simple dans l'enchaînement idées. Les idées simples, j'entends par là clairement définies et identifiables (cellules rythmiques et mélodiques, groupes d'accords, etc.), permettent des articulations plus souples ainsi que des successions et des superpositions d'idées plus faciles à percevoir.

Il y a une quinzaine d'années (comme tout jeune compositeur), je passais beaucoup de temps à chercher un matériau qui me convienne. En fait, je cherchais des éléments de vocabulaire (type d'harmonies, de phrases mélodiques, de successions rythmiques, etc.) qui me soient propres. Au fur et à mesure de mon évolution, j'ai engrangé des matériaux qui me conviennent et qui peuvent être « revisités » en fonction du projet en cours. Un jeune artiste est souvent plus concentré sur le matériau qu'il met en œuvre immédiatement, un artiste mûr réfléchit plus à l'organisation formelle et structurelle du matériau et le fait évoluer en fonction d'une organisation temporelle voulue. On ne travaille pas de la même manière une partition qui va durer 4 minutes et une autre qui va se développer sur 25. Une partition en plusieurs mouvements séparés ne s'échafaude pas de la même façon qu'une œuvre qui sera d'un seul tenant.

Pour résumer, je dirais qu'il faut clairement distinguer ce qui est de l'ordre de la structure, de la figuration, de ce qui relève de l'organisation formelle. Or j'ai l'impression que bien souvent ces différents domaines sont amalgamés d'une façon qui ne me semble pas satisfaisante. Pour moi, une structure doit rester hors temps et pré-organiser un réseau de potentiels (j'assimilerais cela à une organisation grammaticale). Une figure commence à mettre un ou plusieurs éléments structurels en mouvement, en l'associant notamment à un *tempo*. La forme organise le parcours temporel des différents moments de figurations.

En presque 25 ans de travail, je remarque que celui-ci est devenu moins homogène. Je pourrais résumer en disant qu'auparavant je travaillais essentiellement dans la déduction d'un seul et même matériau structurel alors qu'aujourd'hui je me sers également de la confrontation de matériaux plus opposés. Je suis plus attentif aux différenciations de densités, par exemple harmoniques, et de registre. Ces éléments sont devenus aussi essentiels que les structures de hauteurs. Ce qui m'intéresse, c'est de basculer d'une allure à une autre ou d'une enveloppe à une autre pour créer des formes différentes d'articulations et de figurations. Je pourrais même ajouter que je ne rejette plus le disparate ou l'hétérogène, voire que je les recherche quelquefois. Avec le temps, je suis arrivé à une conception du travail artistique qui me fait adopter cette phrase de Pasolini, que je paraphrase en son début : un artiste (Pasolini écrit « un écrivain ») est « quelqu'un

qui met en relation des faits même éloignés, qui rassemble des morceaux désorganisés et fragmentaires de toute une situation (politique) cohérente et qui rétablit la logique là où semblent régner l'arbitraire, la folie et le mystère ».

Qu'est-ce qui au cours du processus compositionnel arrive en premier ? Est-ce un matériau plus ou moins abstrait que l'on va mettre en forme dans la figuration, ou au contraire des idées musicales que l'on entend intérieurement ?

Il n'y a pas de règle en la matière. Cela change en fonction des individus et des moments durant lesquels une partition se compose. J'ai débuté des œuvres à partir d'éléments abstraits, d'autres à partir de figures entendues intérieurement et qui se sont imposées spontanément, d'autres enfin ont eu pour point de départ un état psychologique. Du plus abstrait au plus romantique, tel que les gens s'imaginent la création musicale.

Par exemple, pour *Incidences* (1996, pour un percussionniste), je suis parti d'un atelier de composition à l'IRCAM durant lequel j'avais demandé aux participants de composer à leur manière une partition pour percussion utilisant le matériau 0, 1, 2, 3 et 4. Presque toute la partition que j'ai réalisée moi-même par la suite est basée sur cette suite numérique. La deuxième *Étude en Alternance* (2003, pour six musiciens) a pour point de départ une formule répétitive de deux arpèges — dont le premier est une citation-hommage extraite du début du deuxième des *Quatre chants pour franchir le seuil* de Gérard Grisey, à la mémoire de qui ma partition est dédiée — qui se retrouveront tout au long du mouvement, plus ou moins transformés. « *So schnell, zu früh* » (1993, pour soprano, ensemble de 17 instrumentistes et électronique) a été réalisé dans l'idée de composer un tombeau en hommage à Dominique Bagouet, alors que j'étais très marqué par la disparition de ce chorégraphe admirable que j'aimais profondément.

Dans mes cours de composition, il m'arrive de demander quelquefois à un(e) étudiant(e) de me chanter quelques mesures qu'il ou elle a écrites. C'est souvent un moment de torture pour eux, tant ils sont gênés par ma demande. Si je leur demande cela, ce n'est pas par sadisme mais pour les aider à ressentir si ce qu'ils ont écrit a bien été « incorporé », au sens premier du mot. Ce qu'ils ont écrit est-il bien intégré et conscient ou est-ce simplement une construction mentale ? Ce n'est que lorsque l'on arrive, même sommairement ou de façon « monstrueuse », à extérioriser d'une manière ou une autre ce que l'on a écrit, que l'on peut être sûr de pouvoir transmettre ce que l'on a composé à celui qui va vous jouer devant un public ; ce qui reste quand même le but de la manœuvre.

Bien sûr, il y a des musiques qui sont au-delà du physique humain. Les musiques électro-acoustiques qui ne sont pas directement liées à la fonction « danse-transe » de type techno et les œuvres musicales comme certaines composées par Xenakis (je pense à *Metastasis* ou *Pithoprakta*). Pour ma part, je me sens assez peu attiré par ce genre d'esthétique, même si j'en reconnais quelquefois l'intérêt. Pour autant, une musique qui est au-delà du corps, une musique proche du mécanique ou du machinal m'est étrangère. Elle m'angoisse même terriblement. Ce qui est au-delà du chant, même de façon métaphorique, m'ennuie rapidement.

Pour reprendre notre propos qui tourne autour du spontané et du calculé, je dirais qu'il faut agir avec méthode, tout du moins avec une méthode qui accepte un maximum de possibilités de réalisations. En ce qui me concerne, une idée qui s'impose doit être notée rapidement et, si j'ose dire, reposer. C'est seulement après un examen au calme, au-delà de toute hystérie, que je me rendrai compte si cette idée a un avenir dans mon travail : contient-elle un potentiel de développement ? Est-elle aussi forte que je l'ai crue à un moment donné ? Est-elle un tant soit peu originale ou une résurgence plus ou moins déformée, etc. La spontanéité est un matériau comme un autre : ni à rejeter ni à accepter a priori. Après, revient le temps du dialogue de l'écrit (qui sous-entend quand même une formalisation et un début d'organisation et de hiérarchie des éléments). C'est par la distance de l'écriture que se donne tout le sens de la musique occidentale « savante ». C'est par cette distance que les idées se structurent, s'articulent et se développent. Pourquoi ce qui est une évidence dans le domaine de la philosophie, de l'histoire ou de l'écriture romanesque et poétique serait-il différent dans le domaine de l'écriture musicale ? Si l'intuition est primordiale dans les sciences, l'organisation même de l'irrationnel est tout aussi nécessaire dans les arts.

Ce qui m'intéresse, c'est qu'une impulsion — quelle qu'elle soit — puisse être travaillée pour lui permettre de livrer son potentiel. S'il s'agit simplement de restituer quelque chose d'entendu intérieurement, cela ne présente aucun intérêt à mes yeux. C'est même pour moi la porte ouverte à l'illusion du simple vital : l'énergie peut vite donner une illusion qui se révélera en fait être une agitation hystérique. De même, développer un système d'écriture, que je qualifierais de mental, qui ne permet pas à celui qui va jouer de pouvoir y inscrire son interprétation ne m'intéresse pas davantage. Il est pour moi important d'arriver à extérioriser physiquement ce qui est écrit car c'est ce par quoi passe l'interprète, en plus de son écoute interne.

Je suis donc à la recherche d'un aller et retour permanent entre l'écoute interne, l'écriture à la table et aussi le chant ou le piano. C'est à travers tous ces moyens que je me fraie un chemin vers la partition définitive. Par exemple, je peux organiser le réseau d'un matériau harmonique et/ou rythmique, puis je détermine un *tempo* et je solfie quelques idées, je les malaxe en bouche (je solfie à haute voix ou joue au piano) jusqu'à ce que certaines figures m'apparaissent comme intéressantes. C'est alors que je reviens vers l'écriture pour développer les idées en cours.

Matériau / allure / figuration

Tu as souvent souligné les contradictions entre écriture et perception qui pouvaient frapper certaines œuvres issues de l'avant-garde sérielle des années cinquante, mais en même temps tu as toujours pris tes distances avec le courant de la musique spectrale, dont le principe d'écriture repose au contraire sur la perception ; enfin, tu as récemment exprimé des réserves sur un certain type de musique trop fondé sur une sorte d'« élan vital » — c'est l'expression que tu avais employée. Pourrais-tu revenir sur la manière dont tu caractérises ces rapports entre ce qui relève de la « structure » et ce qui est de l'ordre de la « figuration ». Peut-on y voir un travail de l'inaudible sur l'audible et réciproquement ?

