

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 10 – NUMÉRO 2

Réflexions sur la recherche-création

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE
RECHERCHE EN
MUSIQUE

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

V O L U M E 1 0 – N U M É R O 2

RÉFLEXIONS SUR LA RECHERCHE-CRÉATION

O C T O B R E 2 0 0 9

Sommaire

Introduction.....	7
Sylvain Caron	
La recherche-création dans le milieu universitaire: le cas des interprètes et de l'interprétation.....	9
Jean-Pierre Pinson	
Fondements esthétique et techniques d'écriture dans <i>Mynes</i> (2007).....	15
Patrick Otto	
Jouer Schubert: l'art du temps faible. Quelques remarques sur un point d'orgue dans la <i>Sonate D960</i> pour piano	27
Fériel Kaddour	
<i>Ope 1000</i> , genre opéra-chantier. Contribution à la réflexion sur la recherche-création musicale	37
Soizic Lebrat et Raphaël Godeau	
L'opéra comme lieu de recherche et de création: <i>Médée</i> (2003) de Michèle Reverdy	47
Cécile Auzolle	
Béla Bartók, chercheur-créateur. L'impact des recherches algériennes sur l'œuvre créatrice.....	57
Mehdi Trabelsi	
COMPTES RENDUS	
Elaine Keillor, <i>Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity</i>	67
Colette Simonot	

NOTES

Pour soumettre un article au comité scientifique des *Cahiers de la SQRM*, chaque auteur devra faire parvenir son résumé, sa notice biographique et ses coordonnées (incluant l'adresse de courriel) au secrétariat de la SQRM :

SQRM
Faculté de musique de l'Université de Montréal
Case postale 6128, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Courriel : info@sqrm.qc.ca

Une version détaillée du protocole, incluant les règles à suivre pour la présentation des notes, des tableaux, des exemples musicaux et de la bibliographie, peut être téléchargée à l'adresse suivante : http://sqrm.qc.ca/f_pub.htm

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part de relecteurs externes et du comité scientifique.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2009

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN : 1480 - 1132

© *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2009.*

Tous droits réservés pour tous les pays.

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

V O L U M E 1 0 - N U M É R O 2

O C T O B R E 2 0 0 9

Réflexions sur la recherche-crédation



ABONNEMENTS

NUMÉROS SIMPLES

Canada Individus: 15 \$ Institutions: 25 \$
États-Unis Individus: 18 \$ Institutions: 28 \$
Autres pays Individus: 25 \$ Institutions: 35 \$

Disponible au secrétariat de la SQRM:
Faculté de musique de l'Université de Montréal
Case postale 6128, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Téléphone: 514 343-6111 poste 31761
Télécopieur: 514 343-5727
Courriel: info@sqrm.qc.ca

NUMÉROS DES CAHIERS DE L'ARMUQ PARUS

1. avril 1983 : *Actes du premier colloque*, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. mai 1983 : *Répertoire des membres de l'ARMUQ*, rédigé par Irène Brisson
3. juin 1984 : *Actes du deuxième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. novembre 1984 : *Nationalisme et musique au Canada français (1860 - 1945)*, dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. mai 1985 : *Musialogues : Maryvonne Kendergi*, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. septembre 1985 : *Actes du troisième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. mai 1988 : *Actes du quatrième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. mai 1987 : *Actes du cinquième colloque*, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. mai 1988 : *Catalogue collectif des archives musicales au Québec*, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. juin 1988 : *Actes du sixième colloque*, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. septembre 1989 : *Actes du septième colloque*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. avril 1990 : *Actes du huitième colloque*, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. mai 1991 : *Actes du neuvième colloque*, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. mai 1992 : *Actes du dixième colloque*, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. mai 1994 : *Actes du onzième colloque*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. juin 1995 : *Actes du douzième colloque*, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. juin 1996 : *Actes du treizième colloque*, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. décembre 1996 : *Actes du treizième colloque (suite et fin)*, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE PARUS

- Vol. 1, nos 1-2, décembre 1997 : *Actes du colloque « Serge Garant (1929 - 1986), figure marquante de la modernité au Québec »*, Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n° 1, juin 1998 : *Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés »*, Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n° 2, novembre 1998 : *Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier*, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, nos 1-2, septembre 1999 : *Authenticité : modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? »* Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n° 1, juin 2000 : *Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale*, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n° 2, décembre 2000 : *Présences de la musique, Florilège en contrepoint*, 1997 - 2000.
- Vol. 5, nos 1-2, décembre 2001 : *Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue »*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 13-15 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002 : *Écrire sur la création musicale québécoise*, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, nos 1-2, décembre 2003 : « *Un œil vers le passé, une oreille sur le présent* ».
- Vol. 8, n° 1, septembre 2004 : *Actes du colloque « Patrimoine et modernité »*, 15 au 17 novembre 2002.
- Vol. 8, n° 2, juin 2006 : *Réminiscences*.
- Vol. 9, nos 1-2, octobre 2007 : *Le timbre musical : composition, interprétation, perception et réception*.
- Vol. 10, n° 1, décembre 2008 : *Les musiques du Québec*.

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

V O L U M E 1 0 - N U M É R O 2

O C T O B R E 2 0 0 9

RÉDACTEUR EN CHEF

Sylvain Caron (Université de Montréal)

RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS

Jon-Tomas Godin (Université de Montréal)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Audrée Descheneaux (Université de Montréal)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Sylvain Caron (Université de Montréal)
Claude Dauphin (UQÀM)
Benoît DesRoches (Centre Henri-Lemieux)
Sylvie Hébert (BRAMS, Université de Montréal)
Serge Lacasse (Université Laval)
Sylvia L'Écuyer (Radio-Canada, Vancouver)
Caroline Traube (Université de Montréal)
André Villeneuve (UQÀM)

RELECTEURS EXTERNES

Sylvia L'Écuyer (Université de Montréal)
Mara Lacchè (Université de Paris-Sorbonne)

MAQUETTE ET MISE EN PAGES

François Messier

IMPRESSION

Quadriscan inc.

Parmi les différents domaines d'étude en musique, le rapport entre la recherche préparatoire et la création, de même que la réflexion autour d'un travail d'élaboration et de mise sur pied d'une œuvre ou des aspects relevant de son interprétation demeurent encore peu explorés. Même si l'appellation « recherche-crédation » est devenue usuelle chez les organismes subventionnaires, les centres de recherches et les milieux universitaires, elle mérite encore réflexion quand à sa théorie et sa pratique. Sous le vocable de *Réflexions sur la recherche-crédation*, les textes présentés dans ce numéro des *Cahiers* se regroupent autour de trois grands sous-thèmes: 1) une définition théorique appliquée au milieu universitaire; 2) l'explication d'un créateur sur la démarche de recherche qui a nourri son travail; 3) une exploration *a posteriori* des outils mis en œuvres par des créateurs.

Tout d'abord, qu'entend-on par recherche-crédation en milieu universitaire? Comment se définit-elle? Pour les interprètes, présents en grand nombre dans les universités québécoises, la question se pose souvent sous l'angle d'une opposition entre deux réalités de prime abord autonomes. Dans un premier article, Jean-Pierre Pinson prend acte de cette opposition, mais insiste sur le trait d'union qui rattache les deux termes. Ainsi, recherche et création forment un oxymore où la jonction est créatrice de mouvement. Par opposition à une connaissance statique, elles génèrent plutôt une connaissance ouverte à la mouvance de l'imaginaire.

Faisant suite à cette réflexion théorique, les articles subséquents expriment respectivement le point de vue d'un compositeur et d'une analyste-interprète. S'il va de soi que la composition et l'interprétation musicale sous-tendent une démarche de réflexion critique, il faut reconnaître que les créateurs éprouvent souvent des scrupules à fixer par écrit leur démarche. Que sait-on du point de vue de Bach, Fauré ou Mendelssohn sur la conception de leur propre travail de compositeur? De fait, ce travail combine une technique, celle de l'artisan, à une inspiration qui ne se laisse pas aisément décrire. On pourrait bien opposer la grande prodigalité des écrits de certains compositeurs aux ^{xx^e} et ^{xxi^e} siècles mais, dans quelle mesure, et aussi comment ceux-ci sont-ils utiles, voire réutilisables par

Introduction

Sylvain Caron, rédacteur en chef

les créateurs actuels? Or, c'est précisément en prenant compte de cette part d'intangible que le discours des créateurs sur la création prend tout son sens: celui d'amplifier la sensibilité par le dévoilement de l'intentionnalité subtile et du contexte de réception qui sous-tendent la démarche. Le texte de Patrick Otto, « Fondements esthétiques et techniques d'écritures dans *Mynes* (2007) », a justement pour but de « prendre en compte la subjectivité de la perception du fait sonore comme source de connaissance valide pour appréhender les différentes étapes d'élaboration d'une pièce musicale ». Par ailleurs, l'article de Fériel Kaddour, « Jouer Schubert: l'art du temps faible », représente un excellent exemple d'analyse utile à l'interprète, puisqu'elle débouche sur des paramètres audibles dans le jeu. Dans une perspective de recherche-crédation, une analyse trouve nécessairement sa finalité dans l'effet qu'elle produit en situation d'interprétation. Enfin, l'article de Soizic Lebrat et Raphaël Godeau, qui porte sur l'opéra *Ope 1000*, pousse à son point limite la notion de recherche-crédation, en poussant le questionnement sur les rapports entre recherche, improvisation et processus créateur collectif.

Dans une dernière catégorie d'articles, deux musicologues explicitent les outils mis en œuvre dans le processus créateur du compositeur. Le rôle du musicologue n'est pas simplement celui d'un porte-parole: sa formation lui permet de jeter un regard distancié sur l'imaginaire musical et les stratégies de création ou d'interprétation. Tout d'abord, l'article de Cécile Auzolle nous fait entrer de plain-pied dans l'opéra *Médée* de Michèle Reverdy;

l'auteure interroge la compositrice sur la forme que prend pour elle la recherche nécessaire à sa création. Cette recherche unit l'érudition à une qualité d'expérience de vie, stimulée par la fréquentation de peintures, des grands textes de la littérature, voire des écrits de Freud sur la psyché humaine. Par ailleurs, Mehdi Trabelsi se penche sur le rôle des recherches sur la musique algérienne menées par Bartók. Il permet de mieux comprendre comment ces recherches ont influencé ses compositions, et aussi comment elles ont engendré une redéfinition des rapports entre musique populaire et musique savante à l'aube du xx^e siècle.

Somme toute, le présent numéro des *Cahiers de la SQRM* vise à apporter une contribution significative à l'étude de la recherche-crédation en proposant quelques réflexions qui, loin d'être limitatives, pourront éventuellement susciter une démarche de plus longue haleine. ◀

Introduction

Une définition de l'expression « recherche-crédation » a déjà, malgré sa relative jeunesse, fait beaucoup coulé d'encre et produit de nombreux discours. En voici un de plus, qui est une tentative de replacer la question dans son contexte universitaire. En m'appuyant sur une expérience, maintenant longue, dans le domaine de la recherche-crédation subventionnée, je m'autoriserai d'emblée une certaine sévérité, qu'on voudra bien me pardonner, car on sait tout le bien et l'admiration que je porte envers les interprètes. En un mot, il faut appeler un chat un chat, mais sans chercher à noyer l'animal.

D'emblée, force est de constater la mince proportion des demandes de subvention de la part des interprètes, et, hélas, lorsque le cas se présente, une certaine faiblesse de beaucoup de dossiers. Toutes les accusations y sont passées: pauvreté intellectuelle, méconnaissance de la recherche, méfiance et crainte d'un assèchement de l'inspiration, de la spontanéité, crainte de devoir s'adresser à des juges, mystérieux et menaçants confesseurs, aux yeux desquels un interprète ne serait qu'un modeste et subjectif artisan, seulement pourvu de doigts ou de poumons et d'un cœur constamment ému. En un mot, il y a malaise. Or, il est évident que tout cela n'est que chimère, chimère qui a ses causes, mais aussi ses solutions.

La recherche-crédation : un oxymore

Ce n'est plus un mystère pour personne aujourd'hui que ce malaise repose en bonne partie sur un mariage entre deux concepts apparemment ennemis, une figure de rhétorique relevant de la classe des oxymores (songeons à l'expression « clair-obscur »), figure qui trahit bien la perplexité de l'interprète auquel on demande de devenir chercheur. Cette curieuse alliance cherche à célébrer les noces de la théorie et de la pratique, ce qui, envisagé par l'interprète, reviendrait à unir dans un même effort l'engagement du moi et la distance par rapport à soi, voire même, si on lit bien les programmes officiels, la création personnelle et la transmission de connaissances à des étudiants qui auraient perdu le statut de disciples. Et puisque nous avons affaire ici à des musiciens ou des chanteurs, on peut observer un emboîtement complexe d'oxymores, le

La recherche-crédation dans le milieu universitaire : Le cas des interprètes et de l'interprétation

Jean-Pierre Pinson

premier renfermant un deuxième qui allierait, ou opposerait, recherche-crédation d'un côté et interprétation de l'autre, puisque l'interprète n'aurait pas le privilège d'être un créateur à part entière.

1. LA RECHERCHE, PREMIÈRE FACE DE L'OXYMORE

Ce qu'on entend par recherche en interprétation n'est pas aisé à circonscrire et nombreux sont ceux qui s'y sont cassés les dents. En ce domaine en effet, il est difficile d'éviter l'écueil des analogies, des approximations, des raccourcis, et autres tautologies. Bien des discussions tenues depuis plus de dix ans sur la question de l'alliance des concepts de recherche, de création et d'interprétation ont démontré la difficulté de l'entreprise.

Il est vrai que la lecture des fondements de la recherche ne peut qu'alimenter les inquiétudes de nos interprètes. Ces fondements sont ici basés sur les principes de la musicologie, discipline de référence dans le cas qui nous occupe. Qu'on nous permette la naïveté de rappeler ce qu'on entend traditionnellement par recherche, activité qui se définit avant tout par un apport nouveau aux connaissances dans un souci de production de sens. Pour atteindre ce but, il faudra passer par les étapes suivantes :

1. Identification d'un problème et de domaines inexplorés ou inconnus, remise en question de recherches et de connaissances antérieures;
2. Relevé d'un état de la question;

3. Formulation d'une question ;
4. Choix d'une méthode et d'une démarche appropriées pour répondre à la question ;
5. Critique de sources déjà connues ;
6. Quête et critique de sources nouvelles ;
7. Travail original à partir de ces données dans le cadre d'un paradigme défini ;
8. Diffusion des résultats de la recherche selon l'éthique, la rigueur et les normes de présentation admises dans la profession, et selon les moyens professionnels (colloques, associations, périodiques) ;

L'expérience nous a montré depuis longtemps que cette définition donne bien du souci aux interprètes, dont les préoccupations sont d'une nature différente, faite de sensibilité, d'intuition et de savoir-faire technique, qualités qui ne sont pas de prime abord appelées à se combiner avec une démarche critique. C'est pourquoi le mot recherche, comme Janus, finit par avoir deux faces et conduit le plus souvent la « recherche-interprétation » au supplice, puisqu'il s'agit de faire entrer avec douleur l'interprétation dans l'exacte mesure du lit de Procuste. Comme on lui demande de fonder sa recherche sur un modèle, sinon d'en créer un, et comme il doit assurer les bases d'une méthodologie, le musicien, avec désespoir, erre dans les confusions, dont en voici quelques-unes.

La première confusion tend à mêler sujet de recherche et notes de programmes, d'où une analogie entre chercheur et chercheur. Or un programme de récital, de disque ou d'émission radiophonique n'est qu'un agencement d'œuvres musicales et ce ne sont pas les quelques paragraphes d'un commentaire écrit ou lu qui peut tenir lieu de problématique. En ce sens, cette analogie tendrait à faire croire que le musicien n'est qu'un metteur en scène qui renverrait à son public la lourde tâche de trouver du sens, voire de le produire. Même les activités dites théoriques ne sont qu'une étape. Il ne suffit pas de décrire en quelques mots la quête, de type historique, des sources et des éditions, l'étude des problèmes de sémiologie, voire de paléographie, d'organologie, de la technicité relevant de la musicologie théorique (analyse en particulier). Toutes ces recherches ne peuvent acquérir un sens que par rapport à la démarche générale d'apport aux connaissances soumises à la communauté des chercheurs qui pourra en juger.

Dans la foulée de cette analogie, nous avons pu observer une curieuse assimilation entre publication et concert, événement où l'interprète viendrait délivrer la synthèse de ses connaissances historiques et instrumentales tout en nous faisant part de ses prises de position esthétiques. Il s'agit ici d'une analogie et d'une affirmation non démontrée. Un chercheur ne publie pas la « synthèse » de ses connaissances (c'est-à-dire de ses lectures de travaux déjà publiés), mais les résultats de ses recherches. Et s'il soumet ces résultats, c'est à la critique de ses pairs et non aux critiques des gazettes, dans la mesure où le même mot de critique ne signifie pas « critique des textes », au sens technique du terme...

Il existe une autre confusion entre création et re-création ou réalisation. Il est certain que toute œuvre musicale, du moins parmi celles qui nous sont transmises par le moyen de la notation écrite, n'est que virtualité qui attend un interprète demiurge pour lui donner naissance, la faire naître au monde des sens. Mais le seul passage ontologique de cette virtualité de l'œuvre dans la réalité ne peut en rien garantir à coup sûr un éclairage nouveau, le surgissement inattendu et excitant de cette œuvre alors porteuse de nouvelles perspectives, sauf peut-être dans le cas d'une collaboration entre un compositeur et un interprète, ce dernier, au demeurant, ne pouvant jamais se prétendre le « double » exact du premier.

La liste des confusions et des analogies pourrait s'allonger. Par exemple, on admet d'habitude que le chercheur doit connaître le milieu professionnel de communication et de diffusion de sa discipline. En cela, le marché des concerts, domaine du marketing, c'est-à-dire de la quête du plus grand public possible, n'est en rien comparable à des colloques ou congrès musicologiques qui réunissent des spécialistes en musicologie. Mais on aura compris combien il peut être utile de lever ces ambiguïtés de sens afin de bien départager la démarche du chercheur créateur et de l'activité professionnelle de l'artisan.

2) LA CRÉATION, DEUXIÈME FACE DE L'OXYMORE. LA TYRANNIE DES ÉMOTIONS OU L'EMPIRE DU MOI EST UNE INVENTION MODERNE

Confronté à la liste des tâches du chercheur, un collègue interprète, il y a peu, s'exclama, désespéré : « mais le sujet de recherche, c'est moi ! ». Il aurait pu ajouter « un moi ému », puisque nous vivons aujourd'hui sous la tyrannie des émotions issues d'une affecti-

vité supposément créatrice. Or il s'agit d'une période particulière de l'histoire de l'interprète, annoncée, entre autres, par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* de 1773. Observant la Dumesnil, Diderot notait que le jeu de cette célèbre comédienne fluctuait d'un jour à l'autre, selon les aléas de ses humeurs, et variait, de manière imprévisible, entre le médiocre et le sublime. Au contraire, pour Diderot, rien ne vaudrait ce « sang-froid », qui permet, d'une représentation à l'autre, une constante dans le jeu, voire une amélioration de l'interprétation: « C'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme », insiste Diderot (Diderot 1968, 309), qui appuie sa démonstration sur cet autre oxymore du sang et du froid:

Moi, je lui veux beaucoup de jugement; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille; j'en exige, par conséquent de la pénétration et nulle sensibilité [...]. Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait: tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête [...] Ainsi que le poète, il va sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature, au lieu qu'il aurait bientôt vu le terme de sa propre richesse. (Diderot 1968, 306-307)

Au contraire de la Dumesnil, Diderot vante le jeu plus parfait de la Clairon, à laquelle, bien avant l'heure, il attribue le mérite d'avoir eu l'intuition d'une méthode:

[...] elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer, sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle, si ce modèle n'était que de sa hauteur, que son action serait faible et petite! Quand, à force de travail, elle a approché de cette idée le plus près qu'elle a pu, tout est fini, se tenir ferme là, c'est une pure affaire d'exercice et de mémoire. (Diderot 1968, 308)

Lorsque la Clairon travaille à la recherche d'un « modèle », elle façonne un archétype, « un fantôme » qui lui servira de guide dans la création et la recréation cohérente de ses personnages. En un sens, elle fait preuve de méthodologie. Sommes-nous loin des musiciens? Diderot y avait pensé, qui ajoutait: « et pourquoi l'acteur différerait-il du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien? » (Diderot 1968, 309).

La recherche-crédation: une démarche universitaire

Que la question de la place de la recherche-crédation ait sa place dans le milieu universitaire n'est pas une parfaite évidence et bien souvent nous avons eu à en défendre la légitimité, tant auprès des instances universitaires que des organismes subventionnaires (FQRSC ou CRSH¹), sans oublier les colloques tenus ici et là sur le sujet. Le problème était de trouver les bons arguments pour intégrer les artistes professeurs dans le monde universitaire, et, du coup, les chargés de cours et les étudiants, sans oublier les artistes et chercheurs « para universitaires » qui gravitent autour. Aujourd'hui, la définition de ces organismes est plus claire. Le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture décrit ainsi son programme *Appui à la recherche-crédation*:

Une démarche de recherche-crédation en arts et lettres repose sur l'exercice d'une pratique créatrice soutenue; sur une réflexion intrinsèque à l'élaboration d'œuvres ou de productions inédites; sur la diffusion de ces œuvres sous diverses formes. Une démarche de recherche-crédation doit contribuer à un développement disciplinaire par un renouvellement des connaissances ou des savoir-faire, des innovations d'ordre esthétique, pédagogique, technique, instrumental ou autre. (FQRSC 2007)

Si la pratique de la recherche-crédation ou de la recherche-interprétation ne peut que se déployer dans un esprit, sinon un contexte, universitaire, elle devra répondre à une spécificité et une culture particulières. Il ne s'agit évidemment pas d'exclure tout autre lieu où cette recherche peut s'exercer, mais il est sûr qu'elle se définit avant tout comme une discipline universitaire. Il faut alors convenir qu'il existe plusieurs raisons pour lesquelles l'université est son domaine le plus propice.

Dans un premier temps, la recherche-crédation est proche d'une certaine obligation statutaire, et on peut voir son introduction à l'université comme stratégique: celle-ci en

¹ Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, <http://www.fqsc.gouv.qc.ca>, et Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, <http://www.sshrc-crsh.gc.ca>.

effet est essentiellement faite de personnes qui ne travaillent pas dans les arts et qui n'en ont pour beaucoup qu'une conception très superficielle. L'artiste, le musicien apparaît souvent comme décoratif; il ne fait pas foncièrement sérieux, d'autant qu'il semble ne pas répondre à une des exigences premières du milieu universitaire: la recherche, justement, par laquelle il y aurait non seulement apport aux connaissances, mais aussi apport pédagogique et financier. Un projet subventionné permet en effet d'attirer des étudiants, de les engager dans des projets, donc d'augmenter les ressources. Mal intégré, la position de l'artiste est fragile. S'il est financé par des organismes non « universitaires » (comme les divers Conseils des arts), ces organismes auront de la difficulté à « faire le poids » devant les CRSH ou autre FQRSC. Néanmoins, de telles subventions externes au circuit universitaire sont rares, puisque ces organismes extra universitaires considèrent que l'artiste professeur d'université est par définition suffisamment riche et constamment soutenu par son institution. Il faut enfin comprendre que le mandat des organismes subventionnaires est de financer la recherche. Par essence, ils sont donc dans leur droit de réclamer la démonstration selon laquelle tous les domaines des arts sans exception s'adonnent à de la recherche si tous veulent prétendre à des soutiens financiers. Cette exigence vaut d'ailleurs aussi pour les programmes propres à certaines universités².

1) TRANSFORMER L'OXYMORE EN CONCEPT OPÉRATOIRE

L'examen des demandes de subventions émanant d'artistes démontre qu'un bon projet repose sur un équilibre toujours précaire entre les deux pôles de l'oxymore: la pratique et la théorie. Trop de théorie, et la recherche s'apparente à un projet « classique » qu'il faudra réorienter vers d'autres programmes. Trop de pratique et la distance nécessaire disparaît. Un projet semble sortir du néant? C'est qu'il n'y a pas assez de mises en situation par rapport aux œuvres, aux pratiques et aux courants passés et contemporains. Trop de pédagogie ou d'innovation pédagogique et pas assez de création? Le projet sera repoussé à coup sûr. Trop de technologie? Il faudra démontrer aux jurys, en principe interdisciplinaires, en quoi une forêt d'appareils aux noms obscurs et aux fonctions absconses peut produire une œuvre d'art. Trop de méthodologie? Les examinateurs y verront un assèchement de la spontanéité. Trop de relevé de type archivistique, de col-

lecte de données, d'études de cas? On renverra là aussi la demande à d'autres programmes.

Et pourtant, il faut qu'un projet porte à la réflexion, à la discussion. En somme, il faut se montrer habile et crédible dans un « appareil réflexif » accompagnant la genèse et la réalisation d'une œuvre, ou d'une interprétation. Tel serait l'équilibre entre innovation et création, dans une démarche où l'expérimentation, l'essai, le tâtonnement contrôlé prendrait le pas sur la réalisation elle-même.

2) ENTRE L'INTERPRÈTE ET L'INTERPRÉTATION

Le concept même de création varie quelque peu selon les disciplines artistiques: l'architecture, la création littéraire, la danse, le théâtre, les arts graphiques ou la composition musicale ne reposent pas en ce domaine sur des critères rigoureusement semblables. Il n'est donc pas surprenant que la place de l'interprète soit d'un ordre particulier puisque sa nature est elle-même singulière. Ce faisant, la question de la recherche et de son évaluation oblige à quelques distinctions.

Faisons tout de suite un sort à ce « moi » dont les interprètes semblent craindre l'étouffement. À la différence d'un universitaire « classique », l'investigation de l'interprète, comme de tout artiste, repose bien évidemment sur l'investissement de sa personne entière, selon un travail sur soi où se combinent des activités intellectuelles et intuitives, voire affectives. Il s'agit donc d'une « quête » d'ordre personnel relevant d'un cheminement artistique, parfois narcissique, toujours intime, et qui se fond étroitement avec l'apprentissage technique d'un instrument ou d'une voix dont le contrôle fait appel à des fonctions psychomotrices. Peut-on qualifier cette quête et cet apprentissage de « recherche »? Non, si cette recherche n'aboutit qu'à un simple équilibre fonctionnel entre la personne et la possession de son outil. Oui, si le musicien, par une alchimie pas toujours aisée à définir précisément, tend à dépasser ce stade artisanal pour parvenir à une individualité qui colore de manière nouvelle, inattendue, l'interprétation d'œuvres déjà maintes fois entendues. En ce sens, cette quête conduit à l'éclosion d'un style qui, bien plus qu'une belle et originale personnalité, constitue chez le musicien la face personnelle de la création.

Peut-on prévoir et évaluer ce cheminement? La chose est sans doute délicate, mais, après tout, guère plus embarrassante que dans le

² Voir par exemple le programme *Soutien à la recherche-crédation en milieu universitaire* de l'Université Laval.

domaine des autres arts où la réussite d'une démarche de création relève du jugement des connaisseurs, des « pairs seniors » dont les critères ne sont pas plus objectifs qu'ailleurs.

3) POUR UNE MUSICOLOGIE DE L'ACTION. L'INTERPRÈTE, LA *PERFORMANCE PRACTICE* ET LA MUSICOLOGIE APPLIQUÉE OU EXPÉRIMENTALE, OU L'ART DE JOUER DES HYPOTHÈSES

Afin de donner des assises plus mesurables, donc plus objectives, à la démarche de l'interprète, on lui demandera d'effectuer des choix techniques, historiques, stylistiques et esthétiques, choix qui devraient se montrer efficaces et fondés. Tel est le rôle de ces catégories de la musicologie, qu'on pourrait qualifier de *musicologie de l'action*. En feraient partie l'*Aufführungspraxis*, ou *performance*, ou *Performance Practice*, que l'on traduit maladroitement en français par *pratiques de l'exécution*, toutes expressions recouvrant le même type de recherche, et qu'on pourrait rassembler sous le vocable général de *musicologie appliquée* ou *expérimentale*. Cette musicologie, au-delà d'une simple technique de compréhension et de restitution de partitions et de pratiques passées ou présentes, demande en effet une forme de recherche et de création. Dans cette *performance*, les questions mêmes de technique, de style, d'esthétique devront être reconsidérées afin de dépasser l'efficacité au profit d'expérimentations et d'inventions qui aboutiront à une certaine forme de création si, par création, on entend au moins un éclairage nouveau sur une œuvre connue et, au mieux, la métamorphose de cette œuvre en une œuvre quasi nouvelle.

À propos des multiples questions que pose l'interprétation des chansons des troubadours et des trouvères, Gérard le Vot avait énoncé les fondements de cette musicologie qu'il nommait déjà « expérimentale » ou « appliquée », préconisant

Le développement d'une discipline annexe de la musicologie fondamentale: la musicologie appliquée, qui se propose de façon expérimentale (presque en « laboratoire »), au moyen de la connaissance historique et du savoir-faire musical conjugués, d'essayer de construire des documents musicaux, images sonores du passé, de les jauger aussi systématiquement. Il va sans dire que la méthode, accueillie comme organiquement lié à la lecture le *nécessaire pluralisme* d'interprétations de l'œuvre, organise même la pluralité, l'association des discours, cet échafaudage d'hypothèses,

de sorte que ces discours multiples tenus à propos du même fait l'actualisent en événements différents, à la limite contradictoires. C'est cet échafaudage de *modèles sonores* différents que nous avons à prendre en compte. (Le Vot 1985, 248)

Qu'on aille aussi loin dans le temps ou qu'on explore la musique d'aujourd'hui, on pourra faire appel aux techniques de la musicologie dite classique. C'est donc par la construction d'« hypothèses modélisantes », dans le cadre « d'un espace constructif expérimental » (Le Vot 1985, 251 et 253). Ainsi, on pourra atteindre le but final que l'interprète chercheur cherche à atteindre: non pas le domaine incertain et contestable d'une vérité assurée, mais les territoires plus convaincants du vraisemblable. En faisant varier les paramètres des indices laissés par le compositeur, connu ou inconnu, ancien ou contemporain, le chercheur-interprète pourra proposer des hypothèses, auxquelles cette fois-ci il pourra insuffler la vie, par le pouvoir de son intuition et les ressources secrètes de son affectivité.

Dans ce sens même, on pourrait reconsidérer l'investissement personnel de l'interprète, qui, à l'expérimentation, viendrait joindre les vertus de l'intuition et de l'affectivité.

Il s'agit non seulement de soutenir les qualités d'une personnalité, mais aussi de construire des ponts entre l'interprétation et une certaine musicologie créative où l'apprentissage et les évaluations seraient en bonne partie mesurables, tout en gardant des plages spécifiques à chacun des deux domaines.