Ma position sur ces questions est nécessairement liée à mes années de formation. J'ai commencé à m'intéresser sérieusement à la musique contemporaine durant les années 75-76. Tout d'abord j'ai étudié, seul, les partitions de Schönberg, Berg, Webern, Stravinsky, Bartók, Varèse et Messiaen ; puis j'ai lu les livres de René

Leibowitz (qui m'ont appris les rudiments de la technique sérielle) avant de me plonger dans ceux de Messiaen et de Boulez. Après cela, j'ai étudié l'analyse avec Alain Poirier qui m'a appris toute une série de déductions du matériau musical sériel et post-sériel (avec lui, je tiens à préciser que j'ai étudié également Debussy, Wagner, Brahms, Mozart et d'autres compositeurs classiques, romantiques modernes et contemporains). Tout cela pour dire que j'ai acquis durant les années 76-80 un type de déduction du langage musical qui relève de la technique sérielle, c'est-à-dire une conception structurale, voire structuraliste, du langage musical. Donc j'avais une certaine manière d'écouter et d'entendre la musique la plus récente. Sans doute est-ce pour cela que, lorsque j'ai entendu pour la première fois *Partiels* de Grisey, je n'ai pas été attiré par cette manière de concevoir le temps et l'écoute musicale. Ma formation devait sans doute être trop entamée pour que je suive une telle voie à ce moment-là. Cela étant, il n'est pas obligatoire de tout aimer, ni de se mettre dans une filiation d'un compositeur dont on reconnaît les qualités par ailleurs.

Pour revenir à ta question, il est intéressant de noter que Schönberg a passé une bonne partie de son enseignement ou ses conférences à justifier sa démarche derrière une logique qui aurait été inéluctable. Il y a chez Schönberg une influence biblique qui l'amène à tout rattacher à une logique de descendance : puisqu'il y a eu Bach, il y a eu Mozart ; puisqu'il y a eu Mozart, il y a eu Beethoven ; puisqu'il y a eu Beethoven, il y a eu Wagner et Brahms puis Mahler et enfin, moi, Schönberg. De même, il y a dans une certaine partie de la justification schönbergienne une manière de penser la composition sérielle comme une suite d'opérations logiques (qu'une partie de ses écrits contredisent puisqu'il se présente comme un compositeur inspiré qui écrit comme en transe). Tout cela ne remet pas en cause l'apport et le génie de Schönberg, mais cela a conduit à une certaine façon de décrire la composition comme une suite d'opérations logiques d'engendrement. Et, si l'on poursuit le raisonnement, on en arrive à une façon de concevoir qui voudrait d'une part que, puisque le matériau est logique dans sa construction, l'œuvre sera logique par essence ; et d'autre part, la forte structuration logique du matériau implique que le matériau est presque la forme aboutie de l'œuvre. J'entends par ce dernier point que l'on peut très vite arriver à une aberration qui voudrait que le matériau *soit* l'œuvre, qu'il n'y ait plus aucune distance entre structure, matériau et figuration. Ce type de confusion relevant d'une très mauvaise analyse des écrits et œuvres de Schönberg et de Webern. D'où un rejet des œuvres de Berg (et de Bartók), considérées comme trop passéistes.

Le mythe d'un épuisement de l'œuvre dans la structuration de son matériau a animé la période sérielle dite géné-ralisée (au cours des années 1951-58). Par exemple, dans la *Structure Ia* de Boulez, il y a une série de hauteurs, une autre pour les durées, une pour les dynamiques et une dernière pour les attaques (qui correspondent à des qualités de timbre des deux pianos). Une fois ce matériau établi, il suffit de déterminer la logique de déroulement pour que la partition se déploie presque automatiquement. Je me souviens que les thuriféraires de la musique spectrale ne manquaient jamais une occasion de rappeler ces faits dans leur dénonciation des dérives de la pensée post-sérielle. Mais, aussitôt, ils présentaient une analyse de la première partie de *Partiels* de Grisey, partie dans laquelle le matériau consiste en une suite d'états progressifs de l'harmonique à l'inharmonique de sonagrammes d'un trombone jouant un *mi* grave dans des modes de jeux de moins en moins traditionnels. Ces relevés de sonagrammes sont quasiment appliqués à la lettre, ce qui ne me gêne nullement, mais relève aussi d'une autre forme d'arbitraire. La restitution, à *nu*, d'un matériau, quel qu'il soit, n'est qu'une étape, quelquefois impérative à certaines époques : l'arbitraire est une

nécessité lorsqu'il y a une nouvelle formulation et que celle-ci veut se démarquer de ce qui l'a précédé.

Nous n'échappons pas, inutile de se voiler la face ou de se donner des illusions, soit à l'arbitraire soit à la subjectivité (quand ce n'est pas aux deux). Composer une œuvre objective me semble un vœu pieu et me rappelle le titre d'un article de Roger Caillois : « science exacte, science douteuse » (je cite de mémoire).

J'appartiens à une génération de compositeurs francophones qui a commencé à œuvrer dans les années 80, c'est-à-dire une génération qui a été marquée par l'apparition de la musique spectrale. Soit l'on était pour, soit l'on était contre, pour résumer sommairement. Je tiens à signaler au passage que cette façon de se positionner était très franco-française. Toutes ces questions n'avaient pas véritablement lieu d'être en Allemagne ou en Italie. La seule idée commune à travers l'Europe durant ces années-là a été de penser le matériau et la figuration comme devant relever de l'écoute et de la perception. Après tout, Lachenmann et Sciarrino interrogent le post-sérialisme également même si leurs réponses respectives sont différentes voire divergentes. Il faut signaler la clairvoyance de Gérard Grisey qui dédie chacun des trois mouvements de *Vortex Temporum* à Gérard Zinnstag, Salvatore Sciarrino et Helmut Lachenmann.

Mais n'oublions pas par ailleurs l'extraordinaire évolution de compositeurs post-sériels comme Berio, Boulez et Stockhausen. Entre les années 60 et 80, ces compositeurs ont incroyablement évolué. Le matériau qu'ils utilisent devient de plus en plus souple et ils établissent très clairement un espace qui va en s'agrandissant entre ces matériaux et leurs figurations. La structure reprend son rôle d'organisation hors-temps et, le matériau devenant moins strict et contraignant, la figuration prend son autonomie.

En ce qui me concerne, les œuvres d'Edgar Varèse m'ont éclairé car Varèse est un compositeur qui pose très bien la question du rapport entre écriture et perception, matériau évolutif et statique, et opposition de figurations quelquefois disparates. Chez Varèse, l'homogénéité n'est pas le but, l'opposition et la confrontation des matériaux permettent de gérer les moments de tensions et de détentes. En cela on pourrait dire qu'il est un compositeur anti-sériel. Varèse préférera toujours opposer des types de figuration plutôt que de tout déduire d'un seul matériau. Pour lui, la logique de l'écoute ne relève en rien de la logique de déduction d'un matériau ou d'une structure. Il est en tout cas un compositeur qu'il faut mettre en regard de son exact contemporain, Anton Webern. C'est à partir des analyses de Webern et de Varèse d'une part, puis des œuvres de Boulez, Berio et Stockhausen d'autre part que je me suis forgé mon cheminement artistique. Je suis et reste trop éloigné, dans ma *forma mentis*, de la musique spectrale. Je suis un compositeur pour lequel le ou les matériau(x) doivent provenir d'éléments structurels définis pour que la figuration advienne de ces éléments premiers. L'œuvre est le résultat d'allers et retours entre ce qui est hors temps et la figuration qui s'inscrit obligatoirement dans une organisation de *tempi*.

Pour éclairer cette question des rapports entre structure et figuration, tu prends souvent l'exemple de Webern.

Pas seulement Webern mais aussi Alban Berg. Deux partitions me semblent emblématiques pour évoquer la question du rapport entre structure et figuration : la *Symphonie op. 21* (1927-28) de Webern et la *Suite Lyrique* (1925-26) de Berg.