4) VERS UNE PÉDAGOGIE DE LA RECHERCHE-CRÉATION

Si la recherche-crédation est de type universitaire, il faut aller jusqu'au bout du raisonnement et considérer la relève, que les programmes de subvention prévoient, mais pas toujours les universités. Il faudrait s'assurer que les programmes, en interprétation d'abord, comprennent des cours dans le domaine, en commençant par une introduction de type initiation. On pourrait d'abord envisager un séminaire général des 2^e et 3^e cycles initiant tout étudiant à la méthode en recherche et en recherche-crédation³ (musicologie théorique et historique, ethnomusicologie, musique populaire, techniques de travail, méthodes de recherche, rédaction de travaux selon les normes). Suivrait au moins un séminaire en *Performance Practice*, où les œuvres du répertoire des interprètes pourraient servir de « travaux de laboratoire » et où les étudiants

³ Je remercie mon collègue Serge Lacasse (Université Laval) de m'avoir suggéré cette idée.

auraient à construire et justifier leur interprétation. Seraient ici bienvenues la pratique d'une ou plusieurs œuvres contemporaines et si possible une collaboration avec un compositeur.

D'un point de vue plus pratique, on pourrait envisager un séminaire ou un atelier sur les questions soulevées par le concert et les méthodes d'enregistrement. Comme les récitals de maîtrise et les travaux préparatoires devraient pouvoir être jugés autrement que par un jury traditionnel de type concours, les programmes de récitals pourraient inclure :

- une œuvre de musique contemporaine et si possible un travail avec le compositeur ;
- une œuvre entièrement reconsidérée sous l'angle de la *performance practice*, accompagnée d'un texte de type musicologique ;
- une œuvre présentée de manière expérimentale et comparative selon deux ou plusieurs versions différentes ;
- une œuvre reconsidérée sous l'angle d'une recherche sur la technique, l'acoustique, l'esthétique, la facture (ou tous), avec texte justificateur à l'appui ;
- une œuvre ou une réflexion sur les problèmes de l'interprétation enregistrée ;
- une œuvre laissée à la libre interprétation du candidat, selon une approche entièrement personnelle.

Dans ce monde idéal, on verrait alors naître une véritable collaboration entre les créateurs, les interprètes et les chercheurs, les uns déteignant sur les autres, et, comme par osmose, contribuant à donner plus de consistance à la notion même de recherche-crédation. En ces temps où la notion de travail en équipes et de projets de recherche collectifs a la faveur des organismes subventionnaires, cette « collaboration créatrice » pourrait avoir une puissante force pédagogique. Après tout, comme l'a écrit Sergio Kokis à propos de créativité et de recherche-crédation, « on n'entre pas à l'école pour s'exprimer mais pour apprendre » (Kokis 2000, 39).

Conclusion : la Dumesnil ou la Clairon ?

Face à ce jeu de miroirs qui se renvoient un feu d'artifice d'oxymores, on peut s'interroger pour savoir qui il faudra choisir, la Dumesnil

ou la Clairon? Faudra-t-il opter pour le sang chaud de l'une ou le sang-froid de l'autre? Un tel choix porte à la perplexité et au doute. La recherche et la création formeront-ils un couple maudit, dont la raison d'être ne reposerait que sur des impératifs statutaires? Que deviendra le malheureux interprète qui aurait eu la malencontreuse idée de mettre les pieds dans un univers lunaire et froid? Pourtant, il faut se souvenir qu'un oxymore réussi est fait de deux concepts qui ne se contredisent pas. Par l'étonnement que leur alliance suscite, ils sont créateurs de mouvement. Leur confrontation met l'imagination et l'esprit en branle, les active et les pousse vers l'avant. La création est une naissance, la recherche un destin. En ce sens, il n'est pas nécessaire de choisir entre nos deux actrices. Inspiré par leur opposition, l'interprète-chercheur devra plutôt faire converser, en un dialogue dramatique mais fécond, la Dumesnil et la Clairon. ◀

RÉFÉRENCES

DIDEROT, Denis (1968). *Paradoxe sur le comédien*, Paris, 1773 in *Œuvres esthétiques de Diderot*, Paris, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier ». Textes établis et présentés par Paul Vernière.

LAURIER, Diane et Pierre GOSSELIN (dir.) (2004). *Tactiques insolites. Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Montréal, Guérin Universitaire.

KOKIS, Sergio (2000). « Créativité et répétition dans la pensée humaine », Joël DE LA NOÛE (dir.), *La création artistique à l'université*, Québec, Université Laval et Éditions Nota Bene.

LE VOT, Gérard (1985). « Pour une problématique à l'interprétation musicale des troubadours et des trouvères », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tome 27, fasc. 1/4, p. 239-265.

Programme *Appui à la recherche-crédation*, Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), <http://www.fqrsq.gouv.qc.ca/programmes/subvention/creations.html>, consulté le 15 octobre 2007.

Mynes, pour trio à cordes et orchestre, œuvre personnelle créée le 6 décembre 2007 à Rennes par l'orchestre Ars Juvenis¹, s'inscrit dans une réflexion sur l'écriture musicale concernant le rôle et la place de l'improvisation²: « l'improvisation simultanée dans les années 1960/1970 » (Otto 2004). Le processus de composition mis en œuvre dans la pièce est l'objet du présent article.

La pierre angulaire de la démarche compositionnelle exposée ci-dessous consiste à prendre en compte la subjectivité de la perception du fait sonore comme source de connaissance valide pour appréhender les différentes étapes d'élaboration d'une pièce musicale: choix du matériau, mise en forme, interprétation.

Le matériau musical, dans notre cas, signifie non seulement les états résultant de transformations logiques d'éléments sonores (transposition, exploitation de propriétés remarquables comme les isomorphismes), mais également et surtout la perception de ses présentations, privilégiant en cela la réalité sonore aux signes, avec pour mémoire cette remarque de Luciano Berio: « En se perdant dans la manipulation d'une douzaine de notes, un compositeur court le risque d'oublier que les notes sont simplement des symboles de la réalité; de surcroît, il peut finir par ignorer ce que le son est réellement » (Berio 1968).

Partant d'un premier axe de recherche, d'ordre esthétique, les étapes de l'élaboration de l'œuvre vont être considérées comme autant de « présents » qu'il s'agit de différencier: du présent concernant l'écoute du matériau initial, au présent de l'agencement des séquences, jusqu'au présent des choix opérés par les musiciens improvisateurs. L'approche du terme « œuvre-présent » sera l'objet de la première partie de cet article.

Le second axe de recherche, d'ordre poétique, concerne les techniques d'écriture retenues pour servir trois exigences essentielles: la restitution d'une harmonie « affective », le « donné à improviser », le « donné à entendre ».

« L'œuvre-présent »

L'hypothèse proposée est que la pièce donnée en concert vaut comme résultante des étapes de la composition, soit une « forme à entendre » associée à un moment unique,

Fondement esthétique et techniques d'écriture dans *Mynes* (2007)

Patrick Otto
(Université Rennes 2)

en l'occurrence l'improvisation. L'ensemble est dès lors assimilable à l'ensemble des différents « présents » qui stratifient l'œuvre. L'acceptation de cette dualité conduit à plusieurs questions: comment *Mynes* se rapporte-t-il à la contradiction apparente existant entre « composition écrite » et improvisation?; Qu'en est-il de l'archéologie de l'œuvre au cœur de celle-ci et à sa périphérie?; Quels sont les repères pour « l'œuvre-présent »?

Comment *Mynes* se rapporte à la contradiction apparente existant entre « composition écrite » et improvisation

L'agencement des séquences dans *Mynes* a pour ambition la construction d'une « composition écrite » comportant des passages où l'improvisation déplace l'intérêt de l'écoute. D'une forme globale pensée en amont par un tiers, rôle dévolu au compositeur, se glissent des moments improvisés, uniques et caractérisés par le traitement de la matière sonore en direct. Ainsi se crée une distance entre les différents « donnés à entendre », ceux du compositeur et ceux des improvisateurs. Les deux pans esthétiques – « composition écrite »/improvisation – ont déjà été confrontés, en particulier dans *La détérioration du concept d'œuvre musicale* par Carl Dahlhaus (1971). Ce musicologue considère l'improvisation comme source de dilution de l'œuvre musicale, à savoir de la « forme à écouter », à cause de « l'attention portée sur chaque moment musical de façon isolée » (Dahlhaus 1971). En adhérant à ce postulat, nous nous

¹ Le concert a été enregistré et filmé par le service audiovisuel de l'Université Rennes.

² Mise en place en 2004 d'un atelier de Master à l'Université Rennes 2 s'intitulant « Procédés de composition et techniques d'écriture musicale ». Consultable via internet sur web tv rennes, http://www.uhb.fr/webtv/appel_film.php?lienFilm=339.2

trouvons face à une aporie qui consiste à vouloir associer les deux options. Pour dépasser cette contradiction apparente, l'intention de construire un « présent » est repérable aussi bien dans la « composition écrite », pensée du compositeur, que dans le processus d'improvisation. Mais surtout, l'improvisation telle que proposée dans *Mynes* – confiée à un groupe d'instrumentistes –, induit des relations individu/groupe non dénuées d'une dimension sociale. Dans ce cas, il s'agit pour l'auditeur d'une écoute singulière, fondée sur l'empathie. À partir du moment où une pluralité d'écoutes est possible, intervient la subjectivité de l'auditeur dans le choix de telle ou telle écoute. À noter que cette variable concernant l'écoute est dans le même esprit que les observations faites ci-dessus concernant les perceptions du matériau musical. Au demeurant, l'improvisation est faite à partir de réservoirs proposés et constitue alors un « non-aboutissement » volontaire, un *a priori* ou marge dont la réalisation est confiée aux musiciens improvisateurs.

L'archéologie de l'œuvre

Au cœur de la pièce dominant deux accords, agrégats sonores de prédilection issus d'une improvisation pianistique préalable à la composition.

Constat a été fait d'une satisfaction à retrouver ces agrégats sonores après les avoir transformés, délaissés, transposés. Le plaisir personnel de leur simple retour signale le registre d'une « harmonie affective ». Plusieurs phases sont à observer, jeux de ces accords arpégés, plaqués, renversés, enregistrés, puis passages d'un accord à un autre, enfin ajout ou retrait de hauteurs avant d'exprimer l'accord dans sa disposition la plus euphonique, pour l'auteur de ces lignes tout du moins.

Dans la pièce définitive, il en restera :

- le processus de transformation et la représentation de ces agrégats. Ainsi l'intérêt n'est pas de les transformer selon tel ou tel principe, de les développer, mais de les retrouver, de les *re-présenter* en révélant leurs diverses potentialités ;
- l'improvisation, source des transformations, sera donc présente jusqu'à la version donnée en concert, par une ultime recherche d'une distance entre l'écrit proposé à l'orchestre et l'enluminure du présent.

À la périphérie de la pièce, le titre *Mynes* constitue un paratexte, complément à la composition, et a pour référence un vieux mot

français pour désigner une mine. Cet imaginaire protéiforme a accompagné la composition de la pièce mais n'en constitue pas une illustration précise. Les références justifiant ce titre sont multiples : anecdotique, le vocable désignant une mine de cuivre située au Thillot dans les Vosges ; allégorique, la comparaison du passage entre deux accords et la transformation du minerai en métal ; propice au questionnement, toute autre acception dépendant de l'imaginaire de chacun, là encore laissant une large part à la subjectivité

Repères pour « l'œuvre-présent »

« L'œuvre-présent » peut être ainsi nommée au sens où les stades successifs – « présents » allant d'une élaboration à une présentation plus aboutie – acquièrent une légitimité par leur équilibre interne, leur cohérence par rapport à l'ensemble, leur place dans une succession d'événements musicaux. Une telle forme, autarcique, doit beaucoup à l'appréciation de ces différents équilibres (notion pleinement subjective) et ne repose pas sur une éventuelle structure de référence. Ce travail de composition se distingue de celui où prédomine l'effacement systématique de versions préparatoires au nom de la version (ou conception) définitive laissée par le compositeur. Ce dernier type de pièce, pouvant être éventuellement désigné par le terme « œuvre-monument », n'est pas de mise dans le cas présent. Enfin, quelques observations concernant des œuvres passées significatives permettent d'apporter des précisions concernant l'« œuvre-présent » :

1) La présentation des choix possibles en une succession d'éléments se rapproche du processus compositionnel reposant sur la discontinuité et l'absence de développement. Un exemple singulier est le quatrième mouvement de la *Neuvième symphonie* de Beethoven, là où le compositeur laisse entendre les différents stades de l'élaboration thématique.

Beethoven fait entendre successivement les thèmes des trois mouvements précédents, introduits chaque fois par des récitatifs instrumentaux. On a voulu voir là un souci architectural et même l'amorce d'un procédé cyclique. Les esquisses de ce passage apprennent qu'il s'agit de tout autre chose [...] Un récitatif comportant les mots : « non, cela nous rappellerait trop notre état désespéré » est mis en relation avec une esquisse du thème du premier mouvement [...] le passage du laboratoire à l'œuvre achevée s'est fait seulement par l'effacement des paroles se trouvant dans les esquisses. (Stricker 2001, 113-114)

Beethoven nous a livré ses hésitations et esquisses en une juxtaposition. Le fait que ces fragments soient réunis en un mouvement, le quatrième, leur confère une légitimité au sein d'une œuvre plus vaste, la *Neuvième symphonie*. À titre de comparaison, cette situation se rapproche de l'*aparté* théâtral, moment où le discours du personnage est destiné à lui-même.

2) La présentation et la perception d'un temps présent, singulier, unique, tel que le décrit André Boucourechliev à propos de Claude Debussy, est recherché :

Quel est le lieu de la modernité de Debussy ? C'est le temps musical - c'est-à-dire la forme - en sa singularité : un temps musical qui ignore les fantasmes hérités du classicisme, symétrie, périodicité, unité, continuité, schèmes et catégories. Du coup s'opère la réévaluation de la notion même de forme et de sa perception. (Boucourechliev 1998, 14)

Il s'agit là de la recherche d'un temps, présent fugace d'un parcours et non pas d'une étape organisée vers un point d'aboutissement. En complément, Luc Ferrari, dans la présentation de *Ce qu'a vu le cers*, extrait n° 3 des *Réflexions sur l'écriture*, constate « la particularité de l'écriture qui chez Debussy est quelquefois plus un transfert de l'improvisation qu'une spéculation abstraite sur le langage » (Ferrari 1978, 3).

3) Par ailleurs, la notion d'immédiateté incite au rapprochement avec la *Momentform* défendue par Stockhausen :

Dans ces œuvres, chaque « maintenant » (*Jetzt*) n'est pas considéré comme le résultat de ce qui précède et la levée de ce qui suit, à quoi l'on s'attend, mais comme quelque chose d'individuel, d'autonome, de centré, qui peut subsister en soi [...] J'entendrai donc par *moment* toute unité de forme possédant, dans une composition donnée, une caractéristique personnelle et strictement assignable (*unverwechselbar*) - je pourrai dire aussi : chaque pensée autonome. (Stockhausen 1960, 110-111)

Dans *Mynes*, l'indépendance des séquences n'est pas aussi marquée. Leur résurgence avec des modifications se perçoit et repose sur une réminiscence voulue.

4) Les œuvres improvisées se rapprochent de ce type d'œuvre par l'intérêt porté à l'événement sonore du moment, tel que le jazz le permet : « Les musiciens classiques ont l'expérience de la forme globale, donc d'un parcours musical avec ses progressions et ses digres-

sions. Les musiciens de jazz ont l'expérience du moment, du détail, du rythme et de la communication intuitive entre eux » (Ferrari 1978b, 2). Cependant, le musicien improvisateur dans *Mynes* réagit de manière conjuguée : en tant qu'individu au sein d'un groupe restreint (quatuor), et enfin dans le suivi de la pièce. À nouveau l'aspect changeant, du jeu instrumental en l'occurrence, est mis en valeur.

Enfin, les contributions nécessaires à la réalisation de ce genre de pièce se nourrissent l'une l'autre et visent à la construction d'un « présent ». Cette intentionnalité reflète l'influence, avec les précautions d'usage car il s'agit d'un tout autre domaine, de la démarche suivie par Paul Ricoeur, qui s'est laissé imprégner par les événements ou constats qui se présentaient à lui pour en établir ses propres réflexions ou « présents » (Ricoeur 1995).

Pour l'œuvre qui nous intéresse, *Mynes*, les éléments visant à sa réalisation seront exposés par le truchement des techniques d'écriture employées.

Les techniques d'écriture

Les techniques d'écriture de cette « œuvre-présent » sont abordées par mise à plat des éléments en présence :

- la disposition de prédilection des accords et l'harmonie « affective » ;
- le « donné à improviser » : a) l'improvisation n° 1 comme magnificence de l'accord ; b) l'improvisation n° 2 comme passage d'un accord à l'autre ;
- la forme en « ellipse » et le « donné à entendre ».

Une harmonie « affective » : accords de prédilection et intervalles privilégiés

Les deux accords originels présentent des dispositions de prédilection : le premier accord (*fa #, sol, la, do, do #, ré*), mesures 9-10, est d'un ambitus étroit, resserré sur lui-même, alors que le second (*fa # - sol #, ré #, mi, fa, la #, la bécarré*), mesures 11-12, s'inscrit dans un ambitus large (exemple 1, page suivante).

L'énonciation sous forme scalaire du premier accord, et qui représente la disposition la plus fréquente, permet un jeu sur les battements entre notes rapprochées. Découlent de ce phénomène sonore les autres présentations de l'accord qui le densifient avec des micro-intervalles en quart de ton. Enfin, le référent

Exemple 1: Patrick Otto, *Mynes*, mes. 9-12.

intervallique est la quarte juste, appréciée essentiellement pour son équilibre interne, stable et solide, allié à une rugosité. Le violoncelle énonce l'accord en quarts justes successives (mes. 9), reprises à l'alto en quinte juste, son renversement. Le jeu entre quarte juste et quinte juste représente un procédé largement utilisé dans cette pièce.

La présentation du deuxième accord (*fa # - sol #, ré #, mi, fa - la #, la*), mesure 11, résulte d'un geste pianistique que l'on peut décrire

comme suit: un élan suivi d'une expression complète de l'accord. À la mesure 11, le groupe soliste propose l'accord suivi de son déploiement sur trois registres: basse (violoncelles, contrebasses et timbales) sur *fa #*, médium (violoncelle et alto solistes, cuivres et bassons) jouant *sol #, ré #, mi, fa*, et aigu (violon soliste, flûtes) sur *la #, la*. De même, la présentation ébauchée par le trio à cordes trouve un épanouissement coloré à l'orchestre et le rythme brève/longue s'impose.

La dernière mesure de *Mynes* proposera la même cellule iambique (basse/reste de l'accord) que l'on retrouvera fréquemment dans la pièce, comme trace de composition, puisqu'il s'agit d'un élément issu de l'improvisation pianistique initiale.

En délaissant l'examen quantitatif du rythme pour adopter un point de vue dynamique (élan ou attaque, entretien ou maintien, extinction ou retombée), c'est aux phénomènes acoustiques de l'enveloppe du son que nous sommes confrontés, proche d'une conception « organique » du rythme, fortement influencée par Edgar Varèse. Rappelons ici que l'exploitation dans la composition de l'enveloppe du son sera désignée par Claude Ballif comme un « formaire d'enveloppe » (Ballif 1988, 56-59).

De manière à permettre un équilibre renouvelé de la pièce à chaque interprétation, une partie improvisée est proposée, tout à la fois laissée aux initiatives de prolongement par et pour les musiciens, mais également suspension momentanée et délibérée du « tout-écrit » permettant *in fine* une diversité d'écoute.

Le « donné à improviser »

Les deux séquences improvisées dans *Mynes* mettent en valeur un trio de solistes. Le choix d'un trio à cordes repose sur le souhait de distinguer la formation solistique, de la distancier par rapport au quintette à cordes de l'orchestre tout en conservant une unité similaire, tant au regard du timbre que des relations humaines.

[...] dans le phénomène orchestre, il y a un extraordinaire potentiel. Potentiel musical bien sûr, mais aussi et surtout humain, avec toute la richesse, toute la subtilité d'expression de la relation d'un groupe, celui des musiciens, avec le langage, avec la personnalité, la motivation, la chaleur de tous et de chacun. (Kagel 1993, 21)

Ainsi une émergence graduée entre le *tutti* et les solistes peut avoir lieu. Nous reviendrons plus loin sur ces questions d'émergence et de distance. Le choix du violon, alto, violoncelle permet de proposer d'une part une homogénéité timbrique sur une large tessiture et d'autre part des différences de tension suivant la tessiture de chaque instrument, associées à des modes de jeu diversifiés.

Deux séquences sont consacrées à l'improvisation du trio de solistes, ces derniers étant par ailleurs sollicités dans le reste de la pièce. En terme de proportion, la première séquence fait 25 mesures, la seconde 28 mesures, soit

globalement un tiers de l'œuvre et à chaque fois dans un tempo lent en 6/8, comme on peut le constater dans le tableau en annexe (page 25).

Les éléments proposés aux solistes sont rassemblés en « réservoirs » offrant aux musiciens des motifs et combinaisons de notes à jouer librement, sans tempo imposé. Les figures rythmiques et subdivisions sont là à titre indicatif et valent pour suggestion première.

Au fil des répétitions, les musiciens expérimentent les éléments musicaux suggérés, puis en proposent des interprétations, des caractérisations (motif d'attente, de précipitation, d'entretien), inscrites alors dans une démarche d'ordre compositionnel (Sauvagnet 2006, 163-176). À l'évidence, des relations de jeu entre les solistes apparaissent en termes d'initiative, d'adhésion, de suivi, d'opposition. Cela n'est pas sans rappeler les dispositions énoncées par Pierre Mariétan dans *Initiative 1*, partition « verbale » – sur une seule page en tout et pour tout – comportant trois niveaux de lecture : tout d'abord le *vocabulaire* (tenues, battements, gammes, points, mots), ensuite les *modes d'actions* (s'opposer ou s'identifier), enfin le *sens* (renouveler ou répéter).

Dans *Mynes*, sur un plan pratique, pour conjuguer temps strié à l'orchestre et temps lisse au groupe soliste – qui explore à nouveau son pouvoir de distanciation avec ses périodes en phase et celles décalées –, l'attribution de numéros aux différents réservoirs et l'indication gestuelle de ceux-ci par le chef d'orchestre sont utilisées. En la matière, il s'agit d'un procédé répandu, et que l'on trouve déjà par exemple dans *Tenebrae (In modo choralis)* de Klaus Huber, œuvre orchestrale composée en 1969. Dans les exemples 2 et 3, consacrés à l'improvisation, à gauche de chaque réservoir, des traits indiquent les articulations des parties orchestrales, de manière à donner quelques repères. Chacun des trois instrumentistes solistes a devant les yeux une partie identique à celle des deux autres solistes, compte tenu de transpositions à l'octave (tel écrit pour le violon, une octave éventuellement inférieure pour l'alto, une octave ou deux octaves plus bas pour le violoncelle).

a) Improvisation n° 1 comme magnificence de l'accord

La première improvisation confiée au trio est en deux séquences enchaînées, mesures 39-50 puis mesures 51-63. Ces deux séquences reposent sur deux réservoirs, dont l'exemple 2 montre la partie donnée au violon soliste.

Exemple 2: Patrick Otto, *Mynes*, improvisation n° 1, mes. 39-63.

Le premier réservoir a trait à l'accord n° 1, le second à l'accord n° 2. Sur un plan esthétique il s'agit de proposer un déploiement exubérant des deux accords. Pendant ce temps, l'orchestre joue à un tempo *Lento* en 6/8 avec un rythme pointé régulier (ostinato) récurrent aux différents pupitres. L'effectif sollicité est restreint et se limite aux cordes appuyées par les clarinettes, bassons et timbales. Le registre grave et médium grave permet aux solistes d'être clairement audibles dans le médium aigu et l'aigu.

Dans le premier réservoir, parmi les symboles particuliers, figurent le quart de ton (signe dièse avec une seule barre horizontale), le trois quart de ton (signe dièse avec trois barres horizontales), un jeu derrière le chevalet. Chacune des lignes propose un type de motif permettant des configurations contrastées. La pre-

mière ligne offre une résonance de l'accord, la seconde une situation d'attente, la troisième, qui sera adaptée en fonction des cordes à vide de chaque musicien, est plus dense.

Pour le second réservoir, outre les quarts et trois quarts de ton, figurent une succession (rapide) d'harmoniques sur les quatre cordes, un glissando reprenant une partie des notes de l'accord, ou bien encore un ensemble de notes à exécuter le plus rapidement possible (ligne barrée en début de groupe). Les éléments proposés visent à une plus grande extravagance, par la variété des effets allée à une exploration intervallique, la seconde majeure en l'occurrence.

b) L'improvisation n° 2 comme passage d'un accord à un autre

Si la première séquence improvisée avait pour raison d'être une présentation enjolivée, luxurieuse des accords, la seconde met en œuvre le passage progressif d'un accord à l'autre (exemple 3). Les improvisations sur chaque réservoir s'insèrent dans une progression harmonique d'une part et possèdent, de fait de cette progression, une fonction les unes par rapport aux autres, déterminant ainsi le rythme de la séquence. Sur un plan harmonique, les agrégats sont en deux parties: trois ou quatre notes dans le médium, trois notes aigües.

Réservoir 1 (mesures 105-108), *fa #, sol, la / do, do #, ré* (notes de l'accord n° 1). Les éléments proposés sont doux, inscrits dans une matière sonore lisse; l'unité est due en partie aux mêmes éléments présentés en mouvement contraire.

Réservoir 2 (mesures 109-114), *fa #, sol, la / do #, ré, ré #*. (Nous indiquons en caractères gras les notes nouvelles dans l'agrégat). Les motifs visent à une densification de l'agrégat avec l'usage de quarts de ton et de glissandi ou bien en ayant recours à la technique du rebond de l'archet.

Réservoir 3 (mesures 115-120), *ré #, mi, fa, fa # / do #, ré, ré #*. L'aspect rythmique est privilégié.

Réservoir 4 (mesures 121-126), *ré #, mi, fa # / ré, ré #, mi*. Toutes interventions sont construites sur le modèle de trémolos entre chacun des trois groupes de notes de l'agrégat. Le jeu des nuances sculpte la matière sonore.

Réservoir 5 (mesures 127-132), *si, do, do #, ré / ré (octave), ré #, mi*. Le rythme iambique

Exemple 3: Patrick Otto, *Mynes*, improvisation n° 2 (extrait), mes. 105-120.

The image shows a handwritten musical score for three systems of music. Each system consists of three staves. The first system (measures 105-108) is marked 'Sourdine' and 'Lento (6/8)'. The second system (measures 109-114) is marked 'Enlève la sourdine' and 'su (la Touche)'. The third system (measures 115-120) is marked 'Sourdine'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. There are also some annotations like '4' and '6' under the first two systems, and 'su (la Touche)' above the second system.

Exemple 4: Patrick Otto, *Mynes*, modèle 1, mes. 13-16.

est présent et procure un dynamisme au sein de la masse sonore.

Réservoir 6 (mesures 133-136), *si, do, do #, ré / ré #, mi, fa*. L'animation, travail agogique en l'occurrence, est réalisée avec une grande vélocité.

Accord tenu: *sol #, la, si b / ré #, mi, fa* (notes de l'accord n° 2 mais sans la basse *fa #*).

L'orchestre est en soutien et se trouve enrichi progressivement. Les contours rythmiques sont volontairement atténués (trémolos ou courtes cellules à répéter *ad libitum*, jeux avec uniquement les clés pour les instruments à vent et avec la main gauche seule pour les cordes).

Le renouvellement des réservoirs favorise les changements de rôles entre les instrumentistes, selon un principe d'imprévisibilité (Poussier 1958; 2004, 111). Tout le passage destiné à l'improvisation n° 2 (mesures 105-137) se veut une transmutation d'un accord à l'autre.

La forme en « ellipse » et le « donné à entendre »

Si l'attrait est constitué par l'animation et le traitement de l'élément sonore dans sa facture à l'intérieur de chaque séquence, qu'il s'agisse des improvisations ou des passages entièrement écrits, l'articulation de l'ensemble des séquences peut être assimilée à une ellipse par un retour à chaque fois différent et amplifié. Ainsi la première séquence improvisée est une

exploitation magnifiée des deux accords, alors que la seconde, plus complexe, est consacrée au passage progressif d'un accord à un autre.

Dans le tableau en annexe, le terme « modèle » est pris au sens de dispositif, de pattern.

La réitération variée, au cœur de l'élaboration de la forme musicale, est constituée de retours aux éléments premiers, et peut être perçue comme incantatoire. Cela dit, l'illusion de mouvement est une ambition poétique mettant en jeu mémoire et réminiscence dans le cas de deux séquences apparentées. Il ne s'agit pas de développement, ce qui laisserait supposer une progression de proche en proche, ni non plus d'une succession de monades (mondes clos fermés sur eux-mêmes), mais l'attention est portée sur le « présent » sans perdre le lien avec l'ensemble. L'influence d'Edgar Varèse, rappelons-le, a été déterminante car l'ensemble de son œuvre montre la volonté d'animer la matière sonore dans son présent. Dans *Mynes*, le modèle 1 (exemple 4, page précédente), est un déploiement de l'accord 1 avec notamment une progression en quartes justes aux instru-

ments graves donnant l'élan initial à chaque énoncé.

Le modèle 1 comporte également une thématique issue de cet accord aux bassons, trompette, trombone et timbales. Ainsi, en sus de l'accord qui est l'élément principal proposé, apparaît un élément mélodique supplémentaire, « donné à entendre ». Le traitement de la matière sonore, à l'origine rythmique et d'aspect vertical, s'enrichit de cette donnée horizontale. La ligne émane de la masse et constitue une forme d'animation de la masse sonore. La réitération ultérieure de ce modèle (mes. 138-151) apportera de légères modifications.

Les conditions d'émergence sonore d'un élément mélodique, motivique, ont été prises en compte pour la composition, car de la netteté des contours dépend le « donné à entendre ».

Aux mesures 29-38, la première présentation du modèle 2 (exemple 5) comporte d'une part une harmonie en mouvement contraire (flûtes et clarinettes) à partir de laquelle se dégage une phrase insistante en chromatisme retourné (hautbois et bassons).

Exemple 5: Patrick Otto, *Mynes*, modèle 2, mes. 29-32.

The musical score for Example 5, measures 29-32, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for Flutes 1 and 2, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Timpani, Violin, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 3/8 time and features a complex harmonic structure with chromatic movement and dynamic markings like *p* and *mf*. The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Exemple 6: Patrick Otto, *Mynes*, modèle 2, mes. 97-100.

The musical score for Example 6, measures 97-100, is a complex orchestral passage. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Horns 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Cor Anglais 1 and 2, Trumpets in D, and Trombones. The percussion section includes Timpani. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is marked with a forte dynamic (ff) and a piano dynamic (p). The music is characterized by a dense texture of overlapping lines, with many instruments playing simultaneously. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Plus avant (mes. 88-104), la deuxième présentation du modèle 2 (exemple 6) est une extension de la première version (mes. 29-38), dont elle garde l'incipit de la thématique ainsi que le mouvement contraire d'accompagnement. Cependant les rôles sont inversés car c'est à partir des lignes mélodiques, conduites par le trio de solistes sous forme de contrepoint, que certaines notes vont être soulignées par les tenues aux instruments à vent et donner une harmonie. Ici c'est le déploiement des lignes qui crée une matière sonore.

La forme de *Mynes* est fondée sur l'animation de la matière sonore résultant des passages de l'accord n° 1 à l'accord n° 2. En ce qui concerne la macro forme, chaque séquence est dotée de caractéristiques permettant non seu-

lement le suivi dans l'instant mais la relation avec les séquences proches (déroulement dans le suivi temporel) soit distant (réminiscence). En ce qui concerne la micro forme, à l'intérieur de chaque séquence, c'est le « donné à entendre » qui agit, du moins telle est l'intention, comme une hiérarchie d'écoute. Plus généralement, le soulignement de tel ou tel élément permet de prendre ses distances par rapport à un écueil d'uniformité de facture repéré, en son temps, tant par Karlheinz Stockhausen qu'Henri Pousseur: « Un des problèmes, c'est que les œuvres écrites et celles dans lesquelles intervient une variabilité sonnent sans différence. » (Levaillant 1996, 42). Ainsi différents aspects sont mis en avant telle une qualité rythmique, une ligne mélodique émergeant d'une masse sonore volontairement dense ou

bien un jeu contrapuntique, voire une écoute du jeu entre les improvisateurs.

Conclusion

En définitive, *Mynes* est une pièce musicale fondée sur l'acceptation de la subjectivité comme présidant aux différents stades de l'élaboration : présentation du matériau (telle disposition précise), expérimentation pianistique initiale (en raison de la qualité euphonique des intervalles et des agrégats). Une harmonie dite « affective » par l'attente du retour, de la réitération, a contribué à valider une construction formelle. L'attrait pour les différents présents, durant l'élaboration et dans l'écoute comme suivi d'un événement sonore, a conduit à une cristallisation de la matière sonore, contrebalancée par un prolongement échappatoire au moyen de l'improvisation.

Le choix d'un groupe soliste conditionne l'interprétation, du fait des rapports qui s'instaurent entre les personnes, qui tour à tour se différencient, s'opposent, fusionnent, entre-

tiennent un mode de jeu ou le renouvellent sur le moment. « L'improvisation met particulièrement en lumière les *rappports*, les rapports musicaux mais aussi humains » (Scheyder 2006, 41).

D'autres compositions personnelles ont développé ce type d'œuvre musicale, tout d'abord en direction de groupes solistes potentiels clairement identifiés au sein de l'orchestre, comme *Choucas* pour quatuor de cors et orchestre (2008), ou bien en choisissant parmi les pupitres, à l'exemple de *L'Écho* pour trio de cuivre, récitant, chœur d'enfants et orchestre (2009).

À noter qu'en termes relationnels, les hiérarchies et habitudes dans un orchestre se trouvent reconsidérées par la présence d'un groupe pouvant acquérir ponctuellement son autonomie par rapport à un ensemble plus vaste, mais il s'agit là d'un prolongement et d'une autre problématique qui dépassent le cadre de cet exposé. ◀

ANNEXE

Tableau 1 : Patrick Otto, *Mynes*, structure et coupe formelle.

Indications de mesures	Accord utilisé	Animation et traitement
4/4 Moderato 1-10 11-12 13-19	Accord 1 Accord 2 Accord 1	Modèle 1
9/8 20-23 24-28	Accord 1 Accord 1	Modèle 2 Déploiement 1
7/8 29-38	Accord 1	Déploiement 2
6/8 Lento 39-50 51-63	Réservoir 1 Réservoir 2	Improvisation
9/8 Moderato 64-75 76-87	Accord 1/2 Accord 1/2	Déploiement 1 Déploiement 1
7/8 88-104	Accord 1	Déploiement 2
6/8 Lento 105-108 109-114 115-120 121-126 127-132 133-137	Réservoir 1. Accord 1 Réservoir 2. Accord 1/2 Réservoir 3. Accord 1/2 Réservoir 4. Accord 1/2 Réservoir 5. Accord 1/2 Réservoir 6. Accord 2	Improvisation
9/8 Moderato 138-141 142-145 146-151 152-158 159-160 161-168 169-175 176-179	Accord 1 Accord 1/2 Accord 1/2 Accord 2 Accord 1/2 Accord 2 Accord 1/2 Accord 2	Modèle 1 Modèle 1

RÉFÉRENCES

OUVRAGES ET PARTITIONS

BALLIF, Claude (1988). *Économie musicale: souhaits entre symboles*, Paris, Méridiens Klincksieck, « Collection de musicologie ».

BOUCOURECHLIEV, André (1998). *Debussy: la révolution subtile*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique ».

FERRARI, Luc (1978a). *Ce qu'a vu le cers*. Partition consultée au Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris.

_____ (1978b). *À la recherche du temps perdu*. Avant-propos. Partition consultée au Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris.

KAGEL, Mauricio/Alain SURRANS (dir.) (1993). *Parcours avec l'orchestre*, Paris, L'Arche.

LEVAILLANT, Denis (1996). *L'improvisation musicale: essai sur la puissance du jeu*, Arles, Actes Sud, coll. « Série Musique ».

MARIETAN, Pierre (1968). *Initiative 1 - pour une musique orale - "en 3 points" ou "en quelques mots seulement" programme d'action musicale - avec instruments à sons déterminés*, Pierre MARIETAN, (1970-1971). « Pour une musique à communication orale », *VH 101*, n° 4, Paris, Esselier.

POUSSEUR, Henri (2004). *Écrits théoriques 1954-1967*, Sprimont, Mardaga, coll. « Musique, musicologie ». Choisis et présentés par Pascal Decroupet.

RICOEUR, Paul (1995). *Réflexion faite: autobiographie intellectuelle*, Paris, Esprit, coll. « Philosophie ».

SCHEYDER, Patrick (2006). *Dialogue sur l'improvisation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sciences de l'éducation musicale ».

STRICKER, Rémy (2001). *Le dernier Beethoven*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

ARTICLES

BERIO, Luciano (1968). « Meditation on a twelve-tone horse », *Christian Science Monitor*, 15 juillet, p. 48-49. Traduction française, 1983, « Méditation sur un cheval de douze sons », *Contrechamps*, n° 1.

DAHLHAUS, Carl, (1992). « Sur la détérioration du concept d'œuvre musicale », *Analyse musicale*, novembre, p. 84-89. Traduction de Pierre Korzilius. Article paru à l'origine dans *Beiträge 1970/1971 der Österreichischen Gesellschaft für Musik*, Kassel, 1971, puis dans *Schönberg und andere, gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz, Schott, 1978.

OTTO, Patrick (à paraître). « L'improvisation simultanée dans les années 1960/1970. Écriture d'une oralité figurée ». Actes du Colloque international « Écriture et oralité, voies de la modernité musicale », l'équipe de recherche « Lieux et enjeux des modernités musicales », Université François Rabelais, 29-31 janvier 2004, Tours.

SAUVAGNET, Pierre (2006). « L'improvisation entre création et interprétation », Danièle PISTONE et Mara LACCHÈ (dir.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », p. 163-176.

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1960). « *Momentform*. Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment ». Traduit de l'allemand par Christian Meyer, *Contrechamps*, n° 9; *Momentform, Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. 1: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponieren*. Édition et postface de Dieter Schnabel et Dumont Schauberg, Köln, 1963.

INTERNET

OTTO, Patrick (2004). « L'œuvre musicale et son exégèse: un des aspects du processus créateur au XX^e siècle à partir de l'Encyclopédie Musiques ». Actes de la Journée d'études consacrée au premier volume de l'Encyclopédie Musiques d'Actes Sud, 6 mai 2004, École normale supérieure, Paris, <http://www.entretemps.asso.fr/Ulm/2003/Histoire/otto.html>, consulté le 9 février 2008.

_____. *Mynes*, http://www.uhb.fr/webtv/appel_film.php?lienFilm=339, consulté le 9 février 2008.

« *Ce qui force à penser, c'est le signe.* »

Gilles Deleuze, *Proust et les signes*.

Arrêt sur le point d'orgue

Comment joue-t-on un point d'orgue? Commençons par une définition scolaire: « Le point d'orgue indique que la durée de la note ou du silence sur lequel il est placé, peut être prolongée au gré du soliste ou du chef d'orchestre » (Lorin 1984, 32). Le point d'orgue, signe dont la prescription – allonger une durée – est qualitative, est donc de ces signes musicaux qui reposent sur le libre arbitre de leur interprète. On dira plus volontiers: de ces signes musicaux dont la signification s'achève dans la contingence de leur réalisation. Autour de ce signe s'articulent donc avec évidence les deux moments d'existence d'une œuvre musicale, celui de son inscription (la partition), et celui de son exécution (sa réalisation instrumentale). Deux modes d'existence, que l'on désignera, le premier par *idéauté*, le second par *présence*¹.

La musique, nous le savons déjà, est de ces arts dont le statut d'œuvre dépend aussi de l'événement de leur représentation, de ce moment où le compositeur délègue son œuvre écrite à un musicien, qui en propose une effectuation sonore singulière, à l'aide d'un instrument – singulière à deux titres: qui n'appartient qu'à lui, et qui n'existe qu'à l'instant de cette effectuation. Cette présence de l'œuvre réalisée, nous avons coutume de la nommer interprétation. Le terme renvoie à la structure du langage musical, que l'on entend comme *langage de signes à interpréter*. L'assertion est une évidence pour tout musicien instrumentiste qui lit la partition et la traduit en injonctions de gestes à réaliser sur son instrument. Cette évidence pourtant est traversée par une ambiguïté: le terme même d'interprétation renvoie à deux activités, l'une intellectuelle, de lecture et de compréhension du texte, l'autre « musicienne », d'élaboration gestuelle conditionnée par une pratique instrumentale.

À la question « comment jouer un point d'orgue? » répond donc en premier lieu la nécessité de penser l'œuvre musicale dans la liaison qu'elle implique entre signes et gestes. On devine que l'enjeu est de penser les raisons

Jouer Schubert: l'art du temps faible. Quelques remarques sur un point d'orgue dans la *Sonate D960 pour piano*

Fériel Kaddour
(École normale supérieure)

et les modalités de cette liaison, et que de cette pensée, il en va du statut de l'exécution musicale. Il en va plus précisément de la possibilité de répondre à cette question régulièrement soulevée par la musicologie au cours de ces dernières années²: quel est le statut de l'interprétation instrumentale? Est-ce un simple témoignage réduit aux contingences singulières qui l'ont fait advenir, et relégué par conséquent au second plan derrière l'autorité de la partition, dont elle ne serait qu'une manifestation anecdotique? Ou au contraire un moment déterminant de l'existence d'une œuvre, parce qu'il en propose une lecture significative, qui éveille et soutient l'appréciation esthétique de celui qui l'écoute?

On devine aussi que l'enjeu est double: interroger le statut de l'exécution musicale, c'est interroger aussi et nécessairement, le statut ontologique de l'œuvre musicale, et par là aussi interroger les modalités de constitution de l'écriture musicale comme langage. Pour éclairer ce point, (re)lisons Adorno:

Interpréter le langage, c'est le comprendre; interpréter la musique, c'est la jouer. [...] C'est pourquoi l'idée d'interprétation appartient en propre à la musique, et ne lui est pas accidentelle. Mais bien jouer la musique, c'est avant tout bien parler son langage. Ce langage demande à être mimé, et non déchiffré. Ce n'est que dans la pratique mimétique – qui peut bien sûr s'intérioriser sous la forme de l'imagination muette, à l'exemple de la lecture muette – que la musique peut éclore; jamais dans une contemplation qui

1 Ces deux termes sont empruntés au philosophe Frédéric Pouillaude, tels qu'il les développe sous le titre de « Présence, idéauté, signification » dans son essai *Le Désœuvrement chorégraphique* (2006).

2 Elle le fut notamment lors du 6^e Congrès européen d'analyse musicale, qui s'est tenu à Freiburg en octobre 2007, et dont la notion d'interprétation fut le thème central.

l'interprète indépendamment de son exécution. (Adorno 1982, 5-6)

Retenons pour l'instant l'essentiel de cette citation - « ce langage demande à être mimé, et non déchiffré » - et retournons à notre point d'orgue, ce signe abandonné à la libre détermination de son interprète.

Le point d'orgue nous permet de circonscrire les deux modes d'existence de l'œuvre musicale - idéalité et présence - et de saisir la nécessité de leur articulation. L'idéalité du signe « point d'orgue » ne détermine pas objectivement et linéairement sa réalisation instrumentale. Le point d'orgue est un appel à la subjectivité de celui qui le lit et le joue - libre à lui de décider de sa traduction, soit de sa durée réalisée. Un écart se dessine donc, qui désigne deux mondes : celui, objectif mais inachevé de la partition, et celui subjectif, de l'interprète, qui singularise sa réponse à l'inachèvement du signe musical, en ce qu'il en propose une traduction qui n'appartient qu'à lui, et plus encore, qui n'appartient qu'à l'instant de cette traduction. Cet écart s'appuie sur une hétérogénéité des temporalités mises en jeu : celle de la partition, qui existe sur un mode de permanence (fixité objective de son inscription), et celle de l'exécution instrumentale, prise au contraire dans le flux temporel continu de son déploiement. Ce qui conditionne aussi deux modalités de réception de l'œuvre musicale : la lecture de la partition, et l'écoute de l'œuvre exécutée par un instrumentiste. Ce point d'orgue, nous pouvons le lire, et nous contenter d'enregistrer sa prescription comme l'indication virtuelle d'un prolongement exceptionnel de la durée. Nous pouvons aussi le jouer, ou encore, comme le proposait Adorno « [l']intérioriser sous la forme de l'imagination muette », c'est-à-dire jouer intérieurement que l'on joue à l'instrument. Observons ce qui diffère entre ces deux activités.

La lecture a pour sa part le temps du recul, et peut se permettre une position de surplomb. Elle peut ne pas donner à ce point d'orgue un contenu temporel précis, une durée effective, et le penser comme idéalité d'une injonction. Cette injonction de prolongement de la durée est idéale en ce qu'elle est comprise hors du temps. Celui qui lit une partition peut effectivement s'extraire de la successivité linéaire constitutive du discours musical. Il peut se permettre le temps du retour, de la réflexion. Il peut tourner les pages de cette partition, dans les deux sens, pour repérer les articulations d'un plan formel, la répétition à l'identique de certains motifs, ou encore pour évaluer leurs

déformations, leurs variations. Son œil peut aussi circuler verticalement, suivre les détails d'une écriture harmonique, d'une structure contrapuntique, ou observer les associations de timbres d'une orchestration. L'ensemble de ces opérations, nous avons coutume de le nommer analyse - depuis Hegel, on dit aussi « œuvre de l'entendement diviseur ». L'analyste, s'il a conscience de la successivité des différents éléments d'une partition, ne subit pas cette successivité. À travers sa lecture recomposée des signes de la partition, l'effectuation sonore de la musique n'est que virtuelle, et n'impose donc pas son rythme à la pensée. La division opérée par l'analyste repose donc sur la mise en espace de la temporalité musicale, sur son annulation symbolique par le fait de son inscription.

Jouer un point d'orgue, c'est une tout autre affaire. L'instrumentiste, soumis au flux temporel dans lequel s'énonce le discours musical, ne surplombe pas le langage musical, mais l'exécute au gré de gestes qu'il n'extrait jamais de leur irréductible présence. C'est là toute la difficulté qui s'impose à nous lorsque nous tentons de penser l'articulation entre le signe et le geste, entre la lecture et le jeu : mimer le langage musical n'a rien d'une évidence technique. Faisons crédit à ce que l'interprète nous dit de sa propre expérience, et apprenons de lui que l'adéquation entre le sens élaboré à la lecture d'une partition et le geste effectué à l'instrument n'est jamais immédiate : de l'idéalité du signe ne se déduit pas une idéalité gestuelle, qui permettrait au musicien de déterminer, avec assurance et une fois pour toutes, sa réalisation à l'instrument. Le geste musicien échappe à tout contrôle absolu, et en cela ne peut être la transcription objective d'une idéalité qui le transcenderait comme elle en assurerait la détermination efficace. Le geste s'élabore, se travaille, mais ne se fixe pas, ne se répète pas à l'identique et à l'infini, il ne se norme pas. Ainsi s'impose la deuxième raison pour laquelle l'exécution instrumentale se nomme interprétation : elle est interprétation parce qu'elle s'adosse à un défaut, celui d'être rivée à l'instant, et donc jamais parfaitement assurée d'effectuer parfaitement ses décisions. C'est ce que veut dire aussi jouer : cela signifie cet espace d'équivocité, le nécessaire perspectivisme que lui impose la temporalité linéaire de son déploiement.

Jouer un point d'orgue, c'est donc être directement, et ouvertement, en prise avec cette double structure de l'interprétation : interpréter un signe dont la prescription est inachevée, jouer ce signe comme un temps

que l'on fait *durer*, pris que l'on est dans la durée même de l'œuvre, et dont on ne s'abstrait pas. L'instant du point d'orgue est hors mesure, son signe n'est pas quantitatif, la décision qui préside à son exécution est donc renvoyée au temps même de cette exécution, soit à sa présence. En cela il croise de manière exemplaire l'inachèvement du signe et la singularité de sa traduction instrumentale : au signe incomplet ne peut répondre aucune structure déterminée qui transcenderait son exécution, mais seulement l'effectuation singulière et présente de sa réalisation. Le point d'orgue ne se calcule pas, pas plus qu'il ne se projette, il est donc abandonné à l'intuition gestuelle du moment - *au gré de l'interprète*, dit-on dans les manuels de théorie musicale.

Le point d'orgue est un signe exceptionnel, mais sa valeur d'exemple vient de ce qu'il dramatise par son excès le principe d'existence de l'œuvre musicale. L'avènement de l'œuvre repose sur la temporalisation de son inscription, la projection du signe écrit en son temporalisé. Et pour cela, il faut qu'un interprète musicien prête son corps aux signes de sa partition. Le point d'orgue a donc valeur d'exemple en ce qu'il porte à son point extrême la tension qui se joue entre vision et mouvement, dans le double appel de la notation musicale, qui se donne à la fois pour être lue et pour être gestuée. C'est cet entrelacs d'un signe qui tout à la fois indique idéalement un fait sonore et implique la présence d'un geste d'effectuation qui nous semble constituer le ressort de l'interprétation : ce par quoi elle est non seulement constitutive, mais constituante de l'œuvre musicale.

« La voûte friable de l'œuvre »

Posons à présent une autre question. Non plus comment jouer *un* point d'orgue, mais comment jouer *ce* point d'orgue, soit le premier point d'orgue de la *Sonate D960* de Schubert (voir exemple 1 en annexe, page 34).

Commençons par examiner l'ensemble des mesures 7 à 9. Nous observons un arrêt à la dominante, qui intervient à peu près à mi-parcours de l'énoncé du thème dans sa tonalité principale (*si* bémol majeur). Jusque-là, rien qui ne soit très conforme à la dramaturgie du langage classique ; arrêt à la dominante au centre d'une phrase thématique conclue sur une tonique : cette périodicité de l'écriture mélodique, assise sur le soulignement de la polarité dominante/tonique comme sur les piliers de sa structure harmonique et formelle, semble ici se dérouler telle qu'on la trouvait

quelques décennies auparavant sous les plumes de Haydn et de Mozart. Reste que cette pause à la dominante n'a rien d'une demi-cadence conventionnelle, et cela parce que plusieurs éléments lui confèrent une étrange résonance.

Cela vient d'abord du trille sur un *sol* bémol grave, certes résolu sur le *fa*/dominante, mais qui sonne comme un élément incongru, comme un corps étranger qui se serait immiscé dans le flux du discours. S'il est vrai que le *sol* bémol s'entend comme une appoggiature, son timbre grave³, comme la surprenante durée du trille, prolongée encore par la durée du silence qui suit, lui-même rallongé par notre point d'orgue, en désignent l'étrangeté.

On pourra objecter que le silence qui suit cette « vibration » sur la dominante ne constitue pas une rupture dans la continuité de l'énonciation du thème, puisque l'accord de dominante qui le précède porte aisément la tension qui se résout vers la prochaine tonique. Il n'empêche qu'à défaut de rupture, une faille se dessine - une suspension de la ligne⁴ - qui vient distendre le lien pourtant profondément ancré qui unit la dominante à sa résolution sur tonique. Cette sensation de déséquilibre, qui mine la phrase en son centre plus encore qu'elle ne la suspend, repose d'abord sur l'organisation des carrures. Le trille commence à la huitième mesure : rien de plus normal que cette pause à la dominante à la fin d'une première carrure paire, multiple de quatre, mais le silence qui suit pose autrement problème, d'autant plus du fait du point d'orgue. Il fait ainsi durer la dominante une mesure de plus, et rallonge la carrure à neuf mesures. L'effet en est d'autant plus saisissant qu'à la huitième mesure, l'accord joué à la main droite, lié et donc tenu jusqu'au début de la neuvième mesure, affaiblit la sensation du temps fort sur le début de la huitième mesure. Les contours de la mesure semblent avoir été estompés, et le point d'orgue achève de dépeindre cette irrationalité de la mesure : temps supplémentaire, il brise le cadrage de la pulsation. Ainsi, comme l'écrit le pianiste Alfred Brendel, « il permet au son de s'éloigner vers l'infini avant de disparaître totalement », et ouvre en ce début de sonate « une troisième dimension, dont notre oreille cherche à percevoir le mystère » (Brendel 1990, 77).

Qu'est-ce au juste que cette troisième dimension ? Pour en saisir les lignes de fuite, il nous faut observer la suite de l'œuvre. Aussitôt le thème énoncé et conclu d'une cadence en *si* bémol majeur, on entend un nouveau trille (mes. 19), dans le grave lui aussi, qui nous

³ Rappelons que nous nous situons ici à l'extrême grave du clavier de Schubert.

⁴ On songe à la devise de Paul Klee : « faire rêver la ligne ». Ndlr. Expression utilisée en 1975 par le poète Henri Michaux pour décrire l'œuvre de Klee. La citation originale, « on n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne », est rapportée par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* (Merleau-Ponty 1964, 74).

emmène en *sol* bémol majeur⁵. Une modulation à la tierce dès le quatrième système de la *Sonate*: voilà de quoi décevoir notre attente classique d'une modulation à la dominante, et estomper singulièrement la polarité dominante/tonique autrefois constitutive de la force directionnelle de la structure « sonate ». N'était-ce pas déjà ce que signifiait le *sol* bémol trillé de la huitième mesure? Une manière de faire durer le temps qui sépare la dominante de sa résolution sur tonique, et d'ouvrir ainsi une autre dimension de l'architecture formelle? Allons plus loin dans le cours de cette exposition: après la modulation en *sol* bémol majeur, nous revenons en *si* bémol majeur, et retrouvons notre premier thème. Mais c'est aussitôt pour remoduler, cette fois en *fa* dièse mineur - l'enharmonie de *sol* bémol. Si l'on atteint *fa* majeur en fin d'exposition, cette dispersion tonale aura laissé des traces dans la perception formelle de la dominante. Le premier effet induit par cette nouvelle dimensionnalité de la forme sonate sera la présence du *do* dièse mineur⁶ au début du développement. Cela contaminera l'allure même du développement, car sa fonction s'en trouve dès lors problématique. Comme l'écrit Adorno:

Les développements renoncent ici à décomposer les thèmes en motifs pour tirer de leurs plus infimes parcelles des étincelles dynamiques, en lieu de quoi des thèmes immuables sont ici progressivement dévoilés; on y voit des thèmes repris comme si un regard se portait en arrière, thèmes qui ont été parcourus, mais n'ont jamais été engloutis par le passé; le tout est enveloppé comme d'une mince couche crissante par la forme-sonate, recouvrant des cristaux qui croissent lentement, et qui se brisera bientôt. (Adorno 2003, 21)

Pour une appréhension plus analytique de ce phénomène, on se réfère au commentaire de Charles Rosen:

L'absence de mouvement harmonique réel crée une tension remarquable, mais ce n'est pas la tension du développement classique traditionnel; on attend quelque chose, mais ce n'est pas la préparation d'un retour à la tonique ou d'une cadence quelconque. En fait, le retour à la tonique (mesure 168) n'est pas ressenti comme tel; la pédale de dominante qui suit ce passage est toutefois la préparation la plus conventionnelle, qui apparaît enfin. *Elle prépare en réalité quelque chose qui est déjà là*⁷ (Rosen 1993, 390)

Cette brisure de la forme sonate, nous l'avons entendue dans les huitième et neu-

vième mesures de l'exposition, comme ouverture sur une « troisième dimension » mystérieuse, faille dans laquelle viendraient se loger d'autres ouvertures tonales que celles que promet l'articulation classique du rapport dominante/tonique. Nous la retrouvons à nouveau en un autre point crucial de la forme sonate, c'est-à-dire à l'articulation entre la fin du développement et le retour au premier thème, soit le début de la réexposition. Là encore, si le style classique éprouve à cet endroit stratégique de la forme la force directionnelle de la dominante, Schubert n'en finit pas de la miner. Lisons le commentaire que Charles Rosen propose des mesures 171 à 214:

L'oscillation s'effectue entre *ré* mineur et *si* bémol majeur et la dominante, *fa*, est amenée de façon à la priver de son caractère de dominante: aux mesures 176 à 182, l'accord parfait de *fa* majeur se voit retirer toute sa puissance conventionnelle et la septième de dominante au cinquième degré (V de V, fin de la mesure 177 et mesure 183) mène seulement à *ré* mineur. La tonique n'intervient que comme plan sonore alternatif à *ré* mineur à la mesure 192, un plan subsidiaire, qui descend immédiatement jusqu'à *ppp*. Le retour de pendule vers *ré* mineur est souligné par un crescendo. Le retour du premier degré s'opère finalement sur la septième de dominante *sforzando* à la mesure 202. (Rosen 1993, 391-392)

Cette septième de dominante s'évanouit jusque dans le grave du piano, en un *decrescendo* qui sonne comme un aveu d'impuissance. Et c'est enfin le trille - le même que celui de notre huitième mesure, suivi du même silence et du même point d'orgue - qui ramène le thème principal sur la tonique.

Ce trille sur *sol* bémol, tel qu'il sonne étrangement dans le grave du piano, et tel qu'il est prolongé par un long silence, c'est donc à la fois ce qui construit et déconstruit la forme. Dans sa volonté de distendre la relation de la dominante à la tonique, il creuse une distance entre ses pôles fondateurs. Mais il fonde aussi une nouvelle conception organique du langage musical, qui instaure une manière toute particulière d'habiter la durée: une tentative désespérée de contrôler cette durée à l'aide du schéma constitutif et jusqu'alors constituant de la forme sonate, désespérée parce que désormais impossible, minée de l'intérieur par l'impossibilité de faire fonctionner ses ressorts traditionnels. Ce désespoir, Adorno le raconte ainsi, à la lumière des récits que Schubert en a fait dans ses grands cycles de lieder:

⁵ Les mesures suivantes ne figurent pas en annexe.

⁶ *Do* dièse ou V de *fa* dièse mineur.

⁷ Nous soulignons la dernière phrase de cette citation.

Les thèmes de Schubert ne voyagent pas autrement que le meunier ou celui que sa bien-aimée quitta en plein hiver. Ils ne connaissent aucune histoire, seulement un contournement qui les place dans de nouvelles perspectives : tout changement, ici, n'est que d'éclairage. [...] seul le *Wanderer* affronte toujours les mêmes parties d'un paysage, quoique sous une lumière différente, parties qui sont hors du temps et se présentent sans continuité ni lien entre elles. (Adorno 2003, 19-20)

« Ni système ordonné, ni fleur poussant selon un dessein ordonné⁸ » (Adorno 2003, 14), cette musique renonce à l'architecture du récit pour se faire paysage. Paysage de ruines, paysage d'hiver, peu importe le contenu, ce qui compte, c'est le mouvement dans lequel se fige la musique de Schubert, et par lequel elle renonce à projeter une téléologie organisée de son matériau.

Sur les ruines de la forme sonate, tout juste perçues à travers ce qu'il reste de *Lumières* pour dessiner les contours d'un monde auquel on ne peut plus croire, Schubert instaure donc une durée qui lui est singulière : non plus la durée articulée selon la dialectique formelle d'une « résolution symétrique de forces opposées » (Rosen 1978, 67), pas encore la durée habitée à l'excès par les prouesses de pianistes improvisateurs qui envahiront très bientôt les scènes européennes. Cette durée schubertienne, c'est donc la durée désertée par les croyances d'autrefois, une durée qui se mesure à la puissance destructrice du silence qui la cerne. Voilà donc tout ce que suggère notre silence de la neuvième mesure, et sa mise en espace par le trille étrangement grave qui le précède. Il fait surgir, au centre du thème, le danger qui rôde alentours, et qui ronge nos certitudes. Il fait vaciller la tension de la ligne, et la troisième dimension qui s'ouvre n'est autre que celle « [des] creux laissés par la subjectivité évadée et [des] fissures dans la surface poétique » dont parle Adorno (Adorno 2003, 15).

À ce stade de la réflexion, notre point d'orgue a donc lui aussi conquis « une troisième dimension » : d'abord signe paradoxal, puis injonction à l'intuition gestuelle, le voici enfin recouvrir la fonction symbolique de schème formel de cette sonate. Si l'articulation dominante/tonique est le schème formel qui induit la dialectique dont jouent, chacun à leur manière, Haydn, Mozart et Beethoven, le schème formel de la sonate schubertienne serait le suivant : une articulation tonique/dominante distendue

- non pas contournée, ni même annulée, mais mise à distance, au double sens d'un étirement formel et d'une désillusion esthétique. Avec ce trille étrange qui résonne dans une durée irrationnelle, non calculable, l'arc de la sonate perd son pouvoir de persuasion. Dès lors, dans la résonance distendue de notre trille, on entend ce qui à la fois construit et ruine la forme, ce qui ouvre un espace, et dans le même temps, le fige en paysage. Notre silence suspendu en point d'orgue pourrait donc illustrer les mots de Louis Aragon (*Le Paysan de Paris*, 1926) qu'Adorno avait placés en exergue de son chapitre sur Schubert :

Les membres dans un geste incompréhensible se figèrent.

Et l'homme ne fut plus qu'un signe entre les constellations.

Au détour de cette citation, nous retrouvons le concept de geste. On devine que ce « geste incompréhensible » fait écho au geste du pianiste qui retient sa main au-dessus du clavier, qui se fige, dans le temps incalculable du point d'orgue. Avant de retourner à ce registre de la réalisation instrumentale, nous voudrions cependant en rester encore quelques instants au registre de l'écriture, et entendre ce silence comme un geste formel.