La partition de Webern est écrite selon les règles de la technique sérielle énoncées par Schönberg à partir des années 1923-24. Webern applique ces règles avec rigueur, suivant en cela son tempérament d'obsessionnel : tout, ou presque, y est formalisé ou répond à des règles strictes. Cette formalisation fait que chaque note de la partition peut être expliquée avec logique. Par exemple, la première section du premier mouvement est un double canon par mouvement contraire. (NB : un canon par mouvement contraire est un canon dont la deuxième voix reprend les mêmes intervalles que la première voix mais en inversant le sens des intervalles. Les intervalles ascendants de la première voix deviennent descendants dans la seconde, les intervalles descendants de la première voix devenant ascendants. Un double canon se compose de deux canons que l'on peut résumer ainsi :

Canon A : voix 1 puis voix 2, en réponse de la voix 1

Canon B : voix 3 puis voix 4, en réponse de la voix 3

La mélodie du canon 1 est différente de celle du canon 2.) Webern applique l'écriture du double canon à la technique sérielle, ce qui signifie que la voix 1 sera basée sur la série originale de 12 notes, puis que la voix 2 sera basée sur la même suite de 12 sons mais dont les intervalles seront renversés. Les mêmes principes s'appliquant au deuxième canon. Je peux résumer cette brève analyse en disant qu'il y a une structure (la série de 12 sons), des figurations (les mélodies des voix 1 et 3 du double canon) et un principe de figuration (le double canon par mouvement contraire) qui forment déjà un ensemble complexe. Or, que percevons-nous à l'écoute du début du premier mouvement ? La série et ses différentes transpositions ? Impossible car il est trop difficile d'entendre une mélodie composée douze notes différentes. Le double canon ? Cette écriture est également trop difficile à percevoir ; qui plus est, chaque voix se déroule sur une durée trop longue, évolue dans un registre trop étendu (du grave à l'aigu) et est distribuée aux différentes familles instrumentales (bois, cuivres et cordes) pour que l'on puisse en percevoir l'unité. Alors, qu'est-ce que cela signifie ?

Webern ne cherche pas à nous faire entendre une structure mais bien une entité, une *composition*. J'entends par là que Webern laisse la structure (l'écriture sérielle avec ses règles) là où elle doit être et demeurer : elle est le fondement d'une écriture, la logique grammaticale du type de composition choisi par le compositeur. C'est à partir de cette structure que Webern détermine des principes d'écriture (en l'occurrence ceux de l'écriture polyphonique de type contrapuntique). Enfin, une fois ces deux domaines déterminés, Webern les met en application et compose sa partition en déterminant l'ensemble de ce qui sera la figuration (suite de notes accompagnée de ses durées, de ses intensités et de son orchestration). Mais ce qui est encore plus intéressant dans cette affaire c'est que Webern apporte une autre dimension perceptive à son ensemble. En effet, à l'écoute des premières pages, on ressent une sorte d'apesanteur dans l'œuvre. En analysant la partition ou à l'écoute en direct pour ceux qui auraient l'oreille la plus fine, on s'aperçoit que l'ensemble des douze notes de la gamme chromatique est fixé dans un registre précis. Je m'explique : le *mi bécarré* sera toujours placé, quel que soit l'instrument qui le jouera, dans le quatrième interligne de la clef de sol ; de même le *ré bécarré* sera fixé sous la première ligne supplémentaire sous la clef de fa ; et ainsi de suite pour chacun des 12 sons de la gamme chromatique. En résumé, l'ensemble de ces notes forment un bloc sonore de 12 sons dont chacune des notes apparaîtra en fonction des canons joués. Finalement, ce que l'on perçoit

ce ne sont pas les séries, ni le double canon par mouvement contraire mais une répartition statistique des 12 notes à l'intérieur d'un bloc sonore, ce que j'appellerais un spectre gelé.

Si je reviens souvent sur cette partition de Webern dans mes cours, ou lors de conférences, c'est parce qu'elle permet une analyse structurelle extrêmement poussée en effectuant le relevé sériel. À partir de cela, il est intéressant de s'interroger sur le rapport qu'entretient Webern entre écriture et perception, ce qui permet en définitive de réfléchir sur la complexité des relations entre le structurel, la figuration et l'écoute, la perception. Si, en regard de l'œuvre de Webern, on écoute une fugue extraite d'un des deux livres du *Clavier bien tempéré* de Bach, on s'apercevra que le rapport entre structure et écriture peut être relativement plus simple mais, en définitive, assez comparable. En effet, lors de l'exposition d'une fugue extraite d'un de ces deux livres, on analyse très bien l'énoncé du sujet à la tonique et sa réponse à la dominante. Les choses sont claires : nous sommes en face d'une fugue (type bien déterminé d'écriture contrapuntique). Le thème central est exposé selon les lois de la grammaire tonale (rapport tonique-dominante). Une fois ce mécanisme mis en œuvre, le compositeur a répondu aux lois du genre qui nous permettent d'entendre cette musique comme faisant partie d'un genre bien déterminé. Une fois que le *quoi* est installé, nous allons pouvoir nous intéresser au *comment* ; c'est-à-dire à la façon avec laquelle Bach investit ce genre. Dès lors tout peut devenir plus complexe car à certains moments de la forme il sera difficile de percevoir la structure employée. La tête du thème sera plus ou moins perceptible dans l'enchevêtrement des voix, mais les différentes transformations que ce thème peut subir au même moment (augmentation, diminution, renversement, etc.) ne seront pas toujours audibles. Les rapports qu'entretient la complexité du discours alliée à l'allure clairement contrapuntique de l'écriture deviennent alors passionnants puisqu'à certains moments les écarts entre écriture et perception, les ambiguïtés qui apparaissent entre structures et figurations font que notre écoute bascule dans telle ou telle manière d'écouter et d'entendre.

La *Suite Lyrique* de Berg propose également des rapports entre l'écriture, la figuration et le structurel tout aussi passionnants car Berg est un hystérique qui envisage la composition de manière totalement différente de Webern. (Je tiens à préciser qu'il n'y a aucune espèce de jugement dans mes propos car il n'y a pas de règle ou de morale en la matière. Une œuvre intéressante étant au-delà du caractère obsessionnel, hystérique ou paranoïaque de son auteur). Berg compose son œuvre en adoptant deux méthodes de composition. L'une est sérielle (il a pris connaissance des techniques schönbergienne depuis peu), l'autre est atonale comme Berg pratiquait la composition depuis ses débuts. La première méthode est très structurée – et l'on retrouve à l'analyse les éléments structurels quelquefois très stricts –, la seconde est extrêmement souple – et il devient difficile à certains moments de savoir comment la chose est faite. Certains mouvements de la partition sont plus sériels (les mouvements I, III & V), les autres sont plus « libres » de conception (les mouvements II, IV et VI). Certains mouvements combinent les deux modes d'écriture comme le merveilleux troisième mouvement, l'*Allegro misterioso, scherzo* en trois parties. La première partie, strictement sérielle, est essentiellement contrapuntique et utilise toutes les formes du genre (strettes, canons, augmentation, etc.) et la troisième partie est le miroir écourté de la première (ces deux parties formant une sorte de palindrome imparfait). La partie centrale est en revanche d'une autre *classe*, dans le

sens mathématique du mot : elle se base sur une écriture harmonique de grammaire atonale non-sérielle. Certes il y a un contraste voulu entre la partie centrale et les deux parties extrêmes, pour autant, sommes-nous en face d'une écriture si différente qu'elle serait ressentie comme anarchique ? De même, entre le deuxième et le troisième mouvement, les modes structurels du langage passent du strict sériel au souple atonalisme, sommes-nous dérangés par ce basculement opératoire ? Non. Ce qui nous pousse à nous interroger sur la relation qu'entretiennent les écritures contemporaines de la musique depuis le début du XX^e siècle avec la perception. Les systèmes de composition depuis cette période sont à la fois plus complexes et plus fragiles, ce qui rend les éléments structurels quelquefois très difficilement perceptibles comme tels. Et ces questions n'ont pas été résolues, quoiqu'on en dise, avec la musique spectrale dont le but premier était bien de rapprocher et de rendre actives les relations du matériau structurel et de l'écriture.

Dans ce cas, on peut se poser la question de la nécessité d'une structure, et se demander pourquoi ne pas composer uniquement avec l'oreille...

Cette question est délicate car j'ai envie de demander de quelle structure parle-t-on ? Celle des éléments premiers du langage musical adopté ? Ou celle qui relève de l'organisation formelle ? De toute façon, il est évident qu'une structure ne peut pas tout assumer et je crois pour ma part nécessaire de travailler avec des éléments structurels, même s'il faut les remettre en cause de temps à autre. Inventer par le seul biais de l'oreille interne revient à se reposer sur sa mémoire et/ou sur des réflexes acquis par l'apprentissage ou l'expérience. Je suis pour ma part persuadé que l'on est souvent plus inventif lorsque l'on compose selon des règles, des contraintes, que l'on s'impose. Jouer avec les règles, comme on joue aux échecs, oblige à trouver des solutions à l'intérieur d'un cadre prédéterminé. Sans ces règles pré-établies, l'invention est souvent plus paresseuse. Et la règle auto-imposée n'est pas synonyme de rigorisme triste et austère, il suffit pour cela de lire Georges Perec et les cahiers qui ont été publiés à propos de *La Vie Mode d'emploi* pour comprendre que la contrainte est aussi un jeu. Enfin, je me méfie pour ma part de tous ceux qui composent avec « ce que leur dicte leur oreille » ou à partir de ce qu'ils veulent « exprimer ». Ce genre de prédicat conduit bien souvent à une agitation musicale assez navrante car la catégorie « expression » offre des structures pour le moins mouvantes et incertaines. Cette attitude est une façon de mal comprendre les propos des compositeurs de l'époque romantique qui parlent avant tout d'expression et de manière de dépeindre des lieux, des narrations ou des sentiments. Quand les compositeurs romantiques évoquent ces recherches expressives, on oublie trop souvent qu'ils le font à partir d'une technique d'écriture et de composition passablement structurée. L'expression était un moyen pour eux d'étendre des techniques d'écriture issues de la période classique. Les écrits des compositeurs romantiques (ceux de Schumann, de Wagner ou de Berlioz notamment) évoquent sans cesse l'expression mais les partitions, elles, relèvent d'une technique de composition pour le moins rigoureuse. Pour en revenir à ceux qui veulent que l'on compose juste avec ses oreilles et son cœur, je rappellerais que toute nouveauté nécessite une certaine recherche et une spéculation à moins que l'on se contente de la répétition quasi immuable de la Nature.

Pour en revenir à ta question, essayons de définir de quelle structure nous parlons. Le langage tonal s'est

construit à partir d'enchaînements harmoniques. Ces suites d'accords se construisent selon des règles précises mais locales. Ce n'est pas à partir de ces enchaînements que l'on pense la forme. Une fois les règles harmoniques plus sûres et établies, il est possible de penser à des organisations formelles. Par exemple, si nous nous attardons sur la forme Sonate il est clair pour qui a tant soit peu pratiqué un instrument que les mêmes éléments thématiques reviennent au cours d'un même mouvement. Simplement, s'ils reviennent, c'est soit *in extenso* mais dans des tonalités différentes, soit écourtés et dans des zones tonales assez mouvantes. Si l'on est conscient de ces phénomènes, on touche des éléments structurels très différents. Les enchaînements des accords qui relèvent de la structure tonale, les éléments thématiques qui relèvent de l'invention la plus personnelle et la plus rapidement perceptible du compositeur (et ces éléments sont assez peu structurels en soi), enfin, il y a la structure formelle, c'est-à-dire le schéma pré-établi que le compositeur adopte lorsqu'il compose un premier mouvement de sonate. Lorsque l'on écoute le premier mouvement de la *Troisième Symphonie* de Beethoven, ou le premier mouvement de sa sonate pour piano dite *Appassionata*, il y a, si l'on est simplement mélomane, toute une partie de la structure qui nous échappe tout simplement parce que la structure du langage tonal exige certaines connaissances précises pour être perçues et ensuite parce que les différents moments de la structure formelle sont trop éloignés dans le temps pour être assimilés comme tels. Pour autant, c'est à partir de ces éléments structurels du langage et de la forme que Beethoven a composé ces partitions et je reste persuadé que Beethoven n'est jamais aussi bon que lorsqu'il invente dans un cadre précis.

Les compositeurs classiques et certains compositeurs romantiques composaient à partir de cadres formels très définis. Le premier mouvement d'une symphonie, d'une sonate ou d'un quatuor à cordes devait s'établir au sein de ce qu'on appelle la *forme sonate* avec ses trois parties (exposition, développement, réexposition), et toute l'organisation thématique de certaines parties (par exemple l'exposition doit contenir un premier thème à la tonalité principale, une transition qui conduit vers la tonalité du second thème et la coda de l'exposition). Quand ces règles viennent de se définir (à l'époque de Haydn et de Mozart), les compositeurs ne les remettent pas en cause, au contraire, ils les mettent en pratique avec gourmandise quand on constate la production des compositeurs de cette période. Déjà avec Beethoven, on constate que le charme est passé et que Beethoven interroge sans cesse les genres et les formes au sein desquels il compose. En regard des 41 symphonies de Mozart et des 104 de Haydn, Beethoven n'en compose « que » 9. Mais pour chacune d'entre elles, si le cadre général est conservé, chacune possède des caractéristiques qui lui sont propres. Cette manière d'interroger les prédicats, de remettre en question les règles puis de les personnaliser, va amener les compositeurs à une réflexion où chaque forme, chaque genre, puis, à partir du XX^e siècle, chaque élément de langage sera remis en cause puis personnalisé. Cette invention de tous les instants ralentit la production des compositeurs, sauf exception, puisque l'ensemble des éléments structurels (de langage, de la forme, etc.) est repensé peu ou prou.

En fait, par manque de connaissances, la musique savante occidentale n'est trop souvent examinée qu'à travers les filtres de la musique tonale et du classicisme. Or toute musique n'est pas tonale et toute musique tonale n'a pas été composée durant la période du style classique. Avant la musique tonale il y a la musique

modale et dès les années 1860 la musique tonale devient post-tonale. La musique tonale se compose *grosso modo* du début du XVII^e siècle jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle ; la musique classique correspondant à peu près à une période qui va des années 1750-60 aux années 1820-30. Si l'on considère que la musique savante débute avec les règles édictées par l'Eglise vers durant la seconde moitié du VIII^e siècle, les 70 années qui correspondent véritablement au classicisme sont pour le moins brèves, comparées à celles qui entourent cette période. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'y avait pas de règles durant les périodes qui précèdent et qui suivent la période classique. Chaque époque a créé son style et organisé ses règles. La difficulté de la période actuelle réside dans le fait que les éléments de langage et de formes, ces structures essentielles, sont extrêmement relatifs d'un compositeur à l'autre. Cette personnalisation des discours artistiques a débuté dès le début du XIX^e siècle. En effet, comment assimiler à un seul style des compositeurs comme Berlioz (1803-1869), Liszt (1811-1886), Wagner (1813-1883), Schumann (1810-1856), Mendelssohn (1809-1847) et Chopin (1810-1849) pour ne prendre que les plus célèbres ? Quelle homogénéité stylistique trouver à tous ces compositeurs ? La personnalisation extrême des styles de chaque créateur débute à cette époque. Il est donc logique qu'aujourd'hui les différences stylistiques soient encore plus marquées : quoi de commun entre Steve Reich, John Adams, Tristan Murail, Helmut Lachenmann, Pierre Boulez et György Ligeti ? Chacun a créé son langage que ce soit pour les sonorités ou les formes ; la seule règle commune est celle de la personnalisation des structures qui fait que chacun de ces compositeurs engendre malgré lui une descendance multiple, chaque nouveau créateur reprenant une partie du langage d'un ou de plusieurs de ces aînés. C'est très sensible dans les classes de composition actuellement : on repère aisément ce que les jeunes compositeurs ont pris à tels ou tels de leurs aînés. Quelquefois c'est une idée formelle, puis telle œuvre leur a inspiré tel engendrement de matériau rythmique ou harmoniques, etc ... Et de ce *melting pot* stylistique se crée un nouvel environnement qui ne sera adapté qu'au jeune compositeur en question et pas à son camarade de classe. Et rappelons-nous que Schönberg avait voulu créer un nouveau classicisme avec son système dodécaphonique. Ce système est resté structurel bien plus que stylistique et malgré les lois communes, rien n'est vraiment comparable entre les *Variations pour orchestre op. 33* (1926-28) de Schönberg, la *Suite Lyrique* (1925-26) de Berg et la *Symphonie op. 21* (1927-28) de Webern. Il est donc tout à fait utopique de penser que nous aurons dans un proche avenir un langage unique et pré-établi. La société occidentale actuelle, malgré ses envies de retour à l'ordre, n'est pas en mesure de proposer un modèle mais au contraire une relativité de situations. Et l'art ne peut que refléter cette situation extrêmement mobile, dangereuse mais bien plus vivante et exaltante que si nous vivions sous la coupe d'un modèle unique.

Donc, en conclusion, et pour revenir à ta question, je crois qu'il est préférable d'œuvrer en fonction de structure que l'on établira soi-même et que l'on fera évoluer à sa guise, plutôt que de céder au mythe de l'invention « libre » qui risque de nous rendre esclave de nos réflexes, de nos manies ou de notre mémoire plus ou moins consciente. C'est parce que l'on œuvre à partir de structures quelquefois radicales que l'on a pu prendre la distance nécessaire qui a permis d'inventer de nouveaux espaces sonores, de nouvelles manières d'entendre et d'écouter.

Forme

Le rapport entre structure et figuration semble très complexe, parce que d'un côté on a l'impression que la structure devrait être de l'ordre de l'inaudible, et que les compositeurs cherchent à la dissimuler.

Les compositeurs ne cherchent pas nécessairement à rendre la structure si inaudible que cela. Tout dépend des époques, des styles et des projets esthétiques des compositeurs...

D'autre part l'élaboration de la structure s'effectue dans une dimension qui est d'une certaine manière hors temps.

C'est théoriquement son essence...

Mais en même temps la musique se déroule dans le temps. En fait ces musiques fondées sur la « spontanéité » d'un « élan vital », en faisant l'économie de l'élaboration d'une structure hors-temps, relèvent en fin de compte d'une conception très simpliste du temps : elles avancent de manière négative, par contrariété, un passage très agité nécessairement suivi d'un passage très calme.