Notre compréhension du geste formel, nous la devons en grande partie à la lecture de l'essai de Bernard Sève, *L'Altération musicale*⁹ (2002). La ligne de force de son analyse réside dans une compréhension de la forme non comme structure, mais principe structurant : puissance de formation autant que de déformation - *altération*. La forme, dès lors, prend le nom de « forme-mouvement », ce qu'il faut entendre comme un dynamisme (mise en mouvement de ses composantes) et une instance de transformation (la forme emporte dans son mouvement son propre matériau). Son modèle de compréhension est celui des sonates de Beethoven, mais on l'appliquera ici à Schubert :

Il faut voir (entendre) dans la forme une force formatrice, dynamique et productrice de cohérence voire de finalité interne, c'est son moment aristotélicien ; mais elle est aussi déformatrice, dynamique en un sens non téléologique, imprimant ses torsions aux formes antérieures, voire à elle-même, c'est son moment beethovénien. (Sève 2002, 235)

Cette torsion imprimée par la forme schubertienne à elle-même, cette flexion imposée

⁸ La métaphore de la fleur n'est pas anodine : elle renvoie à l'imagerie esthétique qui, dans le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, use régulièrement de métaphores botaniques. On songe en particulier au texte de Goethe, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques* (1790), sur lequel Christian Accaoui s'appuie pour penser la notion de « *Bildung* » à l'époque des classiques, dans son essai *Le Temps musical* (2001). Cette métaphore employée ici par Adorno fait par ailleurs discrètement référence au titre du lied de Schubert, « *Trockne Blumen* » (« Fleurs séchées »).

⁹ On se réfère ici à son sous-chapitre intitulé « La forme musicale : dynamisme, torsions, rupture ».

à sa propre ligne, c'est précisément le figement du geste qu'impose le prolongement du silence par le point d'orgue. En cet endroit de l'écriture, la composition dit d'elle-même qu'elle est au bord de sa propre négation, et elle exhibe ce qui dans toute forme se pense tout bas : « Une belle forme n'est jamais entièrement circonscrite, elle côtoie toujours l'informe. Même la plus achevée est toujours en train de prendre forme » (Chédin 1982, 208). Nous l'appelons geste en ce qu'elle n'est pas structure idéale, mais intervention singularisée sur la structure, et plus précisément encore, temporalisation de la structure. Cette affinité du geste avec la temporalité musicale, nous y reviendrons plus tard. Mais en chemin, gardons à l'esprit que dès lors que le signe se pense non plus comme indication idéale, mais comme prescription d'une durée à réaliser, il devient signe-pour-un-geste.

Ce geste figé de l'écriture en un point d'orgue, qui pour un instant semble vouloir figer la durée qu'il instaure, résume et révèle le paradoxe de la forme musicale : il est ce moment où la musique fissure la forme-structure qui lui sert de référence, et tout à la fois l'inauguration d'un autre espace où se déploiera la singularité désenchantée de son invention, l'espace de résonance qui constitue, pour emprunter la formule d'Adorno, « la voûte friable de l'œuvre¹⁰ » (Adorno 2003, 15).

« Un affrontement d'impossibles »

Revenons à notre question : comment jouet-on ce point d'orgue ? Commençons par écouter la version du pianiste Wilhelm Kempff¹¹. Si la séduction sonore opère dès les premières mesures, l'interprétation du point d'orgue est pour le moins radicale : chez Kempff, il n'y a tout simplement plus de point d'orgue, et la neuvième mesure est exécutée *en mesure*. Comme s'il avait fallu ressaisir cette chute provoquée par le *sol* bémol, pour qu'une métrique imperturbable permette de reconstituer l'arc régulier qui mène de la dominante à la tonique. Ce choix est cohérent avec la sonorité de la phrase qui précède, qui éclaire très nettement la partie supérieure du thème, qu'elle détache d'un accompagnement pourtant dense¹². D'autres pianistes choisissent de prolonger le silence sans perdre la pulsation, c'est-à-dire en l'allongeant exactement d'un temps. Là encore, le geste passe à côté du signe : le point d'orgue signifie la suspension du temps, le déséquilibre qui mine la forme de l'intérieur, qui tord sa ligne pour un instant.

Si le surplus de temps est calculé, on sent certes l'allongement de la mesure, mais pas son déséquilibre : ce surplus est encore sous contrôle de la métrique, la « voûte » qui tend la dominante vers la tonique ne se fissure pas ; la « troisième dimension » ne s'ouvre pas.

Autre pianiste, autre version : celle d'Evgueni Kissin. Cette fois, il n'est pas tellement possible de savoir comment est réalisé le point d'orgue, tant la suspension et l'hésitation semblent avoir contaminé toute la phrase. Le *rubato* est permanent, au point de brouiller les contours de la pulsation. Arrivés au point d'orgue, nous ne l'entendons plus comme point d'orgue, car la pulsation de référence qu'il est censé distordre n'est déjà plus perceptible. Le trouble induit par le trille et suspendu dans le long silence qui le suit est devenu chez Kissin un caractère de jeu systématisé, qui, en conséquence, en annule l'effet. Le point d'orgue est compris ici comme un symbole à décoder. Kissin le traduit en contenu psychologique, qu'il lit comme un programme à appliquer à toute la sonate : il ne joue pas le signe, il le « surjoue ». Et l'on voit bien ici quel est le risque de l'attitude interprétative qui lit les signes musicaux comme des creux à remplir de contenus affectifs. Si le geste musicien a pour tâche de compléter ce que le signe élabore de manière inachevée, ce n'est pas en lui imposant un contenu qu'il ne contiendrait pas, mais en impliquant dans son jeu les réseaux de sens que le signe appelle.

Pour un troisième exemple, on aurait pu s'appuyer sur les versions désormais « légendaires » de Clara Haskil, Sviatoslav Richter ou encore Radu Lupu. On a préféré se référer à une interprétation moins attendue du répertoire discographique, et faire découvrir à cette occasion la pianiste Dana Ciocarlie. Son silence n'est pas quantifiable : on ne peut le découper selon la pulsation qu'elle a choisie pour jouer ce premier thème. Le point d'orgue n'est pas un temps de plus, ni même un temps et demi de plus, c'est un temps en trop, qui fige la pulsation en même temps que la force directionnelle qui fait attendre la résolution harmonique.

On ne sait pas, au moment où Dana Ciocarlie joue, quand va se terminer le silence. Et au moment même où il se termine, on est encore surpris par sa durée. Si elle avait attendu cinq temps comptés, la surprise aurait aussitôt laissé place à un ressaisissement, efficace même a posteriori – le sentiment que la musique est rentrée dans l'ordre, même si elle a frôlé la catastrophe. Avec Dana Ciocarlie, le discours musical reprend son cours, mais on a comme

¹⁰ Cette formule nous semble ici opérante, précisément parce que la notion de voûte fait référence à l'arc tensionnel qui lie la dominante à la tonique – arc tensionnel qui parcourt la phrase comme la forme sonate classique, et que l'on désigne dans l'articulation *arsis/thesis*. Dépossédé de sa tension, il n'est donc plus que *voûte*.

¹¹ Références discographiques à la fin de l'article.

¹² On rapprochera ce choix de l'aveu que formule Kempff dans la notice d'accompagnement de son enregistrement : « Plus nous nous enfonçons dans le monde schubertien, plus nous sommes étonnés de découvrir que les longueurs célestes qu'on lui reproche ne sont que relatives. Si ces longueurs deviennent sensibles, la faute en revient à l'interprète (je parle par expérience) » (voir Schubert p1967).

l'intuition que rien désormais ne sera plus comme avant.

Comment ce silence sort-il de la mesure? D'abord parce que l'on ne perçoit pas exactement quand il commence, et en cela, on entend que le point d'orgue est la conséquence d'un autre signe, plus discret, mais assez ambigu lui aussi, soit le point sous le *fa* noté dans l'extrême grave. Ce point indique l'attention qu'il faut porter à la manière dont on quitte la note. Sous la plume de Schubert¹³, ce type de point ne veut pas dire, comme on le croit souvent, « piquer » (écourter sèchement), mais « détacher ». On peut le comprendre ainsi: interrompre la résonance du *fa* un peu avant sa durée complète de croche, et commencer de créer ainsi l'effet de suspension qui se brisera en sensation de déséquilibre dans l'excès de durée du point d'orgue.

Ce qui nous intéresse surtout, c'est de comprendre comment ce silence de Dana Ciocarlie implique une sensation de durée que l'on n'avait pas prévue. Dans ce silence qui se vit comme une torsion de la ligne, la durée présente jaillit de manière presque indécente - elle qui normalement s'articulait sur le plan imaginaire de la forme. Le silence nous ramène en effet avec indécence à l'instant d'effectuation de la musique, et par effet de superposition, à l'instant de son invention. Ce surplus de durée se vit dès lors comme un surplus de présence, qui exhibe soudain le geste dans sa lutte avec la ligne. Dans le paradoxe du point d'orgue, le geste est tout à la fois encore dans son passé - la note qu'il a à peine quittée, on ne sait plus très bien quand - et dans l'attente inquiète de son futur - la résolution distancée sur la tonique. Dans ce temps qui sort de l'articulation mesurée d'une pulsation régulière, le geste qui se fige, celui de la forme comme celui de la pianiste, semble appartenir à plusieurs instants à la fois: le passé-encore-présent dans la fuite de sa résonance, et le futur-déjà-présent dans l'attente impatiente d'une résolution dont la règle est préétablie. Et c'est cette condensation du présent qui, soudainement, met à distance l'ordre imaginaire de la forme pour nous ramener aux hésitations du geste qui est en train de la construire.

Ce geste de pianiste est tout fait d'intuitions: il dépend de l'écoute du son qui s'éloigne, qui croise l'écoute intérieure par laquelle se commande le retour du son à la fin de la mesure. Ce geste ne se norme pas, ne se répète pas à l'identique et à l'infini, pas plus qu'il ne se schématise ou s'imite. Il n'a de consistance qu'au présent de sa réalisation, comme inter-

vention sur l'articulation du temporel qui lui est immanent.

Puisqu'il s'agit de geste figé, relisons le sculpteur:

Ce qui donne le mouvement, dit Rodin, c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun à un autre instant, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment, et impose entre ses parties des raccords fictifs, comme si cet affrontement d'impossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée¹⁴.

Dans le silence irrationnel de la pianiste, dans la suspension de son geste éclaté entre un *encore ici* et un *presque déjà là-bas*, dans cet « affrontement d'impossibles » corporels, se mime la même durée que celle du sculpteur, qui n'est pas celle de la musique: la durée minérale d'un paysage d'hiver qu'on regarde, non plus la durée organique d'une forme qui n'en finit pas de s'altérer. Ce qui donne à la sculpture son mouvement en prive la musique. Et dans ce point d'orgue s'entend alors la concurrence de deux durées: celle par laquelle se déploie le langage musical, et celle par laquelle il se ruine.

« Si je dis à l'instant qui passe: attarde-toi, tu es si beau!¹⁵ »

C'est Faust qui parle, et puisque l'on sait que Schubert a beaucoup lu Goethe, on peut lire dans ces deux vers, à défaut d'une injonction déterminée du signe « point d'orgue », la métaphore de son appel.

Avant de commenter cette métaphore, arrêtons-nous sur son terme central: l'instant - *Augenblick* en allemand - traité dans le texte de Goethe comme groupe nominal (*Zum Augenblicke*: contraction de *Zu dem Augenblicke*). La traduction française en est plus confuse, qui laisse flotter dans le premier vers l'ambiguïté des deux fonctions grammaticales possibles de la locution « à l'instant »: locution adverbiale¹⁶, ou groupe nominal. Laissons flotter, pour quelques lignes, cette ambiguïté, et traitons « à l'instant » dans sa fonction la plus courante, soit celle de complément circonstanciel de temps. Cet « à l'instant » nous fait précisément songer à celui dont Bernard Sève a fait le cœur de la perception des formes musicales: « Plutôt que 'dans l'instant', il faudrait dire que la musique s'écoute 'à l'instant', aux deux instants passé (à peine) et futur (si peu), qui bornent et portent l'instant présent »

¹³ Comme sous celle de Beethoven.

¹⁴ Auguste Rodin 1911 (86), cité par Merleau-Ponty 1964, 78-79.

¹⁵ « *Werd'ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!* » (Goethe 1976, 55). On reconnaît l'un des caractères essentiels du « *Streben* » Faustien. On peut traduire « *Streben* » par « élan », entendu ici comme élan créateur. Voir à ce sujet le commentaire de ces quelques vers par Bernard Bachelet, *Sur quelques figures du temps*, 1996, p. 281.

¹⁶ En allemand, *Im Augenblicke*.

(Sève 2002, 308). Cet « à l'instant », Bernard Sève le nomme aussi « l'instant décalé » :

Altération de l'instant présent par l'instant qui le suit « à l'instant » et l'appelle; instant dynamique porté par l'œuvre, et qui la porte; présent qui se précède imperceptiblement lui-même, et qui n'est vraiment présent que de cette précession même. (Sève 2002, 307)

Cet instant, comme le dit encore Bernard Sève, nous ne cessons de le « poursuivre », et dans cette poursuite se vit la dynamique de notre écoute comme celle de la forme musicale¹⁷.

Le désir de Faust, son *hybris* traversée par la conscience modalisée de son écueil¹⁸, c'est, non plus de poursuivre, mais de tenir l'instant, de le libérer des circonstances temporelles, et de le nominaliser. Cet instant que l'on croit pouvoir tenir, dans la suspension déchirée du silence trop long de notre neuvième mesure, il n'échappe pourtant pas, malgré notre désir, à l'instant de sa réalisation: sa nominalisation est nécessairement minée par les circonstances de sa réalisation, qui aussitôt le renvoient à sa condition adverbiale. Voilà précisément la métaphore de notre silence: le désir impossible de s'extraire du temps, et la résignation d'affronter la douleur de l'habiter. Et c'est aussi toute la force du geste de Dana Ciocarlie: un geste qui construit une durée inédite, un geste sentant la durée singulière et irrationnelle appelée par un point d'orgue, mais un geste

senti aussi dans la fuite inexorable du temps qui le traverse, ramenée aux conditions de son propre déploiement. Car ce qui le rend exceptionnel, senti comme un « hors temps », une suspension qui se serait échappée de la mécanique de la pulsation et de la fuite des heures, n'est possible que dans l'instant de son jeu, ici-bas, et ci-devant un instrument, « à l'instant » de son invention. Dans ce reflux de la sensation gestuée sur la construction mentale qui organise les sons dans l'articulation d'une forme, se découvrent donc à la fois le désir de maîtriser enfin le temps, et la conscience désenchantée d'un échec – la tragédie de l'interprétation: son désir de posséder les signes, et son renoncement à les arrêter dans la figure de ses gestes.

Revenons une dernière fois à notre point d'orgue: signe écrit, il est à entendre comme un signe-pour-un-geste, idéal indéfini qui n'aura d'existence que dans la finitude des conditions de sa réalisation. Par là, c'est l'œuvre musicale qui s'en trouve requestionnée, tant il est vrai que sa ligne ne prend forme que parmi les choses et au fil des heures. On renonce alors à la comprendre dans la pureté abstraite et séparée du langage de signes par lequel elle devient partition. On renonce aussi à la saisir dans la sensation d'une durée qu'on voudrait pouvoir arrêter. On commence à penser qu'elle n'est qu'un « voile de l'ordre¹⁹ » qui vient recouvrir le chaos du monde. ◀

ANNEXE

Exemple 1: Franz Schubert, *Sonate D960*, mes. 1 à 11 (Schubert 1928, 264).

The image shows a musical score for the first eleven measures of Franz Schubert's Sonata D960. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Molto moderato'. It features a piano introduction with a 'pp ligato' marking. The notation includes treble and bass staves with various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamics.

¹⁷ « Ma temporalité a épousé celle de l'œuvre (du segment déjà entendu), et je poursuis. Poursuivre est à entendre dans ses deux acceptations: continuer, pourchasser. Je prolonge l'œuvre et je lui cours après; sous le premier aspect je la précède, sous le second elle me précède. Il n'y a donc pas exactement fusion entre la temporalité de l'œuvre et la temporalité de l'âme; il y a plutôt ajustement perpétuel de l'une à l'autre » (Sève 2002, 305).

¹⁸ « Si je dis à l'instant ».

¹⁹ On emprunte à Novalis cette formule, qu'on lit à travers le prisme des commentaires d'Alfred Brendel, qui en a fait le titre de son dernier essai.

RÉFÉRENCES

ACCAOUI, Christian (2001). *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Philosophie ».

ADORNO, Theodor W. (2003). *Moment musicaux*, Genève, Contrechamps. Traduction et commentaire de Martin Kaltenecker.

_____ (1982). *Quasi una fantasia: écrits musicaux II*, Paris, Gallimard, pp. 5-6, Traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu.

BACHELET, Bernard (1996). *Sur quelques figures du temps*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses ».

BRENDEL, Alfred (1990). *Musique côté cour, côté jardin*, Paris, Buchet/Chastel. Traduit de l'allemand par Ernst-François et Rose-Marie Podlesnigg.

_____ (2002). *Le Voile de l'ordre: entretiens avec Martin Meyer*, Paris, Christian Bourgeois.

CHÉDIN, Olivier (1982). *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».

DELEUZE, Gilles (2003). *Proust et les signes*, Presses universitaires de France.

GOETHE, Johann Wolfgang (1976). *Faust*, Paris, Aubier. Édition bilingue. Traduction de l'allemand par Henri Lichtenberger.

LORIN, Michel (1984). *Théorie musicale claire et pratique*, Paris, Paul Beuscher-Arpège.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai ».

POUILLAUDE, Frédéric (2006). « Le Désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse », thèse de doctorat, Université Lille III.

RODIN, Auguste (1911). *L'art*, Paris, Grasset. Entretiens réunis par Paul Gsell.

ROSEN, Charles (1993). *Formes Sonate*, Arles, Actes Sud.

_____ (1978). *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ». Traduit de l'anglais par Marc Vignal.

SCHUBERT, Franz (1828). « Sonate in B dur », *The Fifteen Piano Sonatas. Complete in three volumes*, Vol. III, New York, Edwin F. Kalmus, 1968, p. 264-293.

SÈVE, Bernard (2002). *L'Altération musicale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

DISCOGRAPHIE

SCHUBERT, Franz (p1967). *Sonates pour piano*, Wilhelm Kempff, piano. Deutsche Grammophon STEREO, 463 766-2, coffret de 7 disques compact.

_____ (2004). *Sonate D960/Mephisto Waltz (Liszt)*, Evgueni Kissin, piano. RCA red CEAL 2003, 1 disque compact.

_____ (2002). *Lezte Sonata. Drei Klavierstücke*, Dana Ciocarlie, piano. Empreinte digitale, ED 13054, 1 disque compact.

Ope 1000 est la rencontre entre des musiciens habitués à ordonner une expression improvisée, autour de leurs exigences et de leurs recherches individuelles et collectives et un autre ordre, une autre rigueur, celle d'une recherche sur le droit du travail des gens de mer. Ces rencontres se sont appliquées à définir un territoire pour être possibles: des textes juridiques qui, par leur sens, leur bru(i)talité, sont entrés en improvisation. Et ce territoire est le cadre d'une évolution de chacun. De rencontres initiales où nous interrogeons la faisabilité même du moment, nous entrons en confrontations d'exigences, en dialogues.

Alexandre Charbonneau¹.

À l'origine de la rencontre

Naviguant quotidiennement entre des pratiques artistique et scientifique, Soizic Lebrat saisit l'opportunité de rendre effective la rencontre improbable entre ces deux univers en réunissant, à l'occasion d'une résidence de travail de six jours en mars 2007 dans un théâtre nantais, une équipe pluridisciplinaire comprenant un doctorant-chercheur en droit du travail des gens de mer, Alexandre Charbonneau, et des musiciens improvisateurs du collectif 1000 morceaux². La référence à l'opéra, avec en creux sa relation privilégiée entre le texte et la musique, a émergé dès l'origine du projet comme cadre musical de la rencontre. Cependant, conscients dès le départ qu'il ne s'agit pas pour nous de s'inscrire dans l'histoire de ce genre musical, nous tronquons sa dénomination *ope* dans le titre principal, et l'accolons à *chantier* dans le sous-titre. Nous l'invoquons comme un référent lointain présent dans notre imaginaire collectif³.

Réinterroger nos disciplines et nos pratiques

Pour imaginer les jonctions et les recouplements pouvant élargir tous les possibles présents dans nos pratiques respectives, nous devons au préalable être au clair avec nos champs d'actions spécifiques. Ce qui suppose, au départ en tout cas, que chacune des parties puisse clairement le définir: le champ de l'improvisation libre et la réflexion qui lui est associée pour les musiciens du collectif 1000 morceaux et celui de la recherche universitaire en droit pour Alexandre Charbonneau, avec leurs prolongements méthodologiques de production et de diffusion.

Ope 1000, genre opéra-chantier. Contribution à la réflexion sur la recherche-crédation musicale

Soizic Lebrat

(Centre de recherches en histoire internationale et atlantique, Université de Nantes)

Raphaël Godeau

(École de musique de Vernon, Eure)

Adoptée par les musiciens du collectif 1000 morceaux comme processus de recherche, d'expérimentation et de création pour « bâtir » la musique ensemble, l'improvisation libre (sans règle ni consigne) et non-idiomatique (sans langage ni codes spécifiques) permet à chacun de proposer la musique qui le constitue et de la confronter aux autres⁴ (Bailey 1999, 97). Ce principe s'appuie sur la reconnaissance de l'individu comme idiome à part entière. La vocation de l'improvisation libre à éliminer toute notion de hiérarchie entre les individus et les disciplines incite à la rencontre entre des univers apparemment très éloignés.

C'est tout autant la notion d'improvisation que la démarche du musicien improvisateur, associée à sa capacité à s'interroger sur sa pratique artistique, qui éveille la curiosité d'Alexandre Charbonneau, doctorant-chercheur⁵. Il souhaite participer à une situation de recherche dans un contexte de création musicale qui lui permette de réinterroger ses propres pratiques universitaires, du contenu de sa recherche jusqu'à ses postures de chercheur, en passant par les méthodes de sa discipline. Ses matières de départ sont constituées de textes juridiques aux contenus diversifiés et aux qualités formelles bien différenciées: « La nourriture à bord des navires », textes issus des grands coutumiers maritimes; « L'articulation entre régime général et régime d'exception ou spécial », extraits du Code de la justice militaire; et « La juridictionnalisation des droits de l'homme », extraits juxtaposés de préambules de déclarations de droits fondamentaux (voir annexe 2, page 44).

¹ Les propos d'Alexandre Charbonneau (Université de Nantes) sont extraits du dossier de présentation d'*Ope 1000*, lequel est constitué des différents témoignages des moments réflexifs de chacun des participants lors des résidences de travail de mars 2007 et de février 2008.

² *Ope 1000* réunit quatre musiciens du collectif 1000 morceaux: Soizic Lebrat (violoncelle), Raphaël Godeau (guitare), Erwan Burban (cor), Vincent Raude (dispositif électro-acoustique). Le collectif, né en 2002 à Nantes, regroupe en son sein des musiciens de formation musicale diverse et évoluant dans des contextes variés: musique classique, contemporaine, jazz, rock, musique électro-acoustique et musiques traditionnelles.

³ *A posteriori* il nous paraît plus juste, si filiation d'un genre nous devons chercher, de nous référer aux expériences du théâtre instrumental. À ce sujet, voir Stoianova 1978, 202-203: « Ce nouveau théâtre musical - *énoncé-spectacle-processus* - se constitue comme

agglomération, comme enchaînement-superposition de matières différentes, comme ramifications multiples non liées à des instances centralisatrices unifiantes, comme proliférations pluridirectionnelles non linéaires des matières constitutives du spectacle. Le théâtre-multiplicité se justifie dans ses réalisations concrètes non pas comme porteur de significations ou d'histoire (musicale) à retenir, mais comme activité à plusieurs dimensions ouvrant à un dehors, au mois aussi multiple, à analyser, à explorer, à révolutionner. »

⁴ Nous parlons ici de l'improvisation libre en tant que mouvement musical socialement identifié et revendiqué : Derek Bailey fait émerger le mouvement de l'improvisation libre au début des années 1960, soulignant un lien de parenté évident avec le courant du free jazz.

⁵ « Dans le domaine juridique de la recherche, on se trouve confronté à l'impérieuse nécessité d'improviser devant des phénomènes nouveaux que sont les normes atypiques qui proviennent principalement des grandes entreprises » (Alexandre Charbonneau). Par ailleurs, un intérêt croissant est porté à la notion d'improvisation dans les sciences humaines et sociales, comme en témoigne un appel à contribution pour la revue *Tracé*, intitulé « Improviser » (Association *Tracés*, École normale supérieure de lettres et sciences humaines, Lyon, 2009).

⁶ Avec pour cette dernière appellation l'ambiguïté véhiculée par un terme qui renvoie à la fois à l'idée de première représentation publique issue d'un travail préparatoire, et à la fois à ce travail lui-même. Certaines expériences ont vu le jour dans les années 1960/70, remettant en cause la valeur de la finalité publique pour ne s'attacher qu'au processus de création musicale. Voir Stoianova 1978, 240-241.

L'incapacité à anticiper la réalité de cette rencontre ouvre, par nécessité, des perspectives et des convergences de recherche. C'est en ce sens qu'*Ope 1000* peut se définir comme un parcours de recherche et de création qui interroge non seulement nos pratiques respectives, artistiques et scientifiques, mais également nos postures de chercheurs et de créateurs.

Sommes-nous des chercheurs-créateurs en musique ?

La question de savoir si nous pouvons prétendre à la désignation de chercheur-créateur se pose à nous au moment de l'écriture d'une réflexion menée *a posteriori*. Chercheur en état de création, ou créateur (en l'occurrence, créateur de « musique », conventionnellement désigné sous l'appellation de compositeur) en état de chercher. En France, la reconnaissance universitaire de l'un passe par le mot *recherche*, la reconnaissance artistique de l'autre par le mot *création musicale*⁶. Deux mots pour une même posture, l'une scientifique, l'autre artistique, deux mots pour des démarches qui semblent nécessairement associées l'une à l'autre, à tel point que le passage du concept de recherche-crédation à celui de création-recherche dépend de l'habit dont on se vêt⁷. La recherche est-elle un préalable à la création ? La création est-elle une étape dans un processus de recherche ? Ces questions largement débattues entraînent souvent des batailles idéologiquement rangées, révélatrices des enjeux d'une revendication sociale et économique qui passe par l'affirmation et la reconnaissance d'un statut distinct.

Si, dans le domaine de la musique écrite, les compositeurs ont bien souvent fait part de leurs recherches tout au long du xx^e siècle, c'est surtout par l'entremise des partitions à partir desquelles l'analyse musicale, et notamment l'analyse sémiologique (Nattiez 1975), a établi des outils pour mettre à jour des systèmes ou des processus de construction⁸. Dans le domaine de la musique improvisée les traces sont plus rares, car l'improvisation musicale, *a contrario*, n'offre pas ces points de focalisation⁹.

Cependant, si la recherche scientifique prend sens dans sa capacité à servir à, promptement à formaliser des méthodes, des démarches, des concepts et à les diffuser le plus largement possible, la création musicale tend, elle, parfois à garder ses secrets de fabrication, même pour

l'anthropologue s'y aventurant en poste d'observation (Laborde 2000).

En nous préoccupant de garder traces, non de l'objet de création, non du processus de création, mais d'une recherche, nous tentons de capter les conditions dans lesquelles le son émerge et, ce faisant, réinterrogeons la traçabilité de l'improvisation. Cela pose la question de définir pour l'improvisation un « niveau neutre » en l'absence de signe écrit (Nattiez 1975)¹⁰. Si l'improvisation se dérobe à l'analyse sémiologique traditionnelle, elle peut en proposer une autre, inscrite dans le champ des possibles gestuels et environnementaux non impératifs, où le musicien est créateur à la fois du signifié et du signifiant. Il faut alors se saisir d'une analogie avec la perception visuelle et parler d'une sémiologie des images acoustiques, le moment du son étant pris comme unique lieu de rencontre (et seule existence).

Certes, nous aurions pu envisager de garder la trace sonore d'un processus de recherche musicale. Mais ce sont les autres dimensions du monde sonore qui nous intéressent précisément. Nous décidons que, de la même façon que le son est l'objet de notre recherche, l'absence de son sera l'objet de la trace.

Pour une archéologie de la recherche-crédation

Pour éviter la tentation de la capture sonore, nous proposons à la plasticienne Marie Bouts de saisir les instants de vie entre nous par le biais de la photographie dans une démarche documentaire qui lui est propre, liée au lieu, au territoire et aux flux qui le traversent, l'occupent et le modulent. C'est sous cet angle qu'elle décide d'aborder la genèse musicale du moment : un espace plan (la scène et sa scénographie) sur lequel (et autour duquel) évoluent quatre personnes en dialogues incessants à tous les temps du travail, avant, pendant et après. L'énergie attractive se concentre dans le mode du dialogue et de la rencontre avec un nombre infini de nuances : accords, désaccords, questionnements, contradictions, heurts, silences, départs, arrivées, explications, etc. À l'issue de la résidence, ces instants singuliers sont proposés au public sous la forme d'un diaporama en préambule des deux « réalisations vives » (Cheyronnaud 1997).

Méthode de travail et création collective

Dans *Ope 1000*, *bâtir ensemble* et *faire avec* sont les enjeux moteurs de nos actions

et de nos réflexions. S'impose l'idée que la cohérence d'un projet collectif s'imagine dans la réunion d'initiatives intellectuelles et physiques très hétérogènes les unes par rapport aux autres. À l'instar de John Cage, qui affirmait en 1967 que « l'art n'est pas un objet fabriqué par une personne mais un procédé mis en mouvement par un groupe de personnes » (Nyman 2005, 198), nous souhaitons défendre le concept de création collective appliqué au genre musical avec l'idée que les interactions entre musique et sciences humaines le vivifieraient. En ré-expérimentant un concept vieilli – l'univers théâtral l'a vu naître dans les années 1960¹¹ –, nous réinterrogeons un procédé qui a en son temps révolutionné la façon de créer et de concevoir l'acte artistique en recourant, en particulier, à l'improvisation¹². Ce faisant, nous cherchons à refaire l'expérience d'une improvisation à la fois moyen et fin d'une expression individuelle et collective.

La vocation de l'improvisation à valoriser la dynamique égalitaire de l'acte créateur rend légitime le partage équitable des responsabilités et des tâches effectives notamment dans le travail de recherche et d'expérimentation (Globokar 1979)¹³. L'avancée de notre recherche, du fait qu'elle ne procède pas d'une écriture préalable, et encore moins de la proposition d'écriture d'un seul compositeur, nous semble tributaire d'une méthode de travail spécifique. Nous décidons de l'initier successivement, par chacun d'entre nous, selon un principe de rotation au sein du groupe. Tour à tour, les initiateurs se donnent les moyens de mener aussi loin que possible une direction de travail, laquelle est mise en perspective avec le projet de départ, tout en ayant conscience que chacun l'expérimente avec ses outils personnels d'investigation. Celui qui prend en charge la direction d'une séance de travail s'exclut de la scène. *A posteriori* en effet, il nous semble téméraire d'être acteur tout en gardant une lucidité quant à la manière dont l'idée proposée est développée par le groupe dans son ensemble. Notre objectif est aussi de faire circuler les idées tout en se donnant les moyens à certains moments de stopper cette circulation pour se focaliser sur l'une d'entre elles, soulignée par le tout ou une partie du groupe. Aux temps de discussions se succèdent des temps de décisions sans exclusion pour autant la remise en jeu des décisions en discussion : chacun de nous a le champ libre pour explorer avec les outils et la démarche qu'il souhaite un fil possible de la toile *Opé 1000*, avec d'autant plus de conviction que ses outils et sa démarche sont issus d'une recherche déjà bien engagée.

Avec cette méthode, les protagonistes de l'action, tout en explorant un champ des possibles spécifiquement lié à l'improvisation, assujettissent leur choix au projet d'un autre individu, avant de se substituer à lui à un autre moment de la recherche.

Si les frontières entre improvisation et composition ici s'estompent, il n'en reste pas moins une différence de taille : celle entre un projet assumé au même niveau de décision par tous, et celui – plus prégnant dans la société d'aujourd'hui et d'hier – qui met en scène un unique créateur qui propose sa vision par l'intermédiaire d'acteurs ou de musiciens servant son projet.

La spécificité de notre projet réside autant dans le dispositif artistique que dans l'absence de maître d'œuvre extérieur composant la musique. Cette méthode de recherche et de travail nous semble s'inscrire dans un renouvellement possible du dispositif créateur-interprète dans une perspective de collaboration artistique.

La formalisation des recherches

La question de la présentation des recherches confrontée à l'ambition d'une création publique d'une œuvre musicale se pose alors. Dès lors que le meneur adopte un angle de perception visuelle et auditive proche de celui du public et observe comment selon lui se tisse le lien entre signifiant (sonore et visuel immédiat) et signifié (sonore et visuel ramené à l'idée qui l'a vu naître), il oriente directement la proposition dans sa dimension spectaculaire. Ce sont les allers-retours des différents meneurs, du fait de leurs positionnements successifs entre l'extérieur et l'intérieur, qui inscrivent les différentes propositions dans une temporalité qui prend peu à peu celle d'un format traditionnel de spectacle. Nous réalisons que le contenu définit alors le contenant (voir annexe 1, page 43). Chaque séquence, au nombre de sept, possède une forme intrinsèque et une certaine durée. Mises bout à bout, les séquences échauffent la forme et la durée du spectacle.

La question de la *grande forme*, dans la perspective d'une nouvelle résidence de recherche prévue en février 2008, est évoquée : il serait possible de s'inspirer de la structuration d'un texte de loi pour définir la structuration du spectacle. De la même manière que nous avons, de par l'exploration, procédé à un questionnement de ce type pour les différentes séquences, nous pourrions envisager également de l'appliquer (ou de ne pas l'appliquer)

⁷ Voir deux ouvrages récents sur ce thème : Gosselin, *Le Coguieuc* 2006 ; Bruneau 2007.

⁸ Dans le domaine de la composition, on note en effet de très nombreux ouvrages, particulièrement au cours d'un siècle qui voit l'éclatement du système tonal engendrer d'autres théorisations de la musique, d'autres systèmes, et des processus d'écriture irrigués par ces bouleversements socio-culturels. Ces ouvrages sont l'œuvre des compositeurs eux-mêmes ou bien d'intellectuels de leur sphère (voir par exemple les écrits de René Leibowitz, Arnold Schoenberg, Harry Partch, ou après les années 1950, les ouvrages de Pierre Boulez, Helmut Lachenmann, etc.). Se référer également à la synthèse exemplifiée d'Ivanka Stoianova (1978), qui retrace les principales explorations dans le domaine de la composition après 1950.

⁹ Il n'y a évidemment pas d'équivalence à cette bibliographie dans le courant plus récent et bien moins traçable de la musique improvisée.

¹⁰ Nous citons là un terme de Jean Molino repris par Jean-Jacques Nattiez. Celui-ci fonde l'analyse sémiologique sur trois points de vue non convergents : le niveau poétique (ensemble des processus de production de l'œuvre), le niveau neutre (ensemble des configurations immanentes de l'œuvre) et le niveau esthétique (lié à la perception de l'œuvre).

¹¹ Ce thème a fait l'objet d'un colloque en mars 2004, intitulé « Vies et morts de la création collective (1960-1985) » (Colloque international de l'Association internationale du théâtre à l'université

à la macroforme¹⁴. Cette piste nous amènerait à un état de composition avancé¹⁵.

La spécificité de notre projet et sa méthodologie définies, il nous reste maintenant à relater les problématiques principales nées de nos expériences de travail.

Recherches et expérimentations

Les éléments de formalisation proposés au cours de la diffusion publique sont nés de l'exploration de quatre pistes de travail: le traitement de la voix comme matière sonore, la relation texte/musique à partir de critères de forme et de contenu textuel, l'analogie des démarches de production d'un texte de droit et de production d'une musique, et l'enjeu d'une recherche scientifique en situation d'être communiquée via des postures et une rhétorique caractéristiques.

Les manières de représenter nos disciplines respectives comme substances abstraites ou comme représentation physique sont un premier point que nous souhaitons traverser.

De leurs modes d'être au sein du spectacle découlent les interactions possibles qui définissent alors un terrain d'investigation où deux pistes sont suivies. La première met en scène la confrontation sonore immédiate entre les musiciens et le juriste et fait surgir la question de la mise en forme du rapport son/sens. La seconde questionne les possibilités de mise en relation des processus de fabrication des textes avec le développement d'une musique improvisée.

Représentativités des disciplines

En amont de notre projet trônent nos figures expressives habituelles, sonores et instrumentales pour les musiciens, verbales et dialectiques pour le juriste.

Pour mesurer l'intervalle qui sépare nos disciplines, nous tentons, dans la séquence 4 (annexe 1), de les exprimer en tant qu'objets autonomes de perception, afin de mieux goûter, dans une séquence prochaine, l'incarnation de leur rencontre.

À cet effet, les traitements électroniques nous permettent d'imaginer des improvisations instrumentales dissociant le son du geste de l'instrumentiste. La musique est perçue alors de façon semi-acousmatique: source originelle d'une part - l'instrumentiste sur scène dans la pénombre, - et source amplifiée d'autre part - les haut-parleurs en front de scène.

Le droit est quant à lui représenté par une lecture solo d'un texte de loi par le juriste plongé aussi dans la pénombre. La transformation musicale électronique délie le son du sens des mots en le rendant souvent imperceptible. À l'auditeur est alors proposé une impossibilité de sens dans le contexte d'une performance artistique exprimant, en creux, tant l'intellectualité d'une discipline universitaire que l'impalpabilité de toute discipline musicale, lorsqu'on les perçoit isolées des corps qui les incarnent.

Cette incarnation par les corps via une exploration des postures physiques et des comportements liés à nos disciplines respectives, est l'objet de la séquence 1 (annexe 1).

Dans celle-ci, alors que le chercheur construit un discours scientifique en direct - résultat d'un long processus institutionnel -, un musicien improvisateur surgit et vient brouiller l'écoute par un solo de cor tonitruant. Ce faisant, il met fin à l'écoute respectueuse de l'auditoire, marque symbolique de la reconnaissance du travail du chercheur, et rend l'intelligibilité des propos presque impossible. Une situation délibérément déséquilibrée, s'appuyant sur une représentation fantasmatique des rôles de chacun des protagonistes: l'improvisateur dans ses guêtres de provocateur libertaire, le chercheur impassible, homme de l'ombre finissant par adopter une stratégie de retrait.

Pourtant, malgré ce scénario tout de tension voulue, le musicien et le chercheur créent malgré eux un espace sonore homogène (timbre mêlé, dynamique parallèle, volume équilibré). Et nous de constater que la perception d'un tout est différente de la somme de ses parties.

L'inconfort acoustique n'apparaît qu'à l'auditeur qui voudrait, à partir des quelques mots perceptibles, reconstituer du sens. Inconfort dont nous sommes conscients, et qui prélude à différentes déclinaisons du rapport son/sens au cours de notre recherche.

L'association textes juridiques-musique improvisée

Née de la nécessité, pour certains musiciens, d'abolir l'idée de conventions et de codes musicaux, la logique de l'improvisation libre nous invite également à un chemin vers la parole non inscrite dans des genres culturellement répertoriés (comme peuvent l'être le théâtre ou la poésie par exemple). Et c'est bien aussi pour cela que nous imaginons, à l'origine d'*Ope 1000*, faire cohabiter sur scène

(IUTA-AITU), Université de Cologne, Allemagne, 24-26 mars 2004).

¹² Dans le domaine musical, à la même époque, les groupes de musiciens expérimentent les dispositifs de création collective. Voir AMM (1965) et Musica Electronica Viva (1966) dans *Experimental Music* (Nyman 2005).

¹³ Dans cet ouvrage, Vinko Globokar témoigne de la métamorphose du musicien en musicien improvisateur, et propose une réflexion à visée pédagogique sur la dialectique entre la création individuelle et la création collective.

¹⁴ Il pourrait s'agir d'élaborer des codes, des passages obligés à ce spectacle, en lien avec un univers qu'il porterait (comme les codes implicites du film noir, par exemple), mais avec la difficulté que cet univers n'est pas un genre institué, référencé, dans ce cotoiement avec la musique.

¹⁵ Finalement, celle-ci est abandonnée lors de la seconde session en février 2008, laquelle s'est orientée vers un prolongement et un approfondissement du projet initial, à savoir celui d'interroger ses pratiques par la rencontre des disciplines. Voir la section « Réorientation du projet Ope 1000 (février et avril 2008) » de cet article.

des musiciens improvisateurs avec un juriste non comédien et non chanteur.

Pour l'improvisateur s'inscrivant *a priori* dans toute situation sonore de type aléatoire, cette cohabitation avec une matière textuelle purement législative, sans vocation poétique, est un postulat stimulant. En effet, le texte juridique, en employant des mots ayant vocation à être compris par tous les membres d'une communauté, reste perméable, malgré lui, à des associations de pensées (et donc d'idées musicales) aussi diverses qu'il y a d'individus.

Nous en faisons l'expérience face à certains des textes juridiques qui nous sont proposés par Alexandre Charbonneau, en amont de toute explication de sa part liée à leur contexte ou à leur genèse. Lors des premières lectures, il nous est en effet spontanément difficile d'adopter une « écoute réduite¹⁶ » face à la récurrence de certains mots ou expressions (années d'emprisonnement), ou à la nature de certains sujets (le 11 septembre 2001).

Quand bien même nous mettons en valeur cette morphologie du mot, le lexique des sujets abordés capte l'attention de l'auditeur, le situe dans un rapport d'émotion, et donne à la musique, quel que soit le type de rapport au texte qu'elle engage, une fonction décorative qui en souligne certains aspects sans pour autant en brouiller le sens.

Pour éviter cette impasse et rester en improvisation (qui se nourrit de la surprise, de la découverte d'un contexte), nous décidons d'en réduire le champ et de délibérément la situer dans une zone indépendante du texte. Se définissent peu à peu un découpage de celui-ci et un champ lexical déclencheur d'actions indéterminées, lequel laisse la possibilité à chacun de les inventer concrètement sur le moment. Il s'agit d'une action éphémère du musicien dont la logique est non musicale (déplacement, interpellation...), qui produit ou non un son, mais qui possède un début et une fin visibles.

Ce compromis entre composition et improvisation nous apparaît inévitable du fait de la fixité d'une partie du matériau (les textes)¹⁷.

Ce faisant, il ne s'agit pas, lors de l'approfondissement de ces séquences, de jouer une émotion liée à la réécoute de leurs textes, mais plutôt de risquer sans cesse de nouvelles initiatives, et par leur particularité de tenter de faire naître une émotion liée à l'instant présent.

D'un langage à l'autre : l'analogie en question

Pour enrichir ce type de rapport aux textes, nous tentons d'établir également des analogies de contenant ou de contenu.

Le premier type d'analogie s'apparente à un calquage de la structure du texte sur la musique, avec un jeu d'alternance et d'effacement – chaque discipline reconstituant avec ses outils propres (sons ou mots) une part manquante de l'autre (annexe 1, séquence 5).

Un autre type d'analogie est lié à une analyse approfondie du sens du texte, de ce qu'il sous-tend comme vision sociale par rapport aux types de lois et de règles de vie qu'il propose.

Dans les lois évoquant la vie en mer, la description minutieuse d'un cadre de vie exigü, avec des libertés nécessairement restreintes, offre un parallèle possible avec l'espace du musicien sur scène lors de la séquence 6 (annexe 1). Et le texte de définir alors, en creux, un cadre de jeu (pour l'occasion restreinte à un cercle de lumière central) où les initiatives musicales sont réduites.

Le rapport son/sens est ici clairement surdéterminé par le sujet même du texte.

Mots et sons s'inscrivent là dans un geste commun lié à une nécessité humaine. Il y a ici, non plus une exploration intuitive des sentiments ou des émotions liées à un texte, mais une analogie d'idées.

Le texte choisi est né du besoin, en amont du travail des marins, de définir les libertés de dialogue et d'actions dans cette situation de cohabitation imposée. En parallèle à sa lecture, notre improvisation devient un mode d'être dans un temps légiféré, et se place alors au cœur d'une problématique mise à jour par cette confrontation avec le droit.

Une forme d'empathie s'installe envers des textes qui n'ont pourtant pas vocation à être appréhendés de cette façon. Ces derniers perdent ainsi un peu de leur rigueur intimidante et rappellent leur ancrage dans la vie des hommes. En parallèle, l'improvisation se crée des interdits et des balises structurelles inhabituelles.

Le dernier type d'analogie, exploré lors de l'improvisation finale, est d'une toute autre nature. Il tente d'appliquer le processus de construction d'un texte de loi à la musique (annexe 1, séquence 7). Nous cherchons à cerner les principes formalisateurs constitutifs

¹⁶ « L'écoute réduite est l'attitude d'écoute qui consiste à écouter le son pour lui-même, comme objet sonore en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur » (Chion 1983, 33). L'*écoute réduite* est une notion originellement définie par Pierre Schaeffer dans *Traité des objets musicaux* (1966).

¹⁷ Cette porosité entre interprétation et improvisation que nous décrivons là n'est pas nouvelle bien sûr. De nombreux compositeurs – John Cage, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, pour n'en citer que quelques-uns – ont composé des pièces « prescriptives » de comportements possibles. À ce sujet, voir Stoianova 1978, 236-242.

de ces textes qui feraient écho à des principes organisateurs en matière musicale.

L'analogie retenue entre élaboration d'un texte de loi et improvisation s'appuie sur la base de deux règles générales à partir desquelles se fonde le processus de fabrication des textes juridiques : « le nouveau prime sur l'ancien et le spécial prime sur le général ». Ces deux règles qui posent les principes de réécriture d'un texte de loi ouvrent, à l'évidence, des perspectives d'interprétation par analogie adaptables à la matière musicale dans ses dimensions à la fois temporelles et combinatoires.

L'autogestion de cette analogie finale se révèle plus ou moins évidente pour chacun de nous, et pose à nouveau la question de faire converger dans un même temps musical un processus défini communément mais vécu individuellement.

La perception du son ne révèle pas directement le processus envisagé. La force de l'improvisation, liée à une réelle pluralité d'expression et d'interprétation du moment, est aussi ce qui fait ses limites dans de pareilles tentatives.

En termes d'expressions sonores et de choix musicaux individuels, c'est peut-être la pièce la plus riche du spectacle. Si elle est nourrie de cette réflexion sur la construction d'un texte juridique, nous constatons cependant que le contenu même d'un texte, avec ce qu'il peut impliquer comme remise en question d'une société ou d'une microsociété (comme celle des participants à ce spectacle), n'est pas pris en compte et mis en valeur. Le point de départ de cette dernière improvisation est uniquement lié à une réflexion sur la forme (comment se forme, littéralement, un texte juridique) qui vient nourrir notre imaginaire musical, et très logiquement nos idées formelles. La musique improvisée, art de l'adaptation à un contexte donné, fait sens là où le discours juridique apparaît publiquement en décalage par rapport à son aire d'évolution traditionnelle.

Conclusion

Ope 1000 pourrait être une forme de création associée à une forme de recherche ou une forme de recherche associée à une forme de création, qui interroge la relation entre des univers artistique (musique) et scientifique (sciences sociales).

Du côté des musiciens, le détournement d'un matériau initial (la musique improvisée)

semble réussi si l'on en juge les questions que cette rencontre a suscitées : de nombreux débats entre nous ont été relancés concernant le rapport de chacun à l'improvisation dans la création musicale collective. Même si l'improvisation a su donner un cadre évolutif à la rencontre, force est de constater que les idées d'organisations ou de structures en lien avec les concepts du droit ont parfois agité comme « supra-pensées » aux improvisations, remettant en jeu les positionnements individuels des pratiques d'improvisation dans la création. Si nous avons surtout accommodé une matière juridique textuelle qui a servi d'outil formalisateur et compositionnel à des postures d'improvisateurs, nous sommes tentés par l'inversion des implications : imaginer générer de la matière juridique en direct, remise en forme par son passage dans la machine ordonnatrice de l'improvisateur.

Du côté du chercheur en droit maritime, si la posture de lecteur de textes juridiques compilés relève plus d'une compétence de comédien que d'une pratique de chercheur en droit, l'interrogation de sa pratique est passée par la mise en scène de lui-même en tant que chercheur en droit produisant un discours académique qui s'adresse à des spécialistes. Cependant, la question de son implication en direct dans une recherche scientifique se pose pour la prochaine résidence de travail prévue en février 2008.

En termes d'œuvre, *Ope 1000* apparaît, dans sa première version, moins synonyme d'aboutissement que de photographie d'une recherche que chacun des protagonistes du spectacle aura questionnée collectivement et individuellement. Outre la cohérence du projet, c'est peut-être plus encore l'envie de témoigner d'un cheminement toujours en cours qui est mis à l'avant, comme d'une réflexion ouverte à la contradiction à l'intérieur même du concert.

Ainsi nous poursuivons l'exploration de la tension née de démarches apparemment éloignées, qui restent porteuses d'interrogations nourrissant la recherche et la création.

Prolongement et réorientation du projet (résidence février et avril 2008¹⁸)

À l'issue de la première résidence (mars 2007), l'option qui s'est offerte à nous de poursuivre cette première lecture musicale des matières juridiques par un travail de composition musicale fondée sur des éléments propres au texte de loi où « l'on s'inspirerait de la

¹⁸ Le projet a été soutenu et programmé pendant le festival *Jazz au campus* dans le cadre d'un partenariat entre l'Université en sciences humaines et sociales de Nantes et le Pannonica, scène de jazz et musiques improvisées, le 9 avril 2008 au Pôle étudiant de l'Université de Nantes.

structuration d'un texte de loi pour définir la structuration du spectacle qui prendrait appui sur lui¹⁹ », est abandonnée. Cette orientation compositionnelle, loin d'ouvrir le champ de la rencontre, focalise la démarche de création dans l'élaboration d'une « œuvre de musique » dont l'intérêt est circonscrit à l'invention de codes de transformation. La recherche s'inscrirait exclusivement dans une logique d'écriture musicale, laquelle ne permet plus d'interroger concrètement les cadres de sa mise en forme et de sa diffusion. C'est encore la nécessité de questionner dans un espace-temps collectif nos pratiques disciplinaires respectives qui continue de motiver notre recherche-crédation. Nous redéfinissons notre objet de recherche en plaçant l'expérience de la rencontre comme préoccupation principale, et comme questionnement secondaire mais d'importance, celui de la pratique de l'improvisation comme artisan de la rencontre. Dans cette logique nous intégrons un nouvel élément disciplinaire, le dessin, et précisons les modalités de cette rencontre en sortant la création collective du domaine strictement musical, prêts à tenter l'invention d'une forme de création où la rencontre, plus qu'une situation de départ, devient le propos du spectacle que l'on souhaite donner à voir et à entendre.

Dans cette perspective de multidisciplinarité de la recherche, le contenu de la discipline est

secondaire: on aurait pu multiplier les disciplines sans changer la nature du projet. Nous revenons à l'idée originelle qui décrit le projet de recherche-crédation comme une rencontre entre des disciplines artistiques et scientifiques, dans laquelle le caractère musical, au sens restreint du terme, disparaît.

Le dispositif de la rencontre redevient l'objet que chacun interroge à la lumière de sa discipline en s'inscrivant dans une démarche empirique. Sur un principe égalitaire similaire à la précédente résidence, chacun de nous propose une séance expérimentale de recherche au reste du groupe²⁰. Se retrouver sur des territoires exogènes, même bienveillants et accueillants, a réveillé le réflexe de l'esquive, comportement plus proprement humain, qui a confirmé, s'il en fallait, que nous étions au cœur de la question de la rencontre et de son acceptation²¹.

L'abandon du format concert au profit d'un temps dit de performance s'est imposé de lui-même. Cependant, il a nourri la réflexion sur la grande forme dans une logique combinatoire calquée sur des formats académiques, en orientant nos choix vers l'alternance de mouvements lents et vifs, de moments de tension et de détente, tout en restant attentifs à respecter notre ambition originelle: faire jaillir l'étincelle de la rencontre et du frottement des matières. ◀

¹⁹ Voir ci-haut la section de cet article intitulée « La formalisation des recherches ».

²⁰ Composé d'une équipe réduite: Soizic Lebrat (violoncelle), Raphaël Godeau (guitare), Alexandre Charbonneau (droit), Marie Bouts (dessin).

²¹ Les séances se sont déroulées comme suit: une réflexion sur le temps et le vide et la nécessité de l'acte « improvisatoire » (initiée par Raphaël Godeau); la rencontre (ou l'évitement) des trajectoires selon la figuration du dessin et les espaces de réactivité qu'elle suppose (proposée par Marie Bouts); l'expérience de la désorganisation de l'improvisation et celle du besoin de se réorganiser pour éviter l'impasse du repli sur soi (proposée par Alexandre Charbonneau); la recherche de son propre clown, à savoir l'appréhension des espaces de spontanéité qu'impose la rencontre, y compris avec soi-même, et avec un public (initiée par Soizic Lebrat et réalisée par Marie Bayle, clown, sollicitée à l'occasion de cette séance). La cinquième et dernière séance a consisté, sur le mode d'un échange collectif, à examiner dans l'optique d'une présentation publique, les formes possibles de communication de ces quatre expérimentations de la rencontre.

ANNEXE 1

Résidence février 2007, mise en forme des recherches.

Séquence 1: « Démonstration »

Présenter un discours juridique sur le mode de l'engagement, avec ses effets de conviction, se retrouver confronté de façon irrespectueuse à une autre démarche purement sonore.

Séquence 2: « Au coin – au centre »

Jouer sur la perception du son en multipliant les rapports entre son amplifié (traitement de la voix), et son acoustique (instruments), en lien également avec l'occupation de l'espace, et brouiller une perception basée sur le principe de la proximité de la source sonore.

Séquence 3: « Emprisonnement »

Renouveler la perception de l'espace scénique en donnant le choix à chacun des musiciens, lorsqu'est annoncée la peine (les années d'emprisonnement) découlant du crime perpétré, de bouger, de s'arrêter, d'agir conformément à ses envies en faisant ainsi usage d'une « liberté totale ».

Séquence 4: « Duos avec électro »

Mêler source sonore directe et localisée en un point et source sonore traitée et spatialisée en quadriphonie en enchaînant des solos instrumentaux successivement et simultanément transformés en direct par traitement électroacoustique.

Séquence 5: « Sections/états »

À partir d'un texte composé en plusieurs sections, l'orateur impose un rythme en coupant dans le vif de la matière sonore, de manière brusque et inattendue. Chaque nouvelle section provoque un changement de matière sonore collective radicalement différente d'une séquence à l'autre. Le couperet des sections crée une tension dans l'écoute.

Séquence 6: « La vie sur le bateau »

Privilégier l'impression de suspension du temps par la combinaison d'éléments musicaux courts, répétés, avec une grande place pour le silence (idée des mobiles), dans un espace restreint obligeant à des positions de jeu très resserrées au centre de la scène, de manière à souligner les aspects littéraires du texte sur la vie à bord des navires.

Séquence 7: « Analogie d'élaboration »

À partir de règles permettant l'élaboration d'un texte de loi, construire une musique par traitement analogique de la matière sonore: le nouveau prime sur l'ancien; le spécial prime sur le général.

ANNEXE 2

Résidence février 2007, résumés des textes juridiques.

La nourriture à bord des navires: le droit du travail est directement concerné par la question du corps du salarié, objet du contrat de travail. En effet, le corps du salarié, dans sa dimension physique et mentale, exécute un travail au profit et sous la subordination juridique de l'employeur, en contrepartie de quoi il est rémunéré (notamment pour se nourrir) et protégé (hygiène et sécurité). En matière maritime, le navire a cette particularité d'être à la fois un lieu de travail (comparé parfois à une usine) et un lieu de vie. La question de l'alimentation, c'est-à-dire de l'avitaillement et du ravitaillement du navire par l'armateur, y est centrale dans la mesure où d'elle dépendra la bonne conduite de l'expédition, peut-être même la survie de l'équipage

Proposition: textes issus des grands coutumiers maritimes jusqu'aux premières ordonnances nationales sur les obligations de l'armateur en matière d'alimentation de l'équipage. D'après les travaux de recherche de Dominique Gaurier (Centre de droit maritime et océanique de l'Université de Nantes).

L'articulation entre régime général et régime d'exception ou spécial: le droit du travail maritime s'est développé de manière autonome durant plusieurs siècles, isolé de l'apparition du droit du travail terrestre (xix^e siècle). Cette séparation n'a plus de sens aujourd'hui, alors que des problématiques transversales s'affirment et que les normes sont de plus en plus fabriquées hors des frontières nationales (Union européenne/Organisation internationale du travail). Se pose alors le problème de l'articulation entre particularisme sectoriel et nécessité de tenir compte de dynamiques plus générales.

Proposition: extraits du Code de la justice militaire qui définissent des infractions militaires et les peines encourues. Il s'agit d'un régime d'exception qui s'applique aux militaires en temps de paix et de guerre. Sa lecture traduit un sentiment de crainte (il s'agit de décourager les désertions, automutilations...) qui se trouve banalisé par la construction d'un discours juridique systématique. Ce texte s'adresse ainsi à des individus qui relèvent de la justice ordinaire (actes de la vie civile) et connaissent un régime professionnel d'exception. La frontière incertaine entre les deux et les inspirations mutuelles compliquent cette articulation.

La juridictionnalisation des droits de l'homme: mouvement récent qui consiste à donner un sens juridique effectif aux grandes déclarations de droits qui sont apparues dans tous les continents. Ces déclarations ont comme point commun de limiter l'exercice du pouvoir de l'État envers leurs ressortissants en énonçant les garanties dont ceux-ci bénéficient. La multiplication des déclarations (dans le temps, dans l'espace mais aussi selon une appartenance religieuse) met à mal la construction de l'individu issue de la société occidentale, et plus précisément du principe d'universalité. Des représentations différentes de la notion de liberté apparaissent. De même pour la notion de progrès.

Proposition: juxtaposition de préambules de déclarations de droits fondamentaux, depuis la Constitution de l'O.I.T. en 1919, en passant par la constitution soviétique de 1977, jusqu'à la Constitution européenne de 2004.

RÉFÉRENCES

BAILEY, Derek (1999). *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Éditions Outre-Mesure.

BRUNEAU, Monik (2007). *Traiter de recherche création en art: entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Sainte-Foy (QC), Presse de l'Université du Québec.

CHEYRONNAUD Jacques (1997). « Ethnologie et musique. L'objet en question », *Ethnologie française*, n° 3, Juillet-août-septembre, p. 382-393.

CHION, Michel (1983). *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet/Chastel.

GLOBOKAR, Vinko (1979). *Individuum-collectivum*, Saarbrücken, Pfau.

GOSELIN, Pierre et Éric LE COGUEC (dir.) (2006). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Sainte-Foy (QC), Presse de l'Université du Québec.

LABORDE, Denis (2000). « Et si ces sons sont sans sens... », *Socio-anthropologie*, n° 8, <http://socio-anthropologie.revues.org/index118.html>, consulté le 11 septembre 2009. Mis en ligne le 15 janvier 2003.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Éditions 10-18, coll. « Esthétique ».

NYMAN, Michael (2005). *Experimental Music*, Paris, Édition Alia.

SAVOURET, Alain (2007). « De la nécessité de l'improvisation », Jean-Louis VICART (dir.), *Réflexions sur l'improvisation non-idiomatique*, Paris, Les Rencontres régionales, « Ariam collection », p. 72-85.

SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des Objets Musicaux*, Paris, Le Seuil.

STOÏANOVA, Ivanka (1978). *Geste - texte - musique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 ».

Chercher, créer. Créer, chercher. Tout opéra, projet artistique intrinsèquement collectif, même dans les cas extrêmes de *Gesamtkunstwerk* proposés par Wagner, Messiaen ou Stockhausen, naît d'une recherche puis d'une dynamique de création complexe. À l'origine de l'œuvre se trouve ainsi la recherche d'un sujet et d'un matériau compositionnel adéquats, puis l'élaboration d'une dramaturgie, le façonnage d'un livret, la mise en voix et en orchestre des affects du compositeur au contact de la trame qu'il se fourbit ou qu'il attend de son librettiste, et enfin la mise *sur les planches* en collaboration avec le metteur en scène, ses compagnons d'image et naturellement les interprètes, chanteurs et instrumentistes. Ainsi le résultat – la création – s'affirme-t-il nécessairement comme le fruit d'une recherche ou d'une quête tantôt individuelle, tantôt collective.

Depuis ses origines italiennes de la fin de la Renaissance, l'opéra, genre de cour et de divertissement par excellence, a pour mission essentielle de satisfaire les goûts des mécènes et leurs amis. Ensuite, il s'agit de gagner les faveurs du public des théâtres payants, puisque les fonds propres du directeur ou de l'imprésario sont investis dans les commandes: il faut remplir la salle. Le librettiste se doit de trouver des sujets en accord avec le goût du moment à travers la représentation d'archétypes humains souvent empruntés à la mythologie ou à l'Antiquité, puis à l'histoire et à la littérature, l'ensemble ayant à la fois vocation de divertissement et d'édification en passant par le principe de *catharsis* (notamment Girard 1972). La recherche se situe alors dans le domaine de l'érudition pour les librettistes et les décorateurs, plus rarement du côté de l'investigation dans le monde des musiques excentrées – dans le passé ou dans l'espace – pour le compositeur. Les interprètes, quant à eux, privilégient avant tout l'art du chant.