Les questions soulevées sont vastes et il est difficile d'y répondre sans tailler à la serpe, pour autant essayons. Tout d'abord, revenons sur le fait que lorsqu'une théorie, une esthétique ou une technique de composition vient de se créer, la distance entre structure et figure est assez ténue, ce qui est assez logique car il faut mettre en pratique les nouvelles techniques. Lorsque Monteverdi met en pratique l'écriture verticale, il simplifie passablement le langage polyphonique qu'il pratiquait auparavant. La *Structure Ia* est assez fruste, *Partiels* de Grisey ne possède pas les mêmes raffinements de conception que *Vortex Temporum*.

Maintenant il y a les compositeurs qui théorisent et les autres. Ce qui n'est pas un jugement de valeur. Je ne crois pas que Mozart ou Debussy théorisaient beaucoup, ce qui n'empêche pas leurs partitions respectives d'être ô combien complexes. On peut théoriser et être un piètre compositeur, ne pas théoriser et être capable de composer des partitions qui laissent des traces durant des siècles. Il n'y a ni règle ni morale en la matière.

Quant à la relation entre structure hors-temps et figuration, la question est complexe, je le répète. Par exemple, Berg et Bartok ont été considérés après la Deuxième Guerre mondiale comme des compositeurs « instinctifs » en opposition au « cérébral » Schönberg. Tous ceux qui ont analysé un tant soit peu la *Suite Lyrique* de Berg ou le *Quatrième Quatuor à cordes* de Bartok savent qu'il n'en est rien : sous l'apparente facilité de réception de ces deux chefs d'œuvre se cachent des structures complexes et mûrement élaborées. Par ailleurs, si l'on prend maintenant un compositeur comme Boulez, théoricien s'il en est, on peut être perplexe quant à la relation entre structure et figuration. Certes, l'engendrement du matériau d'une partition comme *Don* est d'un raffinement rare, pourtant, quelle est la relation entre ce matériau et son déploiement dans la forme de l'œuvre qui est une suite de panneaux qui se succèdent

plus par contraste, plus par hasard que par nécessité, de mon point de vue ? Ce qui ne veut pas dire que cette partition est mal ficelée, loin de moi cette idée et j'avoue que je reste fasciné, depuis 30 ans, par ce quart d'heure de musique merveilleuse. Et presque chaque compositeur pratique l'enchaînement par rupture et contraste, ne fût-ce que pour des raisons d'expression dramatique. Le contraste est l'équivalent musical du coup de théâtre.

Pour *Le Marteau sans maître* en revanche la situation est différente car si les mouvements de la partition de Pierre Boulez s'enchaînent par rupture, l'organisation générale des mouvements relève d'une autre organisation. En effet, la partition de Boulez mélange trois cycles dont chacun est centré sur un poème de René Char : *L'artisanat furieux* (mouvements 1, 3, 7) ; *Bourreaux de solitude* (mouvements 2, 4, 6, 8) et *Bel édifice et les pressentiments* (mouvements 5, 9). Ces trois cycles entremêlés créent, à la longue – et après plusieurs écoutes – une perception de la forme de l'œuvre puisque chaque cycle possède ses propres modes d'engendrement structurels. Qui plus est, chaque cycle possède également ses caractéristiques de figurations et « d'orchestration » : le cycle *Bourreaux de solitude* est d'une écriture rythmique nettement plus binaire et pulsée que celle des autres cycles. De même, les instruments à percussion sans hauteur fixe (comme les bongos, claves et autres tambours) « colorent » le cycle *Bourreaux de solitude* alors qu'ils seront absents des autres cycles, etc. Les figures d'une part et les timbres d'autre part servent de signaux et « orientent » notre écoute au fur et à mesure que se déroule la partition dans son ensemble. Boulez part d'une série de 12 notes, mais, de cette structure initiale, il organise plusieurs modes de lecture qui vont engendrer plusieurs types de matériaux, ces matériaux se révélant à leur tour différents modes de figurations qui orientent l'écoute.

C'est ce type de réflexion et de déduction sur le matériau qui m'a marqué dans mes années de formation et s'il n'est plus question pour moi et pour quiconque de poursuivre un type d'écriture sérielle de ce type, j'ai conservé cette manière de trouver plusieurs modes de lecture à une structure ou de mélanger plusieurs types de structures ou de matériaux fortement typés. Le matériau structurel servant dès lors à articuler l'articulation formelle.

Mais il existe aussi une manière de composer qui partirait de la figuration.

La figuration n'étant en conséquence plus simplement une mise en forme de la structure : ces deux instances s'entremêlant, et la figuration pouvant elle-même devenir structurante.

Oui, et nous revenons encore sur la *Suite Lyrique* de Berg. En effet, comme il n'y a pas hiatus entre les deux modes d'écriture, strictement sérielle ou plus librement atonale, nous l'avons vu, Berg articule la forme de son œuvre selon un schéma formel pré-établi. D'une part il y a les mouvements rapides (les mouvements 1, 3 et 5) dont le *tempo* sera de plus en plus rapide ; d'autre part les mouvements lents (les mouvements 2, 4, 6) dont le *tempo* sera de plus en plus lent. Ce qui fait que les deux derniers mouvements vont s'enchaîner avec une grande différence d'allure. Par ailleurs, Berg adopte pour chaque mouvement des schémas formels assez traditionnels. Une forme sonate pour le premier mouvement, un *rondo* pour le deuxième, deux

scherzos pour le troisième et le cinquième, etc. Même si chaque mouvement ne répond pas parfaitement aux canons classiques de ces modèles formels, Berg fait appel à eux pour donner un caractère précis à chacun de ces mouvements. Ainsi, il articule son œuvre, plus par l'allure que par autre chose. Qui plus est, ces modèles formels sous-entendent leur corollaire, à savoir une écriture thématique que Berg pratique comme les compositeurs de la fin du XIX^e siècle, ce qui signifie que ces thèmes sont très structurés du point de vue rythmique et intervallique. Ils possèdent donc un potentiel perceptif et structurel puissant et orientent l'écoute passablement du fait de leurs caractéristiques. La confrontation avec cette partition m'a conduit à concevoir des figures fortement caractérisées, quasi thématiques. Des états, des allures, me permettent d'organiser l'articulation formelle. Par exemple dans *3 pour 2* (pour ensemble de 17 instrumentistes) et dans *Here, not There* (pour quatuor à cordes avec électronique) ce sont des types de figurations, ce que j'appelle aussi des « allures », forment un réseau de moments formels qui s'emboîtent et se développent au fil de l'œuvre. Pour ces types de figures – qui allient dessins mélodiques, cellules rythmiques, densités harmoniques, hauteurs tempérées ou basée sur le micro-intervalle –, je détermine ce qui doit les caractériser le plus possible afin qu'ils jouent pleinement leur rôle de signal formel. Il faut donc que l'association des différents paramètres qui les composent donne un objet dont « l'allure » doit être aussitôt identifiée. L'important étant que le matériau-structure puisse assumer son rôle d'articulation ou de signal formel, pour que la mémoire soit sollicitée afin que la forme puisse se révéler dans la durée de l'œuvre.

Cette façon de concevoir la forme est à l'opposé de la manière avec laquelle un Ligeti ou un Grisey construisent leurs formes. Grisey, par exemple, construit ses articulations formelles à partir de processus évolutifs. Cet engendrement processuel fait qu'une situation A (par exemple un spectre construit sur les harmoniques naturels d'un son) va se transformer peu à peu en une situation B (un spectre qui deviendra de plus en plus inharmonique). Fréquemment, cette transformation des hauteurs du spectre A vers le spectre B s'accompagne de processus rythmiques et dynamiques pour que des phénomènes de tension et de détente soient clairement perceptibles ; le but étant de retrouver des sensations de directionnalités qui, bien souvent, avaient été négligées dans certaines musiques sérielles qui se basaient plus sur la combinatoire que sur les phénomènes perceptifs. Je m'empresse d'ajouter que certains sont allés un peu vite en besogne en voulant jeter le bébé avec l'eau du bain : la musique sérielle n'est pas, en son essence, sourde aux phénomènes de perception. En effet, il suffit d'écouter par exemple le troisième mouvement de la *Suite Lyrique* de Berg, puis de l'analyser, pour constater qu'une écriture extrêmement élaborée de manipulations sérielles peut s'accompagner d'une volonté de *diriger* le discours d'un état sonore vers un autre. Mais refermons cette parenthèse et examinons ce que des compositeurs comme Ligeti ou Grisey ont apporté en mettant l'accent sur les phénomènes perceptifs et la conséquence que cela implique en composant des musiques dont l'évolution temporelle crée des sensations de directionnalité. Depuis Wagner, et plus encore avec Debussy, l'évolution des états du discours musical devient un enjeu fondamental : l'amoinissement des fonctions tonales, conséquence de la complexité des enchaînements harmoniques, amène les compositeurs à penser davantage l'écriture comme une globalité dans laquelle les harmonies, les durées, les intensités et les combinaisons de timbres participent ensemble au discours musical. Le discours harmonique ne peut