Lorsque, tout récemment au regard de l'histoire du genre, les États comptent parmi leurs missions de subventionner l'art lyrique, les créateurs, affranchis de l'allégeance au goût qui s'est déplacée dans les mondes du cinéma, de la télévision ou de la comédie musicale, peuvent prendre des risques aussi bien dramaturgiques que musicaux ou scéniques qui, même s'ils demeurent mesurés, ouvrent l'opéra à l'avant-garde. L'imaginaire se trouve alors

L'opéra comme lieu de recherche et de création: *Médée* (2003) de Michèle Reverdy

Cécile Auzolle
(Université de Poitiers)

fécondé par l'actualité (Adams: *The Death of Klinghoffer*, 1991; Mion: *Leone*, 1993), la politique et ses épiphénomènes (Zimmermann: *Die Soldaten*, 1965; Glass: *Satyagraha*, 1980; Adams: *Nixon in China*, 1987), par les fantasmes et les peurs (Ligeti: *Le Grand Macabre*, 1978; Penderecki: *Die Teufel von Loudun*, 1969; *Die Schwartzte Maske*, 1986) ou encore par une lecture des mythes antiques, bibliques ou littéraires revivifiée par l'audace des techniques musicales et/ou scénographiques (Dusapin: *Medeamaterial*, 1992; Reverdy: *Médée*, 2003; Stockhausen: *Licht*, 1977-2003; Messiaen: *Saint-François d'Assise*, 1983; Fénelon: *Le Chevalier imaginaire*, 1992).

Aujourd'hui, l'opéra, spectacle vivant de prestige, s'affirme ainsi comme l'œuvre de créateurs qui partent moins du goût dominant que d'un intérêt commun pour un sujet cristallisant leurs talents. Si, en 1983, Henri Pousseur souhaitait au théâtre lyrique d'être le lieu d'une recherche mêlant dispositifs conventionnels et expérimentations découlant du théâtre musical, la compositrice française Michèle Reverdy, née en 1943, se démarque de cet esprit frondeur et aborde, au début des années 1990, une forme plus traditionnelle, bien que profondément retravaillée, en écho à une nécessité intérieure prégnante.

Nous, compositeurs, exprimons notre être tout entier en transmutant la matière de nos passions en un monde sonore organisé mais, en outre, nous sommes, la plupart du temps, conscients du rapport qu'il y a entre ces émotions et les outils d'élaboration dont nous faisons le choix pour l'œuvre musicale. C'est un perpétuel effet de boomerang entre notre vie intérieure ou

psychique d'une part, et les mécanismes mis en action dans l'acte compositionnel d'autre part. (Reverdy 2002, 145)

Aujourd'hui, le compositeur peut-il prendre goût à la composition pour le théâtre lyrique? Sa motivation trouve-t-elle sa source dans son goût de la recherche, de la création? Lorsque sa vision vient s'enchâsser dans celle d'un metteur en scène, aboutit-on à une interprétation sociale, politique, satirique, poétique, mythique? Dans quelle perspective se situent compositeurs, librettistes et metteurs en scène lorsqu'ils façonnent un opéra aujourd'hui? Qui parle sur la scène lyrique, et d'où provient la voix? Sont-ce les acteurs de la recherche-crédation qui reviennent eux-mêmes sur leur processus en fournissant le mode d'emploi de leur œuvre ou bien cette démarche doit-elle venir de l'extérieur afin de garantir le libre arbitre et la spontanéité de l'acte créateur? La réception de l'auditeur-spectateur à l'opéra n'est-elle pas dépendante de sa propre expérience, entrant alors en résonance avec la volonté des artistes?

Le concept de recherche sera ici moins envisagé sous l'aspect scientifique que sous l'aspect artistique, conjugaison plus ou moins aléatoire de réel, de ressenti et d'imaginaire. Et c'est dans ce contexte explicite mais cependant interrogé par le spectateur après mise en contact visuel, sonore, épidermique avec l'œuvre, que sera examinée la démarche de recherche dans le processus créateur de Michèle Reverdy autour de son dernier opéra, *Médée*, créé à l'Opéra national de Lyon en 2003.

Michèle Reverdy, l'opéra et Médée

Médée est le cinquième opéra de Michèle Reverdy après *Le Château* (d'après Kafka, 1980-1986), *Le Précepteur* (d'après Jakob Lenz, 1990), *Vincent ou la Haute Note jaune* (d'après les lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo) et *Le Fusil de chasse* (d'après Yasushi Inoué, 2000). Il s'agit d'une commande d'Alain Durel pour l'Opéra national de Lyon, dont la composition s'échelonne entre 1999 et 2001. Le livret est façonné par Kai Stefan Fritsch et Bernard Banoun d'après *Medea Stimmen (Médée. Voix)* de Christa Wolf, écrivain germanique née en 1929. La création a lieu à l'Opéra national de Lyon le 23 janvier 2003, dans une mise en scène de Raoul Ruiz, les chœurs et l'orchestre de l'opéra étant placés sous la direction de Pascal Rophé.

Depuis Euripide, les pouvoirs magiques de Médée, hautement vantés par le cycle épique grec pour stigmatiser la folie furieuse de celle qui refuse de se voir publiquement délaissée par celui qu'elle aime, ont été abandonnés pour concentrer l'attention sur la montée dramatique vers le crime le plus abject, celui des enfants, devenu particulièrement pervers chez Sénèque. De nombreux personnages de mères, suicidaires ou infanticides plus ou moins proches du personnage originel, inspirent les compositeurs d'opéra, comme Charpentier (*Médée*), Salomon (*Médée et Jason*) trois fois parodié, Benda (*Medea*), Cherubini (*Médée*), Pacini (*Medea*), Mayr (*Medea in Corinto*), Bellini (*Norma*), Verdi (*Le Trouvère*), Mercadante (*Medea*), Boito (*Mefistofele*), Humperdinck (*Hänsel et Gretel*), Chabrier (*Briseïs*), Puccini (*Madama Butterfly*), Tommasini (*Medea*), Janacek (*Jenufa*), Milhaud (*Médée*), Theodorakis (*Medea*), Liebermann (*Freispruch für Medea*), Kerry (*Medea*), Fourchotte (*Médée*), Dusapin (*Medeamaterial*), Reverdy (*Médée*).

En effet, quoi de plus atemporel mais aussi de plus moderne que cette figure de femme prise entre son amour pour un homme et son amour pour ses enfants, vivant sa folie jusqu'au crime, s'anéantissant elle-même dans le meurtre de sa propre descendance, immolant les vivantes traces de son bonheur sur l'autel de sa déchirure intérieure? Qu'est-ce qui de la sexualité ou de la maternité confère un statut à la compagne de l'homme? Le pouvoir suprême autant qu'implicite réside-t-il dans l'égoïste satisfaction charnelle ou dans l'altruiste processus de reproduction et d'éducation? Prendre ou donner?

Du roman de Wolf est imaginé un livret en onze scènes: Jason raconte son désir pour Médée lorsqu'il l'a rencontrée en Colchide. À Corinthe où il l'a emmenée avec lui, Médée se sent étrangère, d'autant qu'elle a compris sur quel crime était fondé le pouvoir de Jason (scène 1). Akamas apprend d'Agamède que Médée a découvert le secret de Corinthe: il l'anéantira (scène 2). Devenue la maîtresse d'Akamas, Agamède annonce à Médée qu'elle la soupçonne d'avoir laissé assassiner son propre frère Absyrtos (scène 3). Or Médée révèle que son frère a été tué par leur père qui voulait garder le pouvoir, tout comme Iphinoé la corinthienne, que le peuple voulait mettre à la place de Créon. Médée sait que la connaissance de ces secrets la perdra (scène 4). Médée et Akamas s'affrontent: il l'accuse de se laisser gouverner par ses sentiments au lieu de mentir pour préserver la raison d'État; elle lui répond

qu'il en est ainsi des femmes qui donnent la vie: elles avancent (scène 5). Médée révèle à Glaucé sa beauté en la couvrant de son manteau et la guérit de son mal en l'aidant à se remémorer le meurtre de sa sœur Iphinoé, le désespoir de leur mère et l'infamie de Créon. Agamède jure sa perte (scène 6). La peste s'est abattue sur Corinthe; Médée est désignée comme bouc émissaire par la foule manipulée par Akamas (scène 7). Médée attend son jugement; elle sait que ce destin était inévitable et décide de reprendre son identité de magicienne étrangère pour échapper à la folie et à l'injustice des hommes. Elle est condamnée à l'exil tandis que ses enfants restent à Corinthe (scène 8). Jason prend congé de Médée qui demeure fière et arrogante. Le corps de Glaucé est remonté du puits, vêtu du manteau de Médée (scène 9). Corinthe veut se venger de Médée qui demeure introuvable après avoir été traînée à travers la ville; une voix hurle que les enfants ont été lapidés (scène 10). Bien des années plus tard, Médée chante sa liberté et maudit Corinthe qui fait d'elle à jamais une infanticide (scène 11).

Les onze scènes de l'opéra de Michèle Reverdy, construites en arche autour du climax de la sixième, illustrent la descente aux enfers de Médée dans la spirale destructrice de l'amour, du pouvoir, de la jalousie et de la raison d'État. La compositrice s'inscrit ici délibérément dans la monstration de la solitude du héros, héritée de l'archétypique *Wozzeck* de Berg, opéra fondamental pour elle. La modernité de l'œuvre de Wolf/Reverdy tient à la condamnation de Médée à vivre avec la mémoire des crimes et de l'injustice.

Or Christa Wolf est une enfant du national-socialisme puis de la partition de l'Allemagne: elle vit en République Démocratique et adhère aux thèses communistes avant de prendre ses distances et de figurer comme l'une des personnalités majeures de 1989. Dès lors, méfiante vis-à-vis de l'occidentalisation galopante de l'est, elle s'interroge sans relâche sur la place de l'individuel dans le collectif, ce dont *Medea Stimmen* (1996) demeure un exemple caractéristique, après *Kassandra* (1983) qui a inspiré un monodrame à Michael Jarrell en 1994. Ainsi, l'écrivain « déromantise » la femme hystérique pour en montrer les contradictions, les failles et les forces, la situant dans la cité et dans les rouages du pouvoir. Wolf crée des personnages, en supprime d'autres et révèle le rôle du meurtre et du mensonge dans l'engrenage politique. Elle laisse en cela parler sa mémoire politique des années grises de l'Allemagne d'après-guerre

et de la présence incontournable de la Stasi dans la vie des Allemands de l'est. Sensibilisée à la violence sourde d'un pays qui a connu la pire des barbaries, Wolf n'oublie pas non plus de pointer la xénophobie et la misogynie et montre la vanité des relations entre pensée et sentiments: « Tu es trop femme, Médée, et cela imprègne ta pensée. Tu crois que les pensées se forment à partir des sentiments. Archaïque dépassé, stupidité de fruste créature » (Fritsch/Banoun 2003, scène 5), entre vie et vérité « être incapable de mentir, quelle infirmité » (Fritsch/Banoun 2003, scène 4).

Le personnage de Médée stigmatise alors le bouc émissaire – pour canaliser la violence retenue par le peuple devant les catastrophes du tremblement de terre, de la peste, de la famine – car elle a provoqué une *catharsis* du peuple de Corinthe. Elle est trop indépendante et libre, elle n'obéit pas aux lois de la cité, c'est une étrangère. Elle hait le mensonge, ce qui permet à la compositrice de s'identifier à son personnage. Christa Wolf a lu René Girard, Michèle Reverdy aussi, mais la compositrice a adouci en sa Médée le féminisme militant de celle de l'écrivain. Leur Médée ne fait pourtant aucune concession et garde son indépendance au risque de tout perdre. La clé de l'opéra réside dans la réponse de Médée à Akamas, scène 5: « La source créatrice ». A-t-elle vaincu? En tous cas elle survit, sa source n'est pas tarie et l'on peut rêver pour elle un autre amour, une autre descendance, dans cette problématique très contemporaine de la multiplicité des vies et de la nécessité de cicatrisation intermédiaire des plaies infligées par l'existence afin de mieux renaître: « Je suis libre. L'amour est brisé. La douleur disparaît. Pas un brin d'espoir, pas la moindre crainte. Rien. » (Fritsch/Banoun 2003, scène 11).

De la recherche dans le processus créateur de Michèle Reverdy

Si l'imaginaire de Michèle Reverdy est fécondé par sa fréquentation inlassable de la peinture – l'un de ses opéras a pour sujet Van Gogh (*Vincent*, 1983-89), il l'est aussi par le théâtre puisque ses quatre autres œuvres lyriques s'appuient sur de grands auteurs: Kafka, Lenz, Inoué et Wolf. Car Michèle Reverdy demeure une lectrice passionnée, autrefois « férue de latin, de grec, de littérature et de philosophie » (Schaefer-Kasriel 2002, 17), lisant chaque jour au réveil et au coucher, ce qui ne l'empêche pas d'être aussi fort à son aise dans sa vie de femme-compositeur, mère d'une fille et profes-

seur de composition: l'art comme la vie sont ses principales sources d'inspiration:

Pour que l'œuvre puisse trouver la voie de son existence, j'ai besoin, quant à moi, de contempler la nature, d'aller voir de la peinture, d'aller au théâtre, de lire, de discuter avec des amis, d'avoir une vie relationnelle intéressante... (Reverdy 2002, 132)

Cette démarche d'ouverture nourrit la musique de données extra musicales, d'influences intellectuelles qui demandent au compositeur une attention perpétuelle au monde. La psychanalyse, qui est elle-même en constante recherche, et la lecture de Freud, en particulier « La création littéraire et le rêve éveillé », article capital paru en 1908, sont autant de ferments pour le processus créateur de Michèle Reverdy.

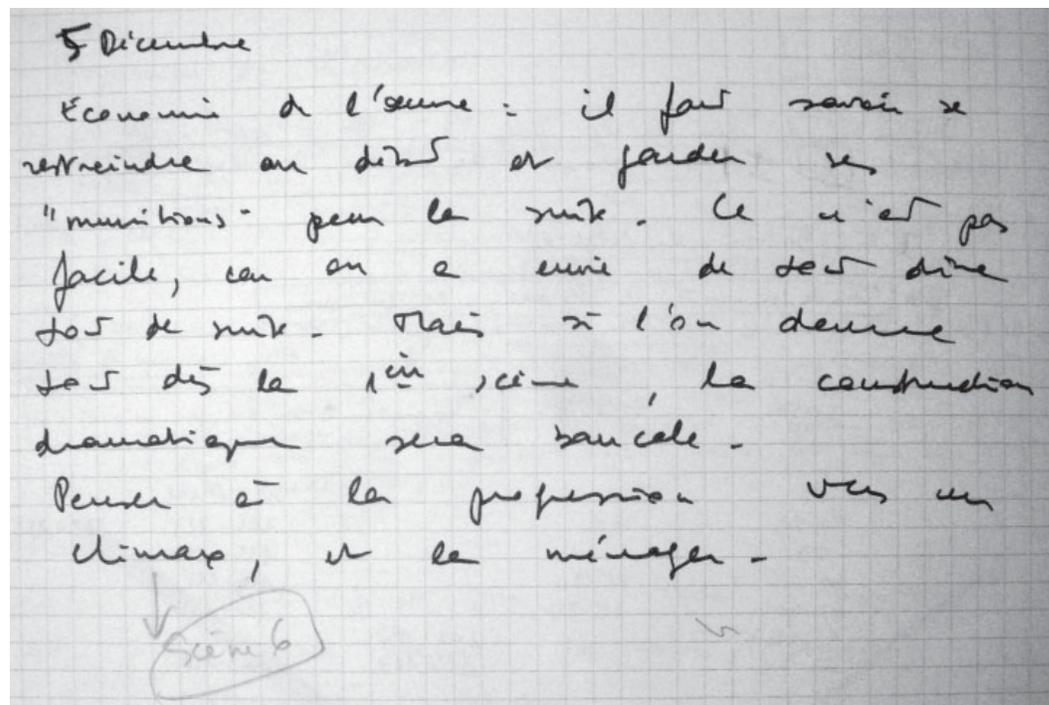
Avant tout, Michèle Reverdy a besoin d'aimer, au sens fort de ce mot, un texte: « Pour composer un opéra, il faut aimer la littérature. J'aime l'opéra littéraire. Je suis venue à l'opéra par amour de la littérature, de l'opéra, du théâtre » (Reverdy, Auzolle 2008). Et elle prend du temps. *Médée* était d'abord un projet avec Pascal Quignard, abandonné au bout de six mois. Elle cherche alors un autre texte autour de la question de la haine. Son amie Jacqueline Rousseau-Dujardin lui suggère de lire le roman de Christa Wolf, et peu de temps après, Bernard Banoun évoque ce livre devant elle. Enthousiasmée par sa lecture, elle commence alors à collaborer avec les librettistes.

Le travail est difficile car elle est très exigeante et n'hésite pas à supprimer un mot ou une phrase, réécrire des répliques, voire des scènes entières, comme la scène 9, réclamant plus de dialogues, une dramaturgie différente. Il s'agit de trouver le texte idéal de la musique, mais dans l'élaboration de l'œuvre. Le livret fait partie de la composition et elle pense déjà à l'organisation sonore sous forme de chocs, de climats qu'elle exploite ensuite dans son processus compositionnel. Au fur et à mesure que le texte est construit, naissent les timbres, les rythmes, les atmosphères. Enfin, compositrice et librettistes se mettent d'accord et décident d'un livret en onze scènes.

Composant en premier lieu pour l'orchestre, dont la trame fournit ensuite l'essence des parties vocales, Michèle Reverdy accorde une grande importance à la symbolique des sons, dans une acception proche de celle d'Alban Berg. On se souvient que dans *Wozzeck*, le *si* symbolise le couteau, *das Messer*. Dans *Médée*, c'est le *mi* bémol, symbole du pouvoir et également outil de la mort, qui revient aux moments cruciaux de l'action. Au sujet de la forme musicale, la compositrice écrit qu'« il y a là une recherche d'équilibre qui demande un travail à tous les niveaux de l'œuvre, et dans ses différents paramètres » (Reverdy 2002, 143).

Les esquisses de *Médée* montrent la grande diversité des recherches: s'ouvrant, en première page, sur une carte de la Géorgie, Colchide de jadis, elles témoignent ensuite

Figure 1: Michèle Reverdy, *Médée*, esquisse formelle¹.



¹ « 5 décembre. Économie de l'œuvre: il faut savoir se restreindre au début et garder ses « munitions » pour la suite. Ce n'est pas facile, car on a envie de tout dire tout de suite. Mais si l'on donne tout dès la première scène, la construction dramatique sera bancal. Penser à la progression vers un climax (scène 6), et le ménager » (Reverdy 1999-2001).

de l'organisation temporelle du travail souhaité par l'artiste qui prépare un calendrier qu'elle ne respectera jamais. Puis elle note ses idées musicales comme elles lui viennent : un *continuo*, des dispositions orchestrales, des configurations vocales pour les rôles. Michèle Reverdy compose alors suivant sa technique personnelle un réservoir harmonique d'onze accords de onze à sept sons qui génèrent différentes mélodies, ainsi que des thèmes rythmiques, comme celui des tambours « délirants et envoûtants » (Reverdy, Auzolle 2008) du début de l'œuvre.

Puis elle écrit directement pour l'orchestre, la réduction pour piano n'ayant qu'une valeur factuelle de document de travail pour les chanteurs. L'alliance de la flûte basse et du tambour de bois au deuxième couplet de la scène 4 pour renforcer le thème de la douleur de Médée est un exemple de cette musique timbrique avant toute chose, « véritable interlocuteur » (Reverdy, Auzolle 2008) : « Je cherche donc à établir une perpétuelle interaction entre la fosse et le plateau. Je conçois ma musique comme une pâte sonore homogène et non pas comme une mélodie accompagnée » (Reverdy 2003, 9).

Figure 2 : Michèle Reverdy, *Médée*, esquisse musicale (Reverdy 1999-2001).

The image displays two pages of handwritten musical notation. The top page is titled "Réservoir harmonique =" and features a grand staff with eleven chords labeled A through K. The chords are written in various voicings, including triads and dyads, with some accidentals. The bottom page is titled "mélodies engendrées par l'enchaînement des 11 accords =" and shows six staves of music. Each staff begins with a chord from the "Réservoir harmonique" and then develops a melodic line. The chords are labeled A through K at the bottom of the page.

Une création plurielle

« Penser un opéra, pour le compositeur, consiste à penser la conduite dramatique en même temps que la musique. Ensuite, au moment de la réalisation scénique, la création devient un travail d'équipe avec les différents corps de métier » (Reverdy 2007, 161). Ainsi, Michèle Reverdy réfléchit et rêve cette œuvre nouvelle commandée par l'Opéra national de Lyon. Elle vient au roman de Christa Wolf par ses amis dont l'un d'entre eux, le germaniste et fin connaisseur de l'opéra straussien Bernard Banoun, devient l'un des librettistes. C'est également lors d'une discussion sur le cinéma qu'elle évoque son admiration pour le travail atypique et fascinant de Raoul Ruiz et qu'elle apprend qu'il est un passionné d'opéra : il sera son metteur en scène. En outre, elle apprécie la manière dont le jeune chef d'orchestre Pascal Rophé comprend sa musique et elle participe à l'audition des chanteurs. Ainsi se constitue peu à peu une équipe de création tout à fait partie prenante de la démarche de recherche collective impulsée par le compositeur et le metteur en scène.

À Raoul Ruiz, *Médée* a évoqué la mer et la sécheresse de la terre. Le film a été tourné durant l'été en Sicile et les répétitions ont com-

mencé au début de décembre. Ruiz déclare : « J'ai choisi des cadrages en hauteur pour que [...] ça ne fasse pas trop cinéma. C'est un type de cadrage impossible dans un film. Et puis j'ai divisé l'image en trois, comme un mur d'icônes. Je suis très amateur d'icônes et d'images byzantines, des images souvent allongées d'ailleurs » (Ruiz, 21 janvier 2003). Par ailleurs, il avoue sa fascination pour l'origine des cultes, des cérémonies, des jeux et le théâtre astronomique (Ruiz 2003), une fascination partagée avec René Girard dont les ouvrages sur la violence (1972 et 1982) ont profondément nourri les créateurs de cette *Médée*. L'histoire de l'humanité - et plus encore de son théâtre - est-elle l'éternel renouvellement des mêmes rites, au-delà des frontières spatio-temporelles. Ainsi les paysages de Sicile filmés en plan fixe par Raoul Ruiz mêlent-ils des éléments éternels comme la mer, le ciel, le désert, les montagnes, les collines, les champs d'oliviers, les vignes, la terre, les blocs de pierre et des ouvrages humains destinés à périr dans un temps plus ou moins long, vestiges de temples, routes, digues, installations pétrolières, lignes électriques, cargos, voitures, vélos, villages, villes. De même les visages filmés en gros plan ne correspondent pas à la personnalité anecdotique de l'un ou l'autre des protagonistes

Figure 3 : Équipe de création de *Médée* (2003). De gauche à droite, debout : Raoul Ruiz, Michèle Reverdy, Pascal Rophé, Françoise Masset, Magali Léger, Sophie Pondjiclis, agenouillés : Jean-Louis Serre, Christian Tréguier (Reverdy 1999-2001).



de l'œuvre: il s'agit d'une jeune fille, d'une femme mûre, d'enfants, aussi universels dans ces images striées ou voilées d'eau, de miel, de lait ou de sang que les visages choisis par les peintres au fil des siècles pour représenter la maternité à travers la représentation du visage de la mère de Jésus. L'eau, mer à toutes les heures du jour et de la nuit, calme ou agitée, l'eau caractérise Médée, jusqu'à son manteau bleu turquoise. Médée la voyageuse, la déracinée, celle qui a pris la mer, celle qui est devenue mère sur la mer puisqu'Akamas raconte comment il l'a vue débarquer avec Jason, enceinte (scène 2). La mer au sens multiple, « la source nourricière », comme le rappelle Médée au Corinthien à la scène 5. Par l'utilisation d'images récurrentes et finalement obsédantes des quatre éléments aristotéliens contrepointés de visages dans la deuxième moitié de l'opéra, Raoul Ruiz ancre délibérément l'œuvre dans l'entrelacs du temps et de l'homme qui pourrait se résumer au rite.

La costumière suit cette ligne atemporelle pour imaginer des vêtements délibérément orientalistes, mais non datés. Toutes les représentations et imaginaires de l'Orient se mélangent dans les étoffes, les coupes et les agencements qu'elle propose. Les ombres ont revêtu des burkas noires dont seules les mains nues émergent. Ces mystérieux personnages portent des masques rouge incarnat à partir de la scène 7, scène de la peste et de la mise à l'écart de Médée. Les solistes sont vêtus de costumes riches et colorés que Caroline de Vivaise a créés en imaginant le voyage de Jason depuis la Colchide où il est allé chercher Médée jusqu'à Corinthe, à travers l'Albanie, le Caucase, la Géorgie, secondée par les albums d'illustrations des voyageurs du XIX^e siècle. Accordant une grande importance aux volumes, elle cherche des formes lisibles dans la profondeur de la scène. Ainsi Médée porte une robe rouge, le rouge de la passion, de la colère, du sang mais aussi la pourpre de la royauté, ainsi qu'un manteau bleu turquoise très minéral dont elle couvrira les épaules de Glaucé. Ce geste est à la fois protecteur et meurtrier, geste féminin de révélation de la beauté de la femme plus jeune par la plus âgée et geste traître de la magicienne qui sait que ce manteau causera la perte de sa rivale, rappelant celui qui pousse Déjanire à offrir à son époux la tunique de Nessus qui le brûle et le fait périr dans d'atroces souffrances dans *Hercules* de Haendel. À partir de ce moment la pourpre de sa robe ternit, tant et si bien qu'elle a revêtu une robe grise et blanche sous son manteau noir à la dernière scène qui se situe plusieurs années après la lapidation des enfants.

Michèle Reverdy connaît l'utilisation du cinéma à l'opéra mais la trouve trop foisonnante, dans des mises en scène esthétiques où musique et images se gênent. Ici l'équilibre est parfait: le film forme un décor naturel et ne gêne jamais les images de la scène, dépouillée de tout accessoire hormis les crosses des burkas et le manteau de Médée. Cette étrangeté peut s'expliquer par le fait que Raoul Ruiz a fait des études de musique. La première fois que compositrice et metteur en scène se sont penchés ensemble sur l'imposante partition d'orchestre, le cinéaste voyait, entendait et percevait les masses orchestrales. Il a ensuite tourné le film en respectant rigoureusement les minutages des différentes séquences musicales donnés par la compositrice. Enfin, le chef d'orchestre Pascal Rophé a fait travailler l'orchestre au chronomètre afin que tout concorde.

Le travail de Raoul Ruiz dérouté les interprètes car il les laisse faire, se placer, agir, puis vient les voir et leur murmure quelques suggestions sur le regard, la posture. Les autres chanteurs doivent réagir à ces changements imperceptibles et les uns s'adaptent aux autres dans un jeu très subtil, les obligeant à rester constamment « sur le vif » (Jean-Louis Serre dans Ruiz 2003). L'édifice scénique prend alors corps et vie à leur insu. Françoise Masset, créatrice du rôle de Médée, s'inscrit elle aussi dans cette démarche de recherche-crédation. En effet, elle a lu le roman de Christa Wolf en entier puis dans tous les sens, préalablement à sa réception de la partition et son apprentissage à la fois minutieux et très instinctif de son rôle, sans émotion, ce qui lui permet ensuite de construire sur scène la profondeur de son personnage (Ruiz 2003).

Ainsi, pour la création de *Médée*, le travail commun effectué dans un bonheur souligné par tous est une vraie réussite. Fédérée par Pascal Rophé avec une belle efficacité psychologique, cette équipe hautement compétente et réunie dans la même impulsion de recherche s'entend sur la façon de monter l'œuvre. Michèle Reverdy intervient rarement même si elle assiste à chaque répétition. Elle coupe très peu, effectue juste quelques changements dans les parties vocales, aménageant des passages impossibles à réaliser par les chanteurs (Reverdy, Auzolle 2008).

[L'œuvre] va enfin vivre sa vie propre. Nous l'avons rêvée dans le silence et la solitude, les interprètes lui accordent sa naissance charnelle. C'est nous qui l'avons faite mais elle est d'une inquiétante étrangeté. Alors, nous l'aimons plus sereinement: après la possession, c'est le détachement. Car

L'œuvre a fait ses preuves et nous satisfait.
(Reverdy 2002, 131)

De la recherche face à la création

Ainsi nous avons montré comment s'effectue le travail de recherche dans le processus créateur d'un opéra d'aujourd'hui, depuis le choix du sujet jusqu'à la mise en place scénique et musicale et la délivrance au public. Déterminer la part de recherche, au sens sinon scientifique du moins intellectuel du mot, et celle de la fécondation de l'imaginaire par la culture d'un ou de plusieurs artistes, qu'elle soit active (animée par une volonté de connaître, donc ouverte sur une phase de recherche) ou passive (revenue à la surface de la conscience créatrice au cours d'un processus appelé traditionnellement inspiration, mais que l'on peut rattacher aux mécanismes de mise à disposition de la conscience par l'inconscient), apparaît une entreprise très délicate, dans le cas qui nous a occupés ici comme dans tout autre cas qui pourrait s'offrir à l'analyse. L'évaluation scientifique des critères de recherche ou d'inspiration apparaît donc irréalisable tant les deux phases du processus créateur sont imbriquées.

Et il faut dire pour clore cette contribution que l'idée première qui la motivait, c'est-à-dire traiter l'apport que la lecture des ouvrages de poétique de Gaston Bachelard pouvait offrir à l'imagination des créateurs d'opéra, s'est rapidement muée en explicitation des processus de création qui ont pu conduire des créateurs, compositeur et metteur en scène en l'occurrence, à se retrouver face aux éléments aristotéliens d'une œuvre profondément archétypique qui semblait à première vue assez éloignée de toute dimension poétique. À partir de la réception clairement poétique de l'œuvre ressentie au moment de la représentation, en fonction de mon imaginaire nourri de lectures de Bachelard et de contemplation de la nature et du monde, s'est opéré un glissement vers la nécessité d'explicitation un processus de création qui ne trouvait pas sa source dans d'autres profondeurs. En effet, si Carolyn Carlson a ostensiblement créé des ballets, comme son dernier *Eau* en 2008, en s'appuyant sur les textes de Bachelard (1942, 1943, 1957), il n'est pas ici question d'une connaissance tacite du philosophe français de la part des auteurs de *Médée*. Or une lecture bachelardienne de cet opéra est lumineuse, tant dans le lien que le rôle titre entretient avec toutes les figures de l'eau (la mer, la fontaine, la source, le puits) que dans l'insistance avec laquelle Raoul Ruiz

se sert d'images des éléments pour encadrer l'action dramatique. J'en veux pour preuve la splendide image de l'eau qui brûle pour évoquer les ravages de la peste à la scène 7, image suggérée par des mouvements en flammèches des écrans sur lesquels sont projetées des images frontales de mer et de ciel. Même si de nombreuses connections peuvent être faites avec la poétique bachelardienne, force est de constater qu'ici les créateurs ont fonctionné en suivant la piste fournie par leur imaginaire au contact du texte littéraire qui, même s'il est recomposé de l'Antique par une Allemande fortement engagée politiquement puis transformé en livret par deux écrivains et traducteurs, s'ancre délibérément dans un archétype séculaire situé au-delà encore de celui du bouc émissaire : celui de la femme/mère dans la conflictualité de son rapport au monde, à l'homme et à elle-même à travers ses enfants.

Aussi, on peut se demander si la décision de composer un opéra aujourd'hui implique une nécessaire démarche de recherche-crédation. « On ne fait pas du théâtre ou de la musique pour reproduire la réalité mais au contraire pour la sublimer et la transformer, à travers une pratique artistique régie par des lois qui lui sont propres » (Reverdy 2003, 11). Comment s'articule le travail de recherche des équipes de création des œuvres lyriques ? Il est évident que chaque projet donne lieu à une concaténation nouvelle des énergies et que toute généralisation dans ce domaine serait abusive. Michèle Reverdy confesse, pour en finir avec la question des héritages : « Le compositeur n'est pas un collectionneur : c'est un aventurier, un explorateur » (Reverdy 2002, 150). Ainsi se définit-elle comme un chercheur, un chercheur dont la quête aboutit à la création. Qu'est-ce donc que la recherche-crédation pour Michèle Reverdy qui voit dans le fait d'écrire de la musique un véritable travail de recherche ? :

Si j'avais trouvé, je m'arrêteraï, si je m'arrêtais, ce serait la mort. On cherche toujours l'œuvre impossible. En ce qui concerne le langage, je me remets toujours en question, à la recherche de l'œuvre idéale. Je voudrais ressembler à Webern, mais je ressemble toujours à Michèle Reverdy, toujours trop bavarde. (Reverdy, Auzolle 2008)

La phrase s'est achevée dans un sourire, le sourire rayonnant de cette femme à la fois humaine et solitaire. Aujourd'hui, après cinq opéras dramatiques, elle rêve d'un opéra-bouffe en italien. ◀

RÉFÉRENCES

AUZOLLE, Cécile (2008). « Entretien avec Michèle Reverdy », réalisé le 5 novembre pour le présent article. Inédit.

BACHELARD, Gaston (2001). *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Livre de poche, Biblio essais ». Première édition, 1942.

_____ (2001). *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Livre de poche, biblio essais ». Première édition, 1943.

_____ (2001). *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France. 8^e édition. Première édition, 1957.

FREUD, Sigmund (1971). « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée* [1933], Paris, Gallimard, coll. « Idées », p. 69-81. Traduction française par Marie Bonaparte et E. Marty. Article original, 1908.

FRITSCH, Kai Stefan et BANOUN, Bernard (2003). *Médée*, livret reproduit dans le Programme de la création mondiale de *Médée*, Opéra national de Lyon, p. 22-33.

GIRARD, René (1972). *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset.

_____ (1982). *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset.

GRIFFITHS, Emma (2006). *Medea*, London/New York, Routledge.

MICHEL, Pierre et BANOUN, Bernard (dir.) (2005). *Musique, arts et littérature dans l'œuvre de Michèle Reverdy*, Paris, L'Harmattan, coll. « Perspectives musicologiques contemporaines ».

MOREAU, Alain (1994), *Le Mythe de Jason et Médée. Le Vas-nu-pied et la Sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes ».

POUSSEUR, Henri (1997). « Opéra, recherche, théâtre musical [1983] », *Musiques croisées*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musique et musicologie », p. 121-125.

QUIGNARD, Pascal (2001). *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». Première édition, 1993.

REVERDY, Michèle (1999-2001). « Cahier d'esquisses de *Médée* », archives du compositeur, Paris.

_____ (2002). « La musique exprime-t-elle quelque chose? », Danielle Cohen-Lévinas (dir.), *Récit et représentation musicale*, Paris, L'Itinéraire Fondation Avicenne/L'Harmattan, coll. « Musique et musicologie », p. 129-152.

_____ (2003). « Texte de présentation de *Médée* », reproduit partiellement dans le Programme de la création mondiale de *Médée*, Opéra national de Lyon, p. 8-11. Inédit.

_____ (2006). *Médée*, Paris, Alphonse Leduc, coll. « Notissimo ». Partitions de poche et d'orchestre.

_____ (2007). *Composer de la musique aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions ».

RUIZ, Raoul (2003). Entretien avec *Le Progrès*, 21 janvier 2003. Coupure dans dossier de presse de Michèle Reverdy.

_____ (2003). *Chronique d'une mise en scène*. CLC Productions, TLM, Opéra national de Lyon, 1 disque vidéo numérique. Film documentaire, coproduction.

SCHAEFER-KASRIEL, Virginie (2003). « Michèle Reverdy en âme et conscience », reproduit dans le Programme de la création mondiale de *Médée*, Opéra national de Lyon, p. 14-18. Entretien réalisé à Paris en décembre 2002.

WOLF, Christa (2003). *Cassandra, les prémisses et le récit [Kassandra]*, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite ». Traduction française par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein. Édition précédente, 1983.

_____ (1997). *Médée: voix [Medea Stimmen 1996]*, Paris, Faillard. Traduction française par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein.

La double activité que menait Béla Bartók en tant que chercheur (ethnomusicologue) et créateur (compositeur et interprète) demeure l'un des modèles uniques qu'a connus l'histoire de la musique occidentale. Ses activités scientifiques et artistiques étaient en étroite liaison. En effet, c'est grâce à son activité d'ethnomusicologue que Bartók a trouvé sa voie de compositeur. Cet article étayera l'activité scientifique du maître hongrois, puis son activité créatrice, en se basant sur ses travaux consacrés à la musique folklorique algérienne.

Béla Bartók chercheur

1) À LA RECHERCHE DE LA MUSIQUE FOLKLORIQUE

L'intérêt que portait Béla Bartók envers les musiques folkloriques¹ n'était pas le fruit du hasard. Par le biais du nationalisme, l'État hongrois encourageait dès le début du xx^e siècle les projets servant à renforcer l'identité culturelle hongroise. Bartók était influencé à cette époque par les idéaux nationalistes et composa en 1903 *Kossuth*, une œuvre symphonique inspirée par l'insurrection magyare de 1848, menée par Lajos Kossuth, contre l'empire d'Autriche. Il s'orienta également vers la musique populaire en bénéficiant des financements de l'État hongrois qui encourageait les compositeurs à étudier la musique populaire *magyare* pour créer de la musique spécifiquement nationale.

C'est en 1904 que Bartók note ses premières chansons populaires. Il entreprend son premier voyage de collecte de musique populaire en 1906 après sa rencontre avec Kodály qui l'initie à la recherche scientifique. À la fin de cette même année, ils publient ensemble un recueil collectif intitulé: *Vingt chansons populaires hongroises*, un ouvrage de vulgarisation destiné au grand public et contenant des arrangements faciles pour piano. Un peu plus tard, en se servant de son phonographe à cylindre, Bartók commença à recueillir et à classer des centaines puis des milliers de chansons populaires de Hongrie, de Slovaquie, et de Roumanie.

L'intérêt que portait Bartók aux musiques populaires des pays voisins suscitait le mécontentement de certains milieux radicaux hongrois. D'ailleurs, d'après les estimations de Benjamin Suchoff, le matériel hongrois recueilli par Bartók vient en troisième position

Béla Bartók, chercheur-créateur: L'impact des recherches algériennes sur l'œuvre créatrice

Mehdi Trabelsi
(Université de Tunis et
Institut Supérieur de Musique de Tunis)

(2700 mélodies) après le matériel slovaque, en deuxième position (3000 mélodies), et roumain, en première position (3400 mélodies) (Suchoff 1997, ix). Pour Béla Bartók, l'étude approfondie des musiques folkloriques des pays voisins permettait de mieux comprendre celle de son propre pays. Ses recherches faisaient donc partie de la branche de *musicologie comparée* - appelée de nos jours l'*ethnomusicologie* - et appartenaient à la théorie *diffusionniste* en anthropologie qui considère que la culture se développe et se transforme par des emprunts culturels entre sociétés avoisinantes.

Sa curiosité le poussa à élargir encore plus loin ses champs de recherche en Afrique du Nord (Algérie 1913) et en Asie mineure (Turquie 1936). Ces deux enquêtes diffèrent des recherches folkloriques menées par Bartók en Europe de l'Est, mais c'est surtout la musique populaire algérienne qui a profondément marqué le maître hongrois, contribuant ainsi au renouvellement de son activité créatrice. C'est ce que cette étude se propose de montrer.

2) L'ENQUÊTE ALGÉRIENNE DE BÉLA BARTÓK

Le projet du voyage d'études en Afrique du Nord a été probablement conçu dès 1906. À Cadix (sud de l'Espagne), Bartók a voulu prendre le bateau qui faisait le service avec la côte nord-africaine (Maroc). Il a passé un court séjour à Tanger. Béla Balázs, écrivain, ami et collaborateur de Béla Bartók, rapporta ainsi les souvenirs de Bartók sur cette période :

¹ En d'autres termes, musiques populaires. Dans le cas des travaux de Bartók, il s'agit de musiques à caractère rural et non citadin.

Lorsque j'étais encore l'accompagnateur de Vecsey [...] j'eus l'occasion de faire une courte excursion sur la côte africaine. Là-bas, dans un petit estaminet arabe, j'entendis des chants populaires fort intéressants. C'est depuis ce jour-là que je conserve l'espoir d'examiner la chose de plus près (Kárpáti 1962, 93).

Ce n'est qu'en juin 1913 que Bartók, muni de son phonographe à cylindre de type Edison, a pu se rendre en Algérie pour collecter la musique folklorique de la région de Biskra et les environs, Sidi-Okba, Tolga et El-Kantara. Des deux mois projetés, Bartók ne resta que deux semaines, et ce en raison de quelques problèmes de santé et de la chaleur intense. Malgré cela, Bartók a pu ramener une collection importante de mélodies. Cette collection qui compte près de deux cents mélodies présente un grand intérêt scientifique pour les ethnomusicologues. En effet, d'après les connaissances actuelles, cette collection est la première qui traite de la musique folklorique rurale d'Afrique du Nord². Les recherches qui précédaient l'enquête algérienne de Bartók traitaient plutôt de la musique arabe citadine³.

En 1917, Bartók publia en hongrois une étude sur la musique de Biskra décrivant les instruments utilisés, le système musical (échelles, rythmes, classification des mélodies...), et accompagnée d'une soixantaine de transcriptions. En 1920, cette étude fut publiée

en allemand. Après la mort de Bartók, deux traductions ont été réalisées, tout d'abord en français, éditée par Léo Louis Barbès en 1960/61, puis en anglais par Benjamin Suchoff en 1997.

Bartók a mentionné deux singularités frappantes dans la musique de Biskra qu'il n'a pas rencontrées auparavant dans ses recherches folkloriques de l'Europe de l'Est. Il dit :

La première [singularité] est l'emploi des instruments à percussion comme accompagnement presque exclusif, en un rythme rigoureux de la mélodie récitante ; l'autre, le rapport étrange des divers degrés de la gamme entre eux, lequel ne peut être ramené que rarement à notre système de gamme diatonique ou chromatique tempérée. (Barbès 1960/61, 303-304)

C'est surtout l'emploi de la percussion qui a attiré l'attention de Bartók ; cela est justifié dans la transcription méticuleuse de l'accompagnement tambouriné (opposition de trois timbres) et dans l'écoute de plusieurs enregistrements sonores où la percussion est mise en premier plan. Cet intérêt va se répercuter profondément dans l'œuvre créatrice du maître hongrois. Ci-dessous une transcription par Béla Bartók présentant une mélodie algérienne de type *qseïda* (musique religieuse) (exemple 1) et son accompagnement tambouriné par un instrument nommé *bendaïr* (tambour sur cadre) (exemples 1 et 2).

Exemple 1: Mélodie *qseïda*, étude algérienne, transcription n° 16 (Bartók 1920, 507).

Exemple 2: Transcription de l'accompagnement tambouriné

main droite, au bord de la membrane	
main droite, au milieu de la membrane	
main gauche	

² Un cd-rom intitulé *Bartók and Arab Folk Music* a été édité en 2006, en version hongroise et anglaise par la Commission nationale hongroise auprès de l'UNESCO. Il contient des enregistrements, écrits, correspondances, études, et manuscrits des transcriptions qui concernent essentiellement les travaux algériens de Bartók.

³ Voir les travaux de Fonton, La Borde, Villoteau, Land, Christianovitch, Kiesewetter, Salvador-Daniel, Mitjana, Rouanet, et Hornbostel.

Exemple 3: *Gasba* et *yeïta*, étude algérienne, gammes des différents instruments à vent (Bartók 1920, 509).

L'emploi de gammes spécifiques attirait aussi la curiosité de Bartók. Les degrés ne pouvaient pas se convertir au système occidental des douze demi-tons tempérés. Pour cela, il a employé un système de notation spécifique: le signe + élève d'un peu moins d'un quart de ton; le signe O abaisse dans les mêmes conditions. Le demi-dièse est exprimé par #/2 et le demi-bémol par b/2 (exemple 3).

Outre l'emploi de la percussion et le rapport étrange des différents degrés de la gamme, ce sont les mélodies à ambitus restreint qui sont considérées par Bartók comme des produits authentiques de la région (voir exemple 1).

Il est à remarquer que les recherches algériennes de Bartók comptent parmi ses derniers travaux de terrain. En effet, juste après son voyage en Algérie en 1913, les contextes politiques de la Première Guerre mondiale ne permettaient plus à Bartók de bénéficier des mêmes moyens financiers qu'auparavant. Les enquêtes se raréfiant, Bartók dut arrêter son activité de chercheur en 1918. Depuis cette date, il n'a eu pratiquement qu'une occasion de travail de terrain, cette fois-ci en Turquie en 1936. Néanmoins, la classification et la publication des matériels réunis principalement jusqu'en 1913 lui ont donné assez de travail jusqu'à la fin de sa vie.

Béla Bartók créateur

1) CRÉATION MUSICALE SAVANTE: LE FOLKLORE MUSICAL COMME ÉLÉMENT CATALYSEUR

Bartók considérait la musique folklorique paysanne comme une source incontournable pour le renouvellement de la création musicale savante. Pour lui, la musique paysanne est le modèle rêvé du compositeur, car cette musique offre les formes les plus parfaites et les plus variées, elle est pourvue d'une puissance

d'expression admirable et elle est exempte de toute sentimentalité et de toute fioriture inutile. Elle est simple, parfois primitive⁴, et elle n'est jamais simpliste (Bartók 1968b, 155).

Bartók montre l'implication de la primitivité des mélodies paysannes dans la création musicale savante. Il dit à ce propos:

Plus une chanson est primitive, plus son harmonisation et son accompagnement peuvent être singuliers. Prenons un air bâti sur deux notes voisines (ils sont nombreux dans la musique paysanne arabe) [voir exemple 1]. Il est évident que ces deux degrés admettent une liberté beaucoup plus grande pour la composition de l'accompagnement que si l'air variait sur quatre degrés ou plus. En outre, rien dans les mélodies primitives n'indique une liaison stéréotypée des accords parfaits. Cette absence n'est rien d'autre que celle de certaines restrictions, et l'absence de restrictions offre une plus grande liberté à qui sait s'en servir. C'est précisément l'absence de ces restrictions qui permet d'éclairer ces airs avec la plus grande diversité, grâce aux accords de tons différents et parfois opposés. J'oserais affirmer que c'est cette possibilité-là qui explique l'apparition de la polytonalité dans la musique hongroise et dans la musique de Stravinsky. (Bartók 1968b, 157)

De même, il est à remarquer que c'est grâce à ses recherches folkloriques que Béla Bartók évitera l'atonalisme: « Une musique populaire atonale m'apparaît comme inconcevable », dit-il (Bartók 1968c, 150). Pendant toute sa vie Bartók oscillera entre diatonisme et chromatisme, sans abandonner la tonalité. En effet, il affirme: « Il est vrai que, pendant un certain temps, je me suis rapproché d'une sorte de "musique à douze sons" mais même mes œuvres de cette période sont résolument fondées sur la tonalité. Tel est leur caractère indubitable » (Bartók 1968c, 150).

⁴ Bartók emploie le terme « primitif » non dans le sens péjoratif mais pour rendre l'idée d'une simplicité idéale, authentique, exempte de toute souillure et de toute scorie (voir Bartók 1968b, 153).

D'autre part, dans son article « Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine », Bartók montre l'impact de cette influence sur la manière de création. Il expose trois niveaux d'influence: le premier consiste en l'*arrangement* d'une mélodie populaire, le deuxième utilise l'*imitation* d'un thème populaire et le troisième consiste en la *création* d'éléments populaires par imprégnation (voir Bartók 1968b, 156-159).

En ce qui concerne l'*arrangement* de mélodies populaires, Bartók dit: « la mélodie paysanne sera reprise, inchangée ou avec de légères modifications, pourvue d'un accompagnement » (Bartók 1968b, 156) (exemple 4). L'exemple du 42^e duo pour deux violons intitulé « Danse arabe » montre un arrange-

ment d'une mélodie folklorique algérienne collectée par Bartók à Tolga (exemple 5). L'air algérien du premier violon est soutenu par l'accompagnement ostinato du deuxième violon construit sur l'intervalle de seconde augmentée spécifique à la musique arabe.

Outre le procédé d'arrangement, le procédé d'*imitation* engage plus de créativité musicale de la part du compositeur. Bartók dit à ce propos: « Le compositeur n'utilise pas de mélodie paysanne authentique, mais en invente lui-même une imitation » (Bartók 1968b, 158).

Dans le cas de la musique algérienne, Bartók était attiré par la complexité rythmique que dégageaient les instruments à percussion. C'est après son voyage en Algérie que les éléments

Exemple 4: Mélodie *gbneya*, étude algérienne, transcription n° 15 (Bartók 1920, 506-507).

Exemple 5: « Danse arabe », *Duo pour deux violons n° 42*, mes. 1-16 (Bartók 1933, 46).

Exemple 6: « *Sippal dobbal* », n° 1 de la *Suite en plein air*, mes. 89-96 (Bartók 1927, 5).

Formule rythmique tambourinée (trois timbres)

Variation de la formule rythmique Variation et amplification de la formule rythmique

liés au rythme vont prendre dans la création musicale de Bartók une place de plus en plus importante. L'imitation de formules rythmiques de l'accompagnement tambouriné des mélodies algériennes s'est concrétisée à partir du *Concerto n° 1 pour piano et orchestre* où le piano est devenu un instrument de percussion. Les recherches de rythmes purs se feront également dans des pièces comme « *Sippal dobbal* » (« avec tambour et fifre ») n° 1 de la *Suite en plein air* (exemple 6), « *Csörgő tanç* » (« Danse au tambour ») de *Neuf petits morceaux*, et dans la *Sonate pour piano*⁵. D'ailleurs, le mot percussion va entrer dans les titres donnés par Bartók dans ses compositions comme dans *Musique pour instruments à cordes, percussion et célesta* et la *Sonate pour deux pianos et percussion*.

Enfin, le procédé de *création* est le niveau d'influence le plus intéressant dans le processus compositionnel. Comme l'affirme Bartók, le compositeur n'utilise plus d'airs paysans ou d'imitations d'airs paysans mais sa musique dégage la même atmosphère que la musique paysanne. « Les moyens d'expression musicaux des paysans deviendront la langue maternelle musicale du compositeur et celui-ci s'en servira aussi librement que le poète de sa langue maternelle » (Bartók 1968b, 159).

Cette affirmation a conduit vers 1948 à la création d'une notion nouvelle, celle du *folklore imaginaire*. Cette notion a été largement utilisée par Serge Moreux, l'un des premiers biographes de Bartók (voir Moreux 1949, 30-71). Pour lui, l'influence de la musique folklorique ne vient plus de la musique folklorique elle-même, mais provient du compositeur qui a assimilé le langage de cette musique.

Le troisième mouvement de la *Suite pour piano* op.14⁶, est l'un des meilleurs exemples pour illustrer le procédé de *création*. Dans ce mouvement, Bartók n'utilise pas de thèmes ou d'imitations de thèmes puisés dans la musique de Biskra; il utilise seulement l'atmosphère de cette musique et son concept systématique.

2) L'UTILISATION DES ÉLÉMENTS DE MUSIQUE FOLKLORIQUE ALGÉRIENNE DANS LE TROISIÈME MOUVEMENT DE LA SUITE OP. 14 POUR PIANO

C'est Béla Bartók lui-même qui affirme avoir utilisé des éléments arabes dans sa *Suite* op.14. Il écrit à ce propos en 1928: « Avant la guerre, je suis même allé en Afrique du Nord pour y collecter et étudier la musique arabe du Sahara. J'ai subi l'influence de la musique populaire arabe, par exemple, dans le troisième mouve-

⁵ La présence d'une écriture pianistique imitant des formules rythmiques tambourinées se trouve dans deux manuscrits de Bartók (voir cd-rom, *Bartók and Arab Folk Music*, manuscrits des transcriptions n°49c et n° 87).

⁶ La *Suite* op.14, conçue en quatre mouvements, a été composée par Bartók en 1916, soit une année avant la première publication de ses travaux sur la musique algérienne.

Exemple 7: *Suite* op.14, troisième mouvement, mes. 1-4 (Bartók 1916, 12).

Allegro molto $\text{♩} = 124$

quinte diminuée

Exemple 8: Gammes n° 25 et n° 29, étude algérienne (Bartók 1920, 509).

Exemple 9: Suite op.14, troisième mouvement, mes. 21-33 (Bartók 1916, 12-13).

Exemple 10: Gammes n° 25 et n° 29, étude algérienne (Bartók 1920, 509), comparées à la gamme de la Suite op.14 (Bartók 1916, 12-13)

ment de ma Suite pour piano (op.14) » (Bartók 1968c, 150) (exemple 7).

Au début de ce mouvement, la main gauche commence par l'idée mélodique suivante en forme d'ostinato⁷:

Nous remarquons que ce trait mélodique est composé d'un ensemble d'intervalles de quinte diminuée. La comparaison de ce trait mélodique avec les deux gammes suivantes, collectées par Bartók en Algérie, s'impose (exemple 8).

L'ostinato mélodique de la main gauche va être par la suite doublé à l'octave (utilisation de l'écriture monodique pour exprimer le caractère « oriental » de la pièce), puis amplifié par l'ajout de notes (extension du motif principal) pour donner une nouvelle gamme issue de la superposition de certaines gammes d'instruments à vent collectées par Bartók en Algérie (exemples 9 et 10).

Parallèlement à l'ostinato mélodique de la main gauche, la main droite joue au début de la pièce le thème principal suivant, formé d'un intervalle de seconde mineure (cellule a)

⁷ L'ostinato mélodique de la main gauche rappelle par analogie l'ostinato de l'accompagnement tambouriné des mélodies algériennes.

Exemple 11: *Suite op.14*, troisième mouvement, mes. 5-6 (Bartók 1916, 12).



Exemple 12: *Suite op.14*, troisième mouvement, mes. 9-12 (Bartók 1916, 12).

Cellule a

Cellule b

Exemple 13: *Suite op.14*, troisième mouvement, mes. 105-116 (Bartók 1916, 16-17).

rappelant ainsi les mélodies folkloriques algériennes à ambitus restreint (voir exemple 11).

Puis commence à apparaître, toujours à la main droite, un motif générateur (cellule b) formé d'intervalles de quarte augmentée (enharmonique de la quinte diminuée) à partir de la superposition de deux cellules mélodiques (cellule a) contenant l'intervalle de seconde mineure (exemple 12).

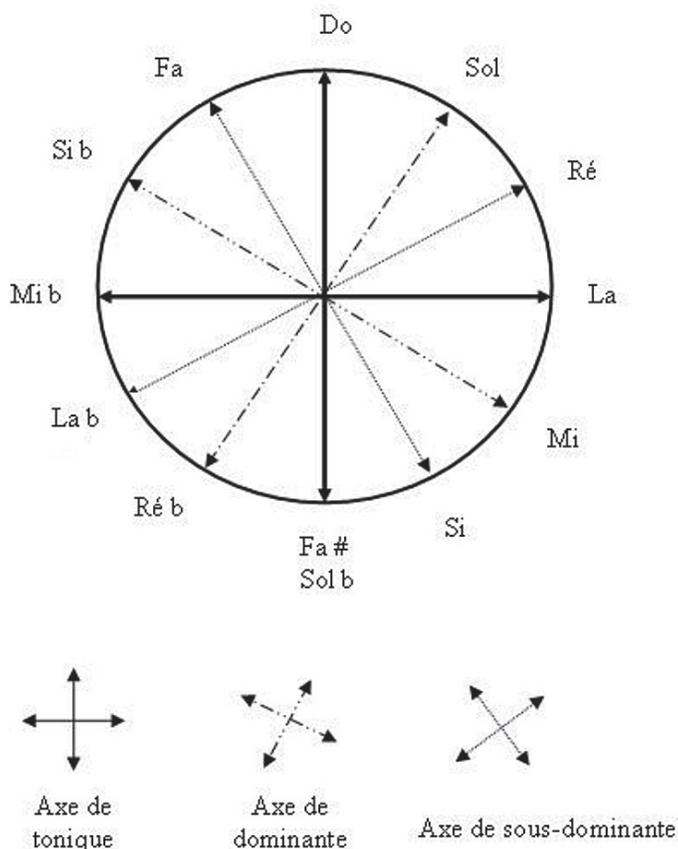
Les intervalles de seconde mineure et de quarte augmentée (et la quinte diminuée) vont être les deux cellules génératrices de tout le troisième mouvement de la *Suite op.14*. Ces caractéristiques s'amplifient dans le passage suivant (exemple 13).

Il est à remarquer que l'intervalle de quinte diminuée - très présent dans les gammes d'instruments à vent collectées par Bartók en Algérie (voir exemple 3) - est devenu un élément fondamental dans la nouvelle conception tonale de Bartók basée sur un système d'axe particulier. Le musicologue Ernő Lendevai explique ce système d'axe basé sur le cycle des quintes et formé par trois axes: l'axe de tonique, l'axe de dominante et l'axe de sous-dominante

(exemple 14). Le pôle et l'antipode de ces trois axes forment des quintes diminuées. Le chef-d'œuvre *Musique pour instruments à cordes, percussion et célesta* de Bartók est l'un des meilleurs exemples qui s'appliquent à ce système d'axe synthétisé par des concepts harmoniques classiques (tonique - dominante - sous-dominante), par l'utilisation des douze sons (musique dodécaphonique) et par des caractéristiques musicales paysannes (quinte diminuée) (voir Lendevai 1968, 94-138).

En conclusion, bien qu'elles soient anecdotiques par rapport à la monumentale production ethnomusicologique que Bartók a consacrée aux pays d'Europe de l'Est, les recherches algériennes auront mérité quelques éclaircissements. En m'appliquant à cette tâche, j'ai voulu démontrer que les études des musiques étrangères pouvaient indubitablement influencer, par leur originalité, la démarche créative du compositeur. Enfin, nous pouvons observer que c'est surtout l'influence du système rythmique de la musique algérienne qui a élargi la créativité artistique de Bartók en convertissant le piano en instrument de percussion d'une grande expressivité. ◀

Exemple 14: Le système d'axe bartokien (Lendevai 1968, 95).



RÉFÉRENCES

AUTEXIER, Philippe (1982). « Bartók et la France », *Revue internationale de musique française*, n° 8, juin, p. 7-64.

BARBÈS, Léo Louis (1960/61). « Un essai de Béla Bartók: la musique populaire des Arabes de Biskra et des environs », *Annales de l'Institut des études orientales d'Alger*, volumes XVIII-XIX, p. 301-336 et 23 planches.

Bartók and Arab Folk Music (p2006). Hungarian National Commission for UNESCO, ISBN 963- 86587-7-0, 1 cd-rom pour PC, études et manuscrits.

BARTÓK, Béla (1916). *Suite op. 14*, Londres, Universal Edition. Partition pour piano.

_____ (1917). « A Biskra vidéki arabok népzéneje », *Szimfónia*, volume 1, n°12/13, septembre, p. 308-323.

_____ (1920). « Die volkmusik der araber von Biskra und umgebung », *Zeitschrift für musikwissenschaft*, volume II, p. 489-522.

_____ (1927). *En plein air*, Londres, Universal Edition. Partition pour piano.

_____ (1933). *44 duos pour deux violons*, Londres, Universal Edition. Partition pour deux violons.

_____ (1968a). « Autobiographie », Bence SZABOLCSI (dir.), *Béla Bartók, sa vie et son œuvre*, Paris, Bossey & Hawkes, p. 141-145.

_____ (1968b). « Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine », Bence SZABOLCSI (dir.), *Béla Bartók, sa vie et son œuvre*, Paris, Bossey & Hawkes, p. 151-163.

_____ (1968c). « Musique populaire hongroise et nouvelle musique hongroise », Bence SZABOLCSI (dir.), *Béla Bartók, sa vie et son œuvre*, Paris, Bossey & Hawkes, p. 146-150.

_____ (1968d). « Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire? », Bence SZABOLCSI (dir.), *Béla Bartók, sa vie et son œuvre*, Paris, Bossey & Hawkes, p. 165-185.

_____ (1968e). « Pureté raciale et musique », Bence SZABOLCSI (dir.), *Béla Bartók, sa vie et son œuvre*, Paris, Bossey & Hawkes, p. 192-194.

_____ (p1989). *44 duos pour deux violons*, Wanda Wilkomirska et Mihály Szücs, violon. Hungaroton, HCD 31154-56, 3 disques compact (*Mikrokosmos, 44 duos for two violins*).

_____ (p1994a). *Out of doors*, Erzsébet Tusa, piano. Hungaroton, HCD 31051, 1 disque compact (*Studies, Improvisations, Dance suite, Out of doors, Sonata*).

_____ (p1994b). *Suite op. 14*, Dezső Ránki, piano. Hungaroton, HCD 31036, 1 disque compact (*Piano concerto n°3, Three Burlesques, Allegro barbaro, Suite op.14*).

_____ (1995). *Béla Bartók: éléments d'un autoportrait*, Paris, L'Asiathèque. Textes réunis, présentés et traduits par Jean Gergely.

DOWNEY, John (1956). « La musique populaire dans l'œuvre de Béla Bartók », thèse de doctorat, Université Paris IV Sorbonne.

KÁRPÁTI, János (1962). « Bartók et la musique arabe », *Musique hongroise*, n° 74/75, p. 92-105.

KODÁLY, Zoltán (1968). « Bartók le folkloriste », Bence SZABOLCSI (dir.), *Béla Bartók, sa vie et son œuvre*, Paris, Bossey & Hawkes, p. 73-82 et 4 planches.

LENDVAI, Ernő (1968). « Introduction aux formes et harmonies Bartókiennes », Bence

SZABOLCSI (dir.), *Béla Bartók, sa vie et son œuvre*, Paris, Bossey & Hawkes, p. 94-138.