plus à lui seul prendre en charge l'intégralité des tensions et des détente qui permettent la respiration du texte musical. Si les premiers compositeurs sériels ont commencé à œuvrer, tout compte fait, dans la suite de ce que Wagner a initié, certaines œuvres sérielles de l'après-guerre s'installaient trop souvent dans un temps suspendu, a-directionnel, ce phénomène s'aggravant avec certaines partitions pratiquant les formes ouvertes. Nous sommes donc redevables à Ligeti qui, le tout premier, a mis l'accent sur ces phénomènes et a su retrouver une forme de directionnalité dans le discours musical et alterner des périodes statiques avec d'autres plus actives. De ce point de vue, le troisième mouvement du *Concerto de chambre* (1969-70) est des plus pertinents. Cette partition m'a grandement marqué lorsque j'avais 18-20 ans et j'en constate aujourd'hui les traces dans certaines de mes partitions. Par exemple dans *Devenir* (1993, pour clarinette et électronique) il y a un passage dans lequel chaque temps est rempli par des durées de plus en plus brèves, ce qui crée un phénomène d'accélération, ce phénomène s'accompagnant d'un déplacement progressif du registre (du grave à l'aigu) et d'une dynamique qui va du *pianissimo* au *fortissimo*, ce passage étant tout de suite opposé à une situation « bloquée ». Cette inquiétude des moments formels et de leurs articulations m'a sans doute été inculquée par la fréquentation de certaines partitions de Ligeti.

Mais, pour revenir à la conception strictement processuelle de la composition, ma réserve tient au fait qu'il est dangereux de s'enfermer dans la seule perspective des processus car des processus très linéaires, sans rupture, ont tendance à rendre prévisible le processus en cours basé le plus souvent sur l'accumulation ou la soustraction. Le danger réside dans le fait que la composition envisagée sous le seul angle du processus peut conduire à concevoir des œuvres par trop prévisibles. Et la prévisibilité, comme le trop grand statisme, est l'ennemie du plaisir. Ceci étant, de tout temps les procédés trop prédéterminés ont été évités, nombre d'œuvres de Mozart sont la preuve que les « coups de théâtre harmoniques » et certaines ruptures soudaines dynamisent le discours. Naturellement ces gestes ne doivent pas apparaître comme des caprices mais au contraire comme nécessaire dans l'articulation formelle.

D'où l'importance de la forme. Les œuvres-processus poursuivraient-elles l'utopie d'une structure rendant la forme immédiatement perceptible ?

Cette utopie est une chimère et un leurre. Et ce qui est immédiatement perceptible est aussi ce qui se flétrit le plus rapidement. La construction formelle telle que je la conçois ne doit pas se découvrir en une seule écoute : elle doit garder une part de ses secrets. Je ne suis pas venu à bout de *Jeux* de Debussy, et c'est sans doute aussi pour ça que cette partition me fascine toujours. Et puis ne nous leurrions pas : que signifie une forme qui se reconnaît à première écoute ? Arrive-t-on à saisir aisément la forme d'un mouvement d'une symphonie classique si on n'est pas musicien professionnel ? La réponse est non. Et quand on est suffisamment éduqué, on délire souvent l'analyse ou une écoute « analytique », dans certaines conditions, de l'écoute pour le plaisir de l'écoute, au concert ou à partir d'un enregistrement. La forme, comme les éléments structurels d'ailleurs, s'analyse hors temps : il faut étudier les éléments, les comparer, trouver leurs imbrications éventuelles, etc. La forme d'une partition n'est pas forcément perceptible de façon simple. Ensuite, il est important de comprendre que « saisir » une forme demande plusieurs écoutes ou

lectures de la partition pour se familiariser avec elle. Si les genres et les formes se sont codifiés, c'est aussi parce qu'il n'y avait pas de moyen de reproduction sonore et que les compositeurs voulaient toucher des publics plus larges. À partir du moment où les moyens de reproductions sonores se développent, les œuvres deviennent infiniment plus complexes et il est intéressant de noter que la rareté des enregistrements de musique contemporaine ainsi que leur relative rareté de diffusions en concert font que nombre d'œuvres récentes sont infiniment plus simples que celles qui se composaient il y a une quarantaine d'années.

Mais revenons aux questions de forme d'un point de vue strictement compositionnel. La forme est une affaire complexe car elle met en relation l'instant et la globalité de l'œuvre. La musique n'est pas la peinture : s'il est possible de saisir la forme ou la construction, par exemple d'un tableau de Poussin, il est impossible à l'oreille de faire la même chose que l'œil. La mémoire de l'auditeur joue un rôle primordial. Cette relation de l'instant et de la globalité d'une partition a été admirablement traitée par Grisey. Dans une partition très réussie comme *Modulations* (1977-78, pour 33 musiciens) il y a une dialectique du projet formel et de l'instant qui me semble particulièrement aboutie. Cette partition joue de la directionnalité, grâce à des processus qui ne sont pas trop démonstratifs. Cette partition tend toujours vers l'étape suivante. En même temps, cette œuvre pose la question du geste instrumental car le musicien, comme entité, disparaît et est réduit à un élément d'un tout. Cette partition est typique de la musique française des années 70-80 : les éléments sonores sont envisagés comme des déplacements de masses. Et comme les matériaux mis en jeu sont complexes, il n'y a pas de place pour des figurations plus articulées ; chaque instrumentiste est un peu un « porteur d'ondes », ce qui peut conduire à une sorte de désengagement de sa part. Si l'exécutant écoute bien ce qu'il y a autour de lui il peut y trouver son compte et apporter son soutien à l'ensemble, mais une telle œuvre peut aussi entraîner une forme de démobilitation, et l'œuvre peut alors se casser la figure, si on me passe l'expression. C'est entre autre à cela que Grisey a réagi, dès 1986, avec *Talea*, partition dans laquelle il ne peut plus, du fait de l'effectif de cinq instrumentistes, mettre en jeu de grands blocs sonores. Dès lors, il ré-envisage l'écriture spectrale en réintroduisant dans sa musique des figures ou des cellules rythmico-mélodiques qui, bien qu'issues de spectres harmoniques ou inharmoniques, suscitent un investissement de l'instrumentiste qui retrouve son importance – et ce au-delà de la simple question de l'effectif de musique de chambre. La réflexion poursuivie par Grisey après *Talea*, m'a amené à reconsidérer tout autrement son travail et l'importance de plus en plus grande de figures identifiables, répétées pendant au moins une section mais aussi leur retour plus tard dans la partition, m'a particulièrement intéressé. *Vortex Temporum* (1993-95, pour six musiciens) est pour moi un véritable chef-d'œuvre parce qu'à la fois il y a des éléments structurels simples et clairement définis (par exemple les trois sortes de spectres – harmoniques, inharmoniques dilatés et inharmoniques contractés – les trois sortes d'ondes – sinusoïdales, en dents de scie ou carrées), une organisation de figures précises qui permettent de définir les moments de la forme mais aussi leur développement et, enfin, une façon de concevoir la forme comme une suite d'instant qui font également partie d'un tout puisque certaines figures reviennent au fur et à mesure de l'œuvre.

La notion de forme apparaît donc extrêmement complexe.

Pour essayer de résumer au mieux cette question, je dirais aujourd'hui qu'il y a deux sortes de formes – que l'on me pardonne la façon sauvage avec laquelle je définis cette notion ! Ces deux appellations correspondraient aux deux traductions possibles en allemand du mot « développement » (*Durchführung* et *Entwicklung*). Il y a tout d'abord des formes que je qualifierais d'évolutives, qui procèdent de la *Durchführung*, terme que l'on pourrait traduire littéralement comme « conduite au travers ». Les œuvres qui sont en formes évolutives progressent en développement(s) constant(s), sans retour en arrière. *Mouvement - vor der Ertarrung* (pour ensemble, 1984) de Lachenmann relève de ce premier type de forme. Des figures locales servent de matériau, sont plus ou moins développées, puis sont abandonnées au fur et à mesure du déroulement de la partition.

Ensuite, il y a des formes que je nommerais mémorielles. Le terme allemand correspondant est alors celui de *Entwicklung* qui sous-entend un développement dans le sens biologique, un développement en arborescence ou en réseau. Ces formes sont en quelque sorte les héritières de partitions comme *Jeux* de Debussy ou les *Symphonies pour instruments à vent* de Stravinsky. Ces partitions jouent sur l'aspect mémoriel puisque des éléments motiviques sont repris et retravaillés au fur et à mesure de la partition, même et surtout quand ces éléments ont disparu momentanément. Cette façon de jouer sur la mémoire est évidemment l'ultime résurgence du *leitmotiv* wagnérien, phrases ou cellules mélodico-rythmiques, qui reviennent plus ou moins transformées au fil de l'action dramatique.

Je suis pour ma part assez fasciné par cette idée de retour de certains éléments mélodico-rythmiques, depuis *Seuil déployé*. Dans cette partition, il y a une structure harmonique formée de 7 accords qui reviennent sans cesse, comme s'il s'agissait d'une sorte de passacaille structurelle. Mais ces retours sont toujours présentés dans un ordre différent. À ce « retour structurel », s'ajoutent quelques figures ou « allures » qui réapparaissent mais de façon plus ou moins directe, ce qui fait que l'on peut, tout en écoutant, se demander si l'on n'a pas entendu quelque chose de similaire ou d'approchant auparavant. J'avoue que j'aime provoquer ce genre d'interrogation chez l'auditeur. Une partition doit aussi vous interroger, provoquer votre désir d'écoute et maintenir en éveil cette intention que l'on aura de vouloir entendre une musique.

L'évolution d'une partition dans le temps est une des choses les plus difficiles à contrôler lorsque l'on compose. En ce domaine, les modèles pour moi restent Mozart – qui sait interrompre là où on s'y attend le moins –, Beethoven – qui sait projeter la forme vers un après toujours plus tardif –, Wagner – dont le *leitmotiv* est une invention fantastique grâce à laquelle l'auditeur est travaillé par la mémoire au sein d'un développement quasi infini – et Debussy – qui réussit le tour de force de nous présenter un matériau tout en le travaillant peu à peu en nous conduisant vers un autre matériau. Ces dernières années, j'ai été frappé par la construction formelle de *Vortex Temporum* de Grisey. Cette partition est constituée de trois mouvements dont le premier est en trois parties évolutives, chacune étant développée par le jeu de répétitions qui se transforment peu à peu. Le deuxième mouvement est basé sur une la répétition simple d'un même rythme habillé par différents états harmoniques. Enfin, le troisième mouvement combine

son propre développement avec des réminiscences des deux mouvements précédents. Cette organisation formelle m'a tellement fasciné que je cherche à mon tour un moyen de combiner formes évolutives et formes mémorielles au sein d'une même œuvre, ce qui sous-entend une partition d'une durée de plus de 25 minutes. La relation entre un matériau structurel assez simple qui puisse être lu par différentes figurations au sein d'allures qui sont réinterprétées par répétitions plus ou moins rapidement reconnaissables, voilà ce qui mobilise mon esprit actuellement.

L'écriture et le geste instrumental

Tout à l'heure, quand tu as parlé des œuvres très spectrales de Grisey, tu as critiqué la restriction du rôle du musicien à n'être plus qu'un « porteur d'onde ». A l'inverse, à l'écoute de tes récentes *Études en alternance* (2002-2003, pour 6 musiciens), on sent que le pur plaisir musical éprouvé par l'instrumentiste doit constituer à tes yeux une dimension fondamentale de l'écriture.

Cette inquiétude, pour reprendre ce terme, est liée à ma formation, tout d'abord comme instrumentiste. Même si je n'ai jamais été un bon pianiste, j'ai toujours aimé travailler des partitions de Bach, de Beethoven et de Bartók (je mets de côté les pièces de Debussy, tout aussi importantes pour moi, qui m'ont appris et apporté d'autres dimensions de l'écoute). D'un point de vue « tactile », ils ont été mes compositeurs favoris, du moins mon niveau me permettait-il de les aborder assez rapidement dans ma formation. Or ces compositeurs ont une écriture qui est très polyphonique, ce qui sous-entend un soin apporté à toutes les voix qui jouent simultanément, aucune n'est secondaire. Plus tard, mes études d'harmonie et de contrepoint m'ont également conduit à ne négliger aucune partie, ce que chaque étudiant a tendance à bâcler. Il est donc logique que je m'inquiète de ce que chacun a à jouer.

Ensuite, j'ai été professeur d'analyse pour les élèves instrumentistes du conservatoire de Paris. Enseigner c'est apprendre aux autres mais aussi à soi-même. Dans cet enseignement, je devais donner aux étudiants une méthodologie afin qu'ils puissent s'appropriier les partitions qu'ils jouaient ou pussent jouer. Non pas se limiter à la seule exécution tactile mais construire et conduire leur interprétation grâce à la compréhension plus ou moins exhaustive d'une partition. Ces cours m'ont permis d'aborder avec les étudiants des répertoires qui allaient du XVIIIe siècle au XXe siècle, ce qui permettait de saisir que, finalement, la composition au sein de la musique savante occidentale peut se résumer à cette définition : comment répondre différemment aux mêmes questions. Il est important en effet de ne pas séparer trop les répertoires. Bref, j'ai pu, lors de cet enseignement, aborder le répertoire contemporain, de Webern à Grisey, en passant par Ligeti ou Berio. Dans les partitions de ces auteurs, il faut à la fois définir les structures et leurs mises en forme et je devais donner les moyens à ces jeunes instrumentistes de percevoir ces structures pour qu'ils puissent les interpréter. J'attire au passage l'attention sur la beauté du mot « interpréter », qui n'est pas une simple restitution. Une partition ne demande pas seulement une « mise en place », ce qui est la moindre des choses, mais une façon de rendre le texte. Et cette façon passe par une appropriation de l'instrumentiste qui peut alors transmettre sa manière personnelle de lire ce texte. Mais il n'est pas toujours aisé de « traverser » le texte

pour le faire sien. Les multiplications d'accords (technique de proliférations sérielles établie par Boulez) de « L'Artisanat furieux » du *Marteau sans maître* sont impossibles à retrouver si on ne possède pas la clef, la méthode d'élaboration. Mais, finalement, est-ce si important finalement de connaître cette technique lorsque l'on joue la partition ? Que va-t-on travailler, en définitive ? L'articulation locale : les canons, les figures en écho, les cellules rythmiques, etc. Ce qui m'a amené à m'interroger sur le matériau structurel et la manière avec laquelle il peut être approprié au plus vite par l'interprète. Et cette appropriation passe avant tout par la figuration et la réitération de certains éléments, qui balisent tout aussi bien l'interprète que celui qui écoute, même inconsciemment.

Enfin, ma réflexion s'est poursuivie avec la formation instrumentale de mes enfants. J'ai suivi leur évolution, fait le répétiteur de leurs cours instrumentaux et me suis remis au piano pour les accompagner ou jouer en trio. Au fil de ces années de formations, j'ai analysé comment s'intégrait ce qui leur été demandé dans le geste instrumental puis ce qu'ils retenaient d'un texte musical. Il y a dans le développement d'un jeune instrumentiste une conjonction progressive de l'œil, de l'oreille et du geste qui est très intéressante à observer. Le corps joue un très grand rôle dans cette formation et il est primordial que l'enfant projette un peu à l'avance ce qu'il doit jouer tout en contrôlant ce qu'il est en train de faire. Par exemple, tout grand déplacement dans le registre sera réussi si la note éloignée est entendue intérieurement juste avant de faire le déplacement. Si ce n'est pas le cas, ce sera faux. Il y a donc une mémoire du corps qui retient la position corporelle de telle note par rapport à telle autre.

Toutes ces questions m'ont amené à composer aussi en fonction de ceux qui jouent. Les *Études en Alternance* (2002-03, *work in progress* pour 6 instrumentistes) sont une commande de l'Ensemble Alternance qui souhaitait une partition qui puisse se jouer sans chef, sans percussion, avec un effectif restreint. Pour que les instrumentistes puissent jouer à 6 dans les conditions de la musique de chambre (non dirigée), il faut qu'ils puissent tout à la fois entendre ce qu'ils jouent et ce que les autres exécutent. Je peux donner l'impression d'enfoncer des portes ouvertes et d'accumuler des lapalissades, pourtant, il est n'est pas si fréquent que l'attention soit portée à cette question. Il y a de nombreuses œuvres dans les partitions récentes qui accumulent les difficultés d'intonations, de rythme et de modes de jeu. Cette accumulation, à laquelle j'ai souvent succombé, empêche trop souvent l'interprète de s'approprier ce qu'il exécute. Bien sûr la virtuosité fait aussi partie de l'enjeu, mais je crois qu'il faut savoir organiser différents types d'écoutes et de difficultés dans une partition pour que celle-ci soit intéressante. L'accumulation d'informations et de difficultés n'apporte rien en définitive et peut très vite tourner en rond.

Peut-il arriver qu'il y ait des tensions entre le compositeur et les musiciens ?

Oui et cela peut-être nécessaire. L'union est un combat, n'est-ce pas ? Mais il ne faut pas que ces moments de tensions soient fréquents, la bonne entente – dans le sens des rapports humains et dans le sens musical – permet plus de sérénité dans le travail, c'est pourquoi il faut la rechercher. Maintenant, quand une partition apporte quelque chose de fondamentalement différent, cela provoque un rejet qui sera d'autant

plus important que la masse des instrumentistes est importante. Que n'a dû supporter comme quolibets, railleries et injures Helmut Lachenmann quand il s'est frotté avec ses premières partitions pour orchestre ! Et il est triste de noter que nombre d'orchestres refusent de jouer ses partitions du fait de difficultés qui ne tiennent pas tant à leur virtuosité qu'à la déviance des gestes auxquels les instrumentistes sont habitués. Plus un groupe est important, face au compositeur, plus il a tendance au conservatisme. Je dis cela en sachant par ailleurs qu'un instrumentiste au sein d'un orchestre entend ce qui est joué passablement déformé par rapport à ce que l'on entend dans la salle de concert. Je crois important que les compositeurs assistent durant leurs années de formation à une répétition, assis au sein de l'orchestre pour comprendre ce qui se passe. Et dès que l'on touche, par son écriture, aux repères auditifs des instrumentistes, ceux-ci auront tendance à rejeter l'œuvre en question. Qui plus est, je suis persuadé que les structures économiques actuelles – les choix de gestion pour parler clair – et l'organisation du travail des orchestres font que des œuvres comme *Jeux* ou *Le Sacre du printemps* ne pourraient pas être créés dans des conditions satisfaisantes. Ce qui signifie qu'elles seraient rejetées d'office et qu'elles n'auraient que peu de chance d'être rejouées et largement diffusées. Car une œuvre mal exécutée est considérée comme une mauvaise œuvre. *Le Sacre du printemps* est une partition assez souvent donnée en concert, ce qui signifie que ses difficultés sont assimilées. Les instrumentistes ont fait des progrès depuis 1913 et lorsque les partitions sont rejouées avec le renouvellement continu des membres de l'orchestre, celles-ci deviennent des classiques incontournables. Pourtant, la création de cette œuvre a été compliquée et n'a pu être jouée que grâce à un nombre suffisant de répétitions. Qui plus est, aux répétitions strictement orchestrales, se sont additionnées les répétitions nécessaires pour les danseurs. De nos jours, toutes les créations pour orchestre doivent se faire en deux répétitions de trois heures chacune, et encore, si tout va bien ! Dans ces conditions, des partitions comme *Jeux* ou *Le Sacre du printemps* risqueraient de passer par profits et pertes. Il nous faut donc lutter pour réussir à imposer un minimum de garanties et faire comprendre aux organisateurs que bâcler les créations – ou se contenter de partitions vite montées et peu ambitieuses – condamne, à terme, l'avenir de certaines institutions musicales.

Ces tensions peuvent-elles se retrouver entre l'écriture elle-même et l'idiome instrumental ?

L'idiome instrumental est fait pour évoluer. « *Tradition ist Schlamperei !* » selon la formule célèbre de Mahler (« La tradition c'est le désordre ! »). On dit que les instrumentistes de certains quatuors à cordes de Beethoven se plaignaient que sa musique était injouable. Elle était difficile à jouer, elle reste délicate à exécuter, mais elle n'a jamais été injouable ; ce sont plus les nouveautés de sa figuration qui perturbaient les premiers exécutants et leur auditoire. Le déplacement de l'ordonnement est confondu dans un premier temps pour de l'anarchie. Certaines œuvres contemporaines jouent aussi de l'empilement de difficultés, soit par inadvertance comme quelquefois chez Xenakis, soit comme enjeu chez Ferneyhough, soit par incompétence chez de jeunes compositeurs. Il faut un minimum d'expérience, même chez les plus grands, pour rendre adéquat le projet esthétique et formel avec sa réalisation ; le fameux *Polyphonie X* (1951-52, pour 18 instruments) de Pierre Boulez est resté célèbre comme exemple. Le danger est de

s'enfermer dans ses certitudes et de croire que l'incompréhension des uns et la mauvaise exécution des autres est la marque de votre génie incompris. Savoir faire la part des choses demande du temps et du discernement. Certains idiomes sont néanmoins indépassables : si vous écrivez des suites de quintes très rapides au violon, vous vous heurterez à un mur car cet instrument dont les cordes sont accordées en quintes rend impossibles de tels enchaînements. L'autre danger est la force des habitudes derrière lesquelles se cachent ceux qui ne veulent que surtout rien ne change ; le refus d'exécuter des quarts de tons chez certains instrumentistes en est un exemple. Tout dépend quand et comment ces quarts de tons sont composés.

Tu utilises très rarement dans tes pièces les jeux spéciaux sur les instruments, les cordes écrasées, les multiphoniques, etc. C'est une question de goût ? Ou est-ce lié à des problématiques instrumentales, ou compositionnelles ?

On n'implante pas impunément tel ou tel élément de langage dans son arsenal compositionnel. L'intrusion, par exemple, du quart de ton dans certaines de mes pièces récentes est la résultante d'une nécessité pour moi de faire évoluer le vocabulaire musical que je mettais en jeu. Cet acte m'a demandé de la réflexion et du temps, je n'ai pas agi par caprice. Pour ce qui est des éléments bruitistes, j'entends trop de partitions récentes pour ne pas finir par me dire que cela devient une facilité dans l'air du temps. Cela correspond pour moi à une assimilation paresseuse du langage développé par Helmut Lachenmann. Réduire Lachenmann au bruitisme est un non-sens, surtout quand on examine l'évolution de son langage de 1970 à nos jours. Nous avons eu un phénomène semblable lorsque le traité des nouvelles techniques de la flûte de Pierre-Yves Artaud avait été publié vers la fin des années 70 ; alors qu'Artaud voulait concentrer et expliquer les dernières techniques de son instrument, son ouvrage a servi de réservoir de catalogue d'effets que certains compositeurs accumulaient sans nécessité. Que de pièces absurdes composées pour la flûte n'a-t-on entendu à cette époque ! Une nouvelle technique de jeu n'est pas un élément structurel, en fait c'est prendre le problème à l'envers : c'est parce que certains compositeurs ont ressenti la nécessité de trouver de nouveaux éléments de langage qu'ils ont été amenés à chercher du côté des modes de jeu ou de la microtonalité et non l'inverse. L'œuvre de Heinz Holliger et de Lachenmann en sont deux exemples pertinents.

En ce qui me concerne, je me méfie toujours des sonorités complexes qui restent à l'état brut sans possibilité de transformation. Reprendre les sons bruités de Lachenmann vous conduit assez rapidement à composer du sous-Lachenmann. Ensuite, un objet sonore complexe intéressant est une chose. Un deuxième objet sonore intéressant en est une autre. Bien, mais comment faire que l'un puis l'autre se succèdent et fassent sens ? Voilà une question qui m'intéresse au plus haut point. Plus vos objets sonores sont complexes, moins ils sont manipulables, ce qui vous amène non pas à composer mais à faire se succéder des objets, sans lien de cause à effet. Cela tend au catalogue, ce qui est pour moi le contraire de la composition. Ce qui signifie en clair que plus votre matériau de base est constitué d'éléments simples, plus ceux-ci permettent de combinaisons. Les sonorités particulières conduisent à une conception de la forme fondée sur l'accumulation des cas particuliers, les sonorités plus « neutres » vous conduisent à penser l'articulation et la transformation. Enfin, je n'ai que peu de goût et d'intérêt pour transformer les instrumentistes en

bruitistes ou en pseudo-percussionnistes, cela confine à un enfantillage, comme si on voulait évacuer la question de l'évolution nécessaire du langage des hauteurs.

Si le jeu détourné des instruments est systématisé, on tombe sur le geste vide qui n'est plus articulé à un discours.

Oui, tout à fait. Et le danger est de résumer la composition d'une œuvre en une accumulation d'effets (pour créer une soi-disant tension dramatique – qui se trouvera comme par hasard au deux tiers de la partition) avant d'aller vers la soustraction des effets (comme résolution inéluctable). Plus le langage est simpliste, plus on tombe dans le lieu commun prévisible.

Ce qui est intéressant c'est de voir que cette concentration sur la dimension très locale du geste implique une conception restrictive de la forme : on obtient des formes en arche, avec une montée, un grand climax au milieu, puis une descente.

Il faut comprendre que la forme n'est pas une structure en soi. Elle vient du langage. On peut essayer d'organiser une structure formelle, comme ça a priori puis après mettre des notes à l'intérieur, comme on remplit des cases : souvent ça se termine très mal parce qu'à un moment donné le langage se venge et se retourne contre celui qui s'est laissé prendre. Il y a des éléments que l'on ne peut intégrer parce qu'ils sont étrangers à la structure première que vous avez adoptée. Si vous voulez intégrer de nouveaux éléments, il faut retourner à la structure et la travailler dans le sens nouveau que vous souhaitez. De même pour les questions formelles : c'est du langage, de la structure que naissent les formes et non l'inverse. C'est de la relation de la structure à la forme en passant par la figure que se conçoivent les partitions. Aucun de ces trois éléments ne se décide de façon autonome, seul un aller et retour constant entre la structure et la figure permet d'établir un parcours qui devient une forme. Le projet provient des éléments constitutifs, lorsque cela ne « fonctionne » pas, c'est qu'il faut retourner vers les éléments constitutifs qui demandent à être repensés. Tout cela est tout compte fait très organique et certainement pas abstrait : rien ne se décide de manière mentale. Heureusement.

Propos recueillis par Lambert Dousson