MAHFOUFI, Mehenna (1998). « Béla Bartók en Algérie (juin 1913) », *2000 ans d'Algérie*, Biarritz, Séguier, p. 145-172.

MOREUX, Serge (1949). *Béla Bartók: sa vie, ses œuvres, son langage*, Paris, Richard-Masse.

SUCHOFF, Benjamin (1997). *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press.

TRABELSI, Mehdi (2003). « La musique populaire arabe dans l'œuvre de Béla Bartók: analyse de l'œuvre ethnomusicologique et son impact sur l'œuvre créatrice », thèse de doctorat, Université Paris IV Sorbonne.

Elaine Keillor. *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montréal-Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, xii, 499 p. ISBN 9-780773-53 1772.

Dans son livre *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Elaine Keillor se fixe deux objectifs: fournir des exemples de la « vaste abondance de musiques¹ » au Canada et exposer les rapports entre la production et la consommation des phénomènes musicaux tels qu'ils ont évolué au Canada en explorant les liens entre ces rapports, nos concepts et notre comportement concernant le « *musicking*² ». Pour réaliser ses objectifs, l'auteure réunit dans un seul tome les histoires des musiques d'art, folkloriques et populaires du Canada. Lorsqu'on constate les différentes approches habituellement empruntées pour étudier ces répertoires, il nous semble que l'auteur qui tente de les incorporer dans une étude globalisante affronte une rude épreuve. Keillor s'y prend de façon directe: après un chapitre d'introduction, elle progresse par ordre chronologique, abordant d'abord la musique des peuples autochtones, suivie de celle des premiers colons européens, et finalement la montée de la musique populaire et l'épanouissement de la musique d'art. En raison de la nature globale de l'ouvrage, il y a peu de place dédiée aux musiciens individuels, aux œuvres ou aux problèmes particuliers. Keillor adoucit le ton généralisant qui en résulte en introduisant un certain nombre de vignettes pour capter l'attention du lecteur. Elle conclut avec un chapitre à part qui explore les questions de géographie et de multiculturalisme pour tenter d'identifier des caractéristiques qui facilitent l'identification d'une musique typiquement canadienne.

Avec sa longue expérience d'interprète, de chercheuse en musique canadienne et d'enseignante en histoire, Keillor a probablement conçu son livre pour servir de manuel dans les cours universitaires de musique canadienne. Il est rédigé dans un style accessible et les matériaux supplémentaires sont copieux. Les appendices renferment par exemple une collection de contours mélodiques caractéristiques de la musique des Premières Nations, la classification de la chanson folklorique de Conrad Laforte, un catalogue des danses au

Compte rendu

Québec entre les années 1800 et 1850, ainsi qu'une liste d'importants ensembles chorals canadiens. L'auteure fournit aussi une discographie, une liste de compositions canadiennes insignes, des renvois abondants, une liste de références et un index.

Music in Canada adopte une approche critique tirée de *Musicking* par Christopher Small³. Dans ce texte, la musique est transformée en un verbe, « *musicking* », pour ainsi englober tous les aspects de la participation à un événement musical. Cette approche est essentiellement parallèle à celle empruntée par les prédécesseurs de Keillor, notamment Helmut Kallmann et Clifford Ford. Kallmann affirme, dans son ouvrage révolutionnaire *A History of Music in Canada 1534-1914*, qu'il s'intéresse plus aux aspects sociaux qu'aux aspects artistiques de la musique⁴. Dans *Canada's Music: An Historical Survey*, Ford rejette aussi l'aspect musico-historique (l'étude du développement stylistique de la composition) pour faire place à une étude socio-historique de la musique dans la société canadienne⁵. Cependant, Keillor prétend que son livre est « la première histoire de la musique canadienne qui tente au moins de toucher à toute la gamme des sons... entendus dans ce pays⁶ ». Quoi qu'il en soit, la publication de cet ouvrage, ainsi que l'expansion continue de l'*Encyclopédie de la musique au Canada*⁷ et bon nombre d'autres ouvrages publiés dans les dix dernières années, montre que la recherche et la publication en musique canadienne se sont énormément développées depuis la publication de l'œuvre de Kallmann en 1960. Keillor puise dans toutes ces sources, ainsi que dans la récente *Garland*

- 1 « Vast cornucopia of musics » (p. 13).
- 2 Le mot « *musicking* », d'ailleurs difficile à rendre en français, est un néologisme emprunté à Christopher Small (voir note suivante).
- 3 Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, University Press of New England, 1998.
- 4 Helmut Kallmann, *A History of Music in Canada 1534-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 1960, p. 3.
- 5 Clifford Ford, *Canada's Music: An Historical Survey*, Agincourt (ON), GLC Publishers, 1982.
- 6 « The first history of Canadian music that makes an attempt to at least touch on the full range of sounds... heard within the borders of the country » (p. 5).
- 7 *Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica du Canada, 2008,

*Encyclopedia of World Music, Vol. 3: The United States and Canada*⁸, qui est devenue une ressource importante pour l'ethnomusicologie en Amérique du Nord.

Puisque *Music in Canada* comprend une grande variété de répertoires, Keillor explique sa terminologie de classification dès l'introduction, précisant que les mots « folklorique » (*folk*), « populaire » (*popular*), « classique » (*classical*) et « érudit » (*bigbrow*) n'ont pas de valeur fixe. Par exemple, Keillor choisit le mot « populaire » pour désigner « les formes de production musicale qui, à une époque donnée, étaient considérées comme populaires par le public général⁹ », et le mot « raffiné » (*refined*) pour « les expressions musicales qui ne sont pas transmises ou promues à si grande échelle, mais qui deviennent souvent, sous l'effet du temps, des marqueurs concrets d'une culture donnée¹⁰ ». À la note 11 de la page 363, Keillor explique son rejet de la terminologie plus répandue, soit la musique « populaire » et la musique « d'art », en citant Mark Evan Bonds, qui démontre comment ces catégories s'avèrent insuffisantes lorsqu'on les examine de plus près¹¹. Bonds ne suggère cependant aucun remplacement, mais je soupçonne que « populaire » et « raffiné » posent autant de problèmes! Keillor soutient que son emploi du mot « raffiné » suggère que les compositeurs visent à « produire quelque chose de différent en se donnant un défi à relever¹² », tandis que du côté du « populaire » le musicien « étudie soigneusement les succès commerciaux pour en extraire un modèle efficace¹³ ». Bien que je comprenne le dédale linguistique et taxinomique auquel elle se heurte, je demeure insatisfaite de la solution que propose Keillor.

La partie chronologique du tome commence au chapitre 2 « *Traditional Musical Expressions of the First Peoples* ». Après une brève introduction, la musique des autochtones de chaque région est énumérée, en partant de la côte nord-ouest jusqu'aux Maritimes, et ensuite l'Arctique. Pour chaque région, elle explore les détails de frontières, de géographie, de mode de vie, de culture et de pratiques musicales particulières. Pour pallier le ton répétitif du chapitre, Keillor aurait pu débiter par une présentation des thèmes communs parmi les groupes autochtones, présentation qu'elle réserve plutôt pour la fin du chapitre afin de souligner son allusion aux emprunts et aux alliages de traditions. Cependant, le chapitre est rendu plus vivant par les photos et les descriptions de pratiques telles le *potlatch* et le chant de gorge Inuit. Les chapitres 3 à 6 explorent, à la manière de Kallmann et de Ford, la

vie musicale des premiers colons européens, l'expansion des colonies et les débuts du Canada en tant que pays moderne. La section sur les premiers colons français repose principalement sur la musique sacrée et l'influence française sur les Amérindiens, mais la musique séculaire, telle que la chanson des coureurs de bois, est aussi traitée. Le « *fiddling* » et la chanson folklorique, en plus de la musique d'orchestre britannique, sont les clefs du chapitre sur la colonie anglaise. Keillor explique aussi que les mises en scène étaient découragées par l'Église catholique, mais permises par les Britanniques. Elle présente le compositeur d'opéra Joseph Quesnel, qui est venu au Canada parce qu'il a été capturé par les Anglais lorsqu'il commandait un navire français muni de provisions pour les rebelles américains. Au chapitre 5 « *Expanding Settlements before Confederation* », Keillor examine l'édition de la musique au Canada avant la Confédération, la communauté des *Children of Peace* à Sharon, et les organismes et activités musicales de quelques villes. Au chapitre 6 « *Forging a Nation with Music: 1807-1918* », Keillor note le nombre croissant de clubs musicaux, d'écoles de musique, de fabricants d'instruments et d'organismes à vocation interprétative, et ce à mesure que le pays s'étend vers l'ouest. Les premiers compositeurs canadiens, tels W.O. Forsyth, Calixa Lavallée, Guillaume Couture et Ernest MacMillan, sont mentionnés.

« *The Rise of Popular Musics* » (chapitre 7) me semble le chapitre le plus intéressant grâce à son utilisation efficace de matériels d'archives et d'exemples musicaux. Ce chapitre est très vivant grâce à son abondance de photos et de vignettes. Keillor commence par une comparaison des chansons folkloriques françaises et anglaises, y compris les chansons des camps de bûcherons et des chantiers du chemin de fer. J'ai apprécié sa citation bien choisie d'Angus Enman de l'Île-du-Prince-Édouard, qui décrit la société dans un camp de bûcherons :

Le samedi soir, vois-tu, quand on revenait au camp après le souper, il fallait raconter une histoire, chanter ou danser. Si tu ne le faisais pas, on te tapochait; on te passait à la merluche... ils avaient des vieilles morues séchées et deux ou trois gars te lançaient par terre et s'en servaient pour te tabasser... Te frapper! Fort!¹⁴

Après une section sur la musique des immigrants italiens, ukrainiens, russes et chinois, Keillor examine les pratiques du *blackface* et du *minstrel show*, ainsi que les rodéos et les

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=EMCSubjects&Params=F1>

⁸ Ellen Koskoff (éd.), *The Garland Encyclopedia of World Music. III: The United States and Canada*, New York: Garland, 2001.

⁹ « Forms of music-making that, at one time or another, were considered popular by the public at large » (p. 8).

¹⁰ « To produce something different by giving themselves a challenge to try to solve. »

¹¹ Mark Evan Bonds, *A History of Music in Western Culture*, Upper Saddle River (NJ), Prentice Hall, 2003, p. 610.

¹² « To produce something different by giving themselves a challenge to try to solve » (p. 363).

¹³ « Studies carefully previous commercial successes to derive an effective model » (p. 363).

¹⁴ « Saturday night, you see, when you'd come into the camp after supper you had to tell a story or sing or dance. If you didn't, they'd ding you; they'd put the dried codfish to you... They had these old dried codfish and two or three would throw you down and whale you with it... Hit you! Hard! » Edward D. Ives, « Lumbercamp Singing and the Two Traditions », *Canadian Folk Music Journal*, 1977, p. 19.

spectacles *wild west* où des interprètes *cowboy* et autochtones se livraient fausse bataille.

Les chapitres 8 et 9 (« Musical Expansion » et « *From A Rag Time Spasm to I'm Movin' On* ») expliquent comment les développements dans l'industrie du disque, la radio et le chemin de fer ont affecté les arts pendant les deux Guerres mondiales et la Grande Dépression. Des orchestres ont vu le jour partout au pays, mais plusieurs n'ont pas survécu à la Seconde Guerre mondiale. Plusieurs compositeurs éminents sont mentionnés - Healy Willan, Claude Champagne, Barbara Pentland, Violet Archer et Jean Coulthard - et la collection de chansons folkloriques réalisée par Marius Barbeau est décrite. Les années 1930 voient l'apogée de la musique « *hillbilly* », mais c'est à ce moment que l'industrie du disque se transformait. C'est l'époque de la consolidation des grandes entreprises américaines où des artistes comme Wilf Carter et Hank Snow ne se produisent plus pour un marché uniquement canadien. Plusieurs Canadiens pratiquaient les styles *Tin Pan Alley*, *ragtime*, et jazz. L'exception à cette influence américaine était la communauté francophone, représentée par des artistes tels La Bolduc.

La croissance de l'infrastructure culturelle du Canada, alimentée par le *boom* de l'après-guerre et la montée du nationalisme dans les années menant aux célébrations du centenaire en 1967, est illustrée aux chapitres 10 et 11 (« Performers and Creators: 1945-1970 » et « *I know an Old Lady: Modern Folk to CanCon Quotas* »). On y retrouve la création du Conseil des arts du Canada, de la Ligue canadienne des compositeurs, et du Centre de musique canadienne. La musique trouve sa place dans les universités de langues française et anglaise partout au pays, et le système des conservatoires du Québec est inauguré (Toronto possédait déjà un conservatoire depuis 1886.) Plusieurs compagnies d'opéra voient le jour, ce qui aboutit à une quantité de commissions importantes, notamment le *Louis Riel* de Harry Somers.

La trame narrative de Keillor commence à s'effondrer dans son étude de la musique populaire de cette époque. Cette situation est rendue plus complexe par la proximité de la musique populaire anglophone - d'antan, et à un moindre degré, d'aujourd'hui - avec le marché américain; une étude de la musique populaire canadienne est presque impossible hors du contexte historique de la musique populaire américaine. La section finale de ce chapitre, intitulée « *Problems of Promotion* »,

qui analyse les règles adoptées par le CRTC, aurait mieux servi en fournissant un contexte plus clair au début du chapitre. Il n'y a évidemment pas de place dans ce volume pour offrir une histoire complète de la musique populaire américaine, mais bien que la simplification semble nécessaire, elle peut mener à des généralisations excessives et à des erreurs, poussant l'auteure à envisager des problèmes importants. Un tel cas se trouve dans l'exemple que choisit Keillor, « *SbBoom* » (1954), un succès du groupe doo-wop male blanc, les *Crew Cuts*. Comme plusieurs groupes blancs de l'époque, les *Crew Cuts* chantaient des « reprises » ou « *covers* » de chansons originales de groupes noirs, dépassant souvent ces derniers en succès matériels pour l'unique raison que, en tant que groupes blancs, ils avaient accès à un plus grand marché. Cette pratique est souvent critiquée pour ses nuances de racisme et d'exploitation; Keillor ne mentionne pas cela, préférant mettre l'accent sur « *SbBoom* » comme un autre succès de musiciens canadiens. Elle dresse le portrait des différences entre l'arrangement original (1953) de « *SbBoom* » du groupe noir américain *The Chords* et la version de 1954 des *Crew Cuts*, disant qu'« une comparaison des deux versions de cette chanson [...] démontre comment l'approche des *Crew Cuts* transforme "*SbBoom*" en succès¹⁵ ».

D'autre part, Keillor présente les aspects politiques de la musique populaire québécoise, surtout l'effet de la Crise d'octobre sur la musique de Félix Leclerc: ses premières chansons adoptent souvent des thèmes naturels, tandis qu'après 1970, il s'engage dans une voie de critique sociale et de musique de « protestation » (i.e. « L'Alouette en colère », qui déplore le pillage et l'exploitation du Québec.) Leclerc a inspiré plusieurs membres de la prochaine génération de chansonniers, tels Gilles Vigneault, qui était préoccupée par les questions d'identité et de nationalisme. Keillor décrit aussi les restrictions sur la musique des autochtones qui prenaient la forme d'une interdiction des expressions culturelles - retirée par le gouvernement en 1951 seulement - ainsi que le développement du *powwow* qui suivit. Même si « *Problems of Promotion* » traite des politiques gouvernementales face à la musique populaire, la section aurait pu être mieux élaborée. Il manque entre autres une explication de ce qui rend une chanson « canadienne » selon la loi, et les questions sociales - surtout à l'égard de l'identité canadienne et de la manière dont ces lois reflétaient l'évolution des concepts du nationalisme - ne sont pas abordées, du moins pas de façon claire.

15 « A comparison of the two versions of this song... demonstrates the Crew Cuts approach that turned "*SbBoom*" into a hit record » (p. 230).

Les chapitres 12 et 13 (« Refined Music in Canada and Abroad » et « Closer to the Heart ») touchent à la période entre les années 1970 et 2000, en commençant par le rapport Applebaum-Hébert de 1982, dont le mandat était d'étudier la situation et les besoins d'individus impliqués dans le milieu culturel canadien. Keillor introduit ici une question importante, mais l'enferme malheureusement dans un renvoi à la page 406 (renvoi 1) : Le rapport Applebaum-Hébert prônait une nouvelle vision de la culture au Canada (en contraste avec la Commission Massey) en ce que l'État n'était plus considéré comme propriétaire ou régulateur de la culture, mais plutôt comme gardien, mécène et catalyseur. L'utilisation de l'art comme symbole d'unité nationale était essentiellement écartée. Dans la suite du chapitre 12, Keillor indique quelques-uns des développements dans la musique d'art de cette période, en mentionnant Schafer et ses « *soundscapes* », Gould et les documentaires radiophoniques « contrapuntiques », *Tafelmusik*, la musique électroacoustique et la prolifération des festivals d'été.

Revenant à la musique populaire, le chapitre 13 pose le plus de problèmes selon moi. La majorité du chapitre est organisée autour des genres musicaux avec l'intention, je crois, de tracer l'immense croissance de la musique populaire anglophone durant cette époque; cependant, puisque cette période voit aussi la naissance et le développement d'une véritable industrie de la musique populaire canadienne, Keillor aurait mieux fait de se limiter à cet aspect du récit. Elle mentionne en effet le gala des Juno et l'ajout, au cours des années 1990, de nouvelles catégories de prix, mais une meilleure stratégie aurait été de calquer son analyse des genres sur la structure des Juno. Ceci aurait permis d'entamer une exploration de genres ou de sons nettement canadiens dans la musique populaire contemporaine, ou au moins d'encourager l'auteure à abandonner une étude plus générale du genre au profit d'une étude plus détaillée de la musique populaire au Canada. Dans la section « *New Technologies and Electronica* » par exemple, Keillor esquisse d'abord les grands traits du *techno* et du *house* en donnant davantage de références américaines ou britanniques que canadiennes, bien qu'elle mentionne les Canadiens Richie Hawtin et John Acquaviva, qui étaient impliqués dans la scène de Détroit. Ensuite, plutôt que de parler de clubs et des scènes particulières dans les villes canadiennes (comme la scène *rave* de Toronto dans les années 1990), elle énumère plusieurs sous-

genres de cette musique, et essaie d'expliquer dans une ou deux phrases les différences entre eux. Dans plusieurs cas, cette navigation dans les dédales de la musique populaire porte à confusion. Par exemple, la section « *Reggae and Hip Hop* » commence en parlant du reggae, mais traite aussi du punk, du disco et du rap - des genres qui ne sont pas particulièrement connexes. La section « *New Francophone Pop* » est beaucoup plus cohérente, suivie d'une section sur la musique des Maritimes et ensuite sur la musique amérindienne. La juxtaposition « *Alternative and World Music* » près de la fin du chapitre ne semble pas à sa place, en grande partie à cause du rôle important qu'a pris la catégorie « alternative » dans la description de l'industrie de la musique populaire canadienne anglophone, et davantage à cause de sa capacité à englober une diversité de styles musicaux. En témoignage, Keillor nomme plusieurs groupes canadiens dans cette section, dont les *Tragically Hip*, les *Cowboy Junkies*, les *Barenaked Ladies*, les *Crash Test Dummies*, *Wide Mouth Mason* et *Sloan*.

Dans *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Elaine Keillor tente en réalité de faire deux choses. Premièrement, elle procure un résumé de l'histoire sociale de la musique au Canada qui comprend les musiques d'art, folkloriques et populaires. Deuxièmement, tel que présenté dans le premier chapitre et développé plus complètement au dernier, elle essaie d'identifier les caractéristiques qui définissent la musique canadienne. Keillor poursuit son objectif en considérant deux concepts particuliers, le paysage et la diversité, qui reviennent tout au long du livre, mais qui ne sont vraiment approfondis qu'au dernier chapitre. Quant au paysage, elle aborde les références musicales et textuelles propres au terrain régional et géographique du Canada; tandis que le choix du joli mot « *rubbaboo* » (à l'origine un nom de soupe) prend la place du mot plus courant, « diversité ». Elle désigne par « *rubbaboo* » la variété retrouvée dans la musique canadienne et les façons dont les différentes musiques se mélangent.

Il y a plusieurs endroits avant le chapitre final où Keillor aurait pu étayer son hypothèse sur le paysage et la diversité en approfondissant certains exemples, mais elle choisit généralement de ne pas poursuivre dans cette voie. Par exemple, dans son étude de la musique autochtone, elle tâtonne l'idée de lier les contours mélodiques aux paysages géographiques, mais il n'y a pas suffisamment de preuves pour convaincre. De plus, je me demande combien il est approprié de lier une

tradition musicale orale à un concept principalement visuel. À la page 115, Keillor présente le *Stadaconé* de Gagnon comme « un bon exemple de la théorie rubbaboo, qui pourrait être le premier exemple nord-américain d'un agencement voulu d'éléments de musique autochtone avec une musique notée, mis à part les anciens efforts sacrés¹⁶. » Cependant, même avec l'extrait de partition qu'elle fournit et la citation de Gagnon décrivant les aspects stylistiques de la musique autochtone incorporés dans la pièce, j'aurais voulu lire une analyse qui présente plus de détails que simplement la répétition mélodique et rythmique, les quintes ouvertes et les patterns d'accents. Une analyse approfondie de cette pièce aurait pu être marquante. Keillor présente aussi l'opéra de Calixa Lavallée, *TIQ - The Indian Question Settled at Last* (1865-66), en affirmant qu'il s'agit de « la première opérette canadienne basée sur une intrigue concernant les problèmes des Premières Nations, à laquelle Lavallée essaya d'incorporer des caractéristiques musicales authentiques de la nation Sioux¹⁷ ». Elle avait l'option non seulement d'explorer les caractéristiques de la musique autochtone et les façons dont elles étaient incorporées dans l'opéra, mais aussi d'explorer les problèmes des Premières Nations quelques années avant la Confédération. Au chapitre 11, Keillor mentionne la trilogie *Canadian Railroad* de Gordon Lightfoot en disant que « dans la tradition des chansons de train, elle contient des sections aux tempi, aux mètres, et aux humeurs contrastants dont chacun reflète la nature spatiale d'une région canadienne¹⁸ » et que « l'intégrité du pays est suggérée par des variations subtiles des gestes mélodiques dans la ligne descendante initiale du début¹⁹ », mais elle ne fournit pas assez de détails spécifiques sur la musique pour que le lecteur puisse comprendre les liens qu'elle veut créer.

Dans le dernier chapitre, intitulé « Space and Identity », Keillor touche à toute une gamme de questions liées à l'hypothèse du paysage et du rubbaboo, et malgré qu'elle n'offre pas de réponses faciles aux questions concernant les caractéristiques essentielles d'une musique canadienne, elle crée des liens intéressants. Elle traite des études musicologiques sur le paysage et de la musique dans la géographie culturelle en plus grand détail qu'elle ne traite des éléments musicaux en soi. Premièrement, elle cite le concept d'imitation ou de représentation des sons de l'environnement (i.e. le chant des oiseaux) en musique. Elle note aussi que les premiers colons européens utilisaient de la musique qu'ils connaissaient

afin de se créer un espace confortable dans un environnement qu'ils trouvaient parfois inquiétant. Keillor propose aussi qu'il y ait possiblement un lien entre le paysage et le contour mélodique, affirmant que l'ambitus restreint et les contours doux de la musique de l'Europe occidentale dépeignent un terrain qui ne contient pas les contrastes frappants du territoire canadien, avec ses hautes montagnes et ses vastes plaines. *L'Altitude* (1959) de Claude Champagne est un exemple souvent rencontré pour illustrer la représentation musicale du paysage canadien; inspirée des Rocheuses, cette œuvre utilise un « schéma topographique » qui trace une chaîne de montagnes. Les titres et les textes peuvent aussi indiquer des endroits et des peuples particuliers, et il est typique dans les œuvres canadiennes d'utiliser des matériaux tirés des cultures autochtones, francophones et anglophones. Dans son commentaire sur le rubbaboo, Keillor cite l'alliage des traditions autochtones avec celles des colons européens, ainsi qu'avec les multitudes de groupes culturels que nous connaissons aujourd'hui.

L'étude de la musique populaire que fait Keillor est moins rigoureuse dans ce dernier chapitre que son analyse de la musique d'art. Elle conclut essentiellement que la musique populaire qui se réfère, peu importe la façon, à la musique folklorique, est clairement canadienne, tandis que les autres musiques populaires ne le sont pas. Elle affirme que le CRTE ne peut pas dicter aux artistes leurs thèmes ou leur son, et qu'ainsi, le corpus est moins cohésif. Cette section finale confirme que Keillor, qui doit malgré tout être applaudie pour son exploration d'un répertoire vaste et varié, est cependant moins à l'aise dans les sections sur la musique populaire.

Finalement, Keillor arrive à la conclusion intéressante que, malgré qu'on ne puisse préciser un style musical canadien particulier dans les répertoires étudiés dans ce volume, la musique canadienne est unique par son utilisation répandue de techniques d'imitation, d'évocation ou de façonnement du terrain et de l'espace qui nous entoure. De la même façon, elle précise que même si la diversité extrême causée par le multiculturalisme rend impossible la tâche d'identifier un son canadien particulier, c'est justement cette pluralité qui distingue notre identité musicale. ◀

Colette Simonot, doctorante en musicologie à l'Université McGill.

¹⁶ « A good example of the rubbaboo theory, [which] may be the first North American example of purposely merging elements of First Nations music with notated music apart from earlier sacred efforts. »

¹⁷ « The first Canadian operetta based on a plot concerning First Nations issues, and Lavallée made an attempt to incorporate genuine musical characteristics of the Sioux Nation » (p. 139).

¹⁸ « In the tradition of train songs, it has distinct sections with contrasting tempos, metres, and moods, each of which reflects the spatial nature of a region of Canada. »

¹⁹ « The wholeness of the country is suggested through subtle variations of melodic gestures in the initial descending line of the opening » (p. 232).

La recherche-création dans le milieu universitaire: le cas des interprètes et de l'interprétation

Jean-Pierre Pinson

Dans le domaine de la musique, aux yeux des créateurs et des interprètes, l'expression « recherche-création » peut apparaître comme l'union quelque peu embarrassante de deux concepts étrangers, voire contradictoires, enchaînés pour le meilleur et pour le pire dans un oxymore troublant. D'un côté la spontaneit , l'affectivité et l'intuition du musicien; de l'autre avance avec lenteur et prudence l'activité raisonnée et distanciée du chercheur musicologue. Ici la chaleur de l'exaltation, là le froid regard de l'observateur rigoureux. Or, de nos jours, le musicien ne peut désormais plus échapper à un devoir de critique et de réflexion. Le présent article, avec l'aide du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot (1773), cherche donc à résoudre cette équation en proposant une analyse des deux faces de l'oxymore et en suggérant quelques pistes de solution dans le domaine universitaire.

Fondement esthétique et techniques d'écriture dans *Mynes* (2007)

Patrick Otto (Université Rennes 2)

Si la recherche exige un protocole reconnaissable par la communauté scientifique, en revanche la création prend en compte la subjectivité de l'appréciation – du sonore en l'occurrence – comme source de connaissance valide. Partant de ce double constat, le processus de composition de *Mynes* pour trio à cordes et orchestre, exemple « d'œuvre-présent », conçu et crée en 2007, sera pris comme objet d'étude. La première partie de l'exposé thématise le repérage des moments ayant chacun obtenu une authentification: premières improvisations pianistiques, captation d'un titre, improvisation collective confiée au trio à cordes et confrontée à un orchestre. La seconde partie de l'exposé présente les techniques d'écriture employées: passage d'un accord à un autre, en particulier au moyen de l'improvisation, la forme en ellipse, le « donné à entendre ».

Résumés

Jouer Schubert: l'art du temps faible. Quelques remarques sur un point d'orgue dans la *Sonate D960* pour piano

Fériel Kaddour ( cole normale supérieure)

Qu'est-ce qu'un point d'orgue? Le présent article part de cette question apparemment anodine. Il analyse à cette occasion la structure ontologique de l'œuvre musicale, constituée à la fois d'idéalité (son signe écrit: la partition) et de présence (le moment de sa réalisation instrumentale). Il s'appuie ensuite sur un exemple précis, le premier point d'orgue de la *Sonate D960* de Schubert, et sur l'écoute comparée de trois interprétations enregistrées de cette sonate. Il met en perspective l'analyse du point d'orgue en regard de la forme sonate ici déployée par Schubert. Cet exercice lui permet d'étayer la thèse suivante: l'avènement de l'œuvre repose sur la temporalisation de son inscription, la projection du signe écrit en son temporalisé; le signe (ce point d'orgue par excellence) est donc nécessairement un signe-pour-un-geste, et en appelle à la subjectivité d'un interprète pour achever la réalité qu'il n'a pu circonscrire entièrement dans son injonction.

**OPE 1000, genre opéra-chantier.
Contribution à la réflexion sur
recherche-crédation musicale**

Raphaël Godeau (École de musique de Vernon) et Soizic Lebrat (Centre de recherches en histoire internationale et atlantique, Université de Nantes)

En amont de la mise en relation concrète du droit avec la musique improvisée se pose la question de la représentation de l'une et de l'autre, et de l'une par rapport à l'autre à l'intérieur d'un lieu et d'une temporalité circonscrite aux conditions d'une recherche et d'une création publique. L'intérêt d'un tel rapprochement réside dans la tension intellectuelle que cette collaboration fait naître, et qui inscrit l'improvisation dans une temporalité plus spéculative.

**Un exemple de recherche création :
l'opéra *Médée* (2003) de Michèle
Reverdy**

Cécile Auzolle (Université de Poitiers)

Évoquer l'opéra sous l'angle de la recherche-crédation semble aller de soi. En effet, où mieux que dans le spectacle lyrique peut se développer une dynamique de recherche, celle d'un sujet, d'un livret, l'élaboration d'une dramaturgie, la mise en voix et en orchestre des affects du compositeur au contact d'un livret, puis la mise sur les planches en collaboration avec le metteur en scène, l'équipe technique et les

interprètes? Le résultat, la création, n'est-il pas nécessairement le fruit d'une recherche tantôt individuelle, tantôt collective? La compositrice française Michèle Reverdy, auteure de cinq opéras, confesse, pour en finir avec la question des héritages, que « le compositeur n'est pas un collectionneur: c'est un aventurier, un explorateur. » Sa démarche de recherche-crédation est approfondie dans son dernier opéra, *Médée*, créé à l'Opéra national de Lyon en 2003 dans une mise en scène du cinéaste Raoul Ruiz.

**Béla Bartók, chercheur-crédateur.
L'impact des recherches algériennes
sur l'œuvre créatrice**

Mehdi Trabelsi (Université de Tunis et Institut supérieur de musique de Tunis)

Cet article se propose de montrer l'influence des musiques populaires sur la création musicale savante en étudiant le cas Béla Bartók. L'article se divise en deux parties. La première traitera de l'activité scientifique du grand chercheur folkloriste Béla Bartók en présentant ses travaux sur les musiques populaires, et en mettant l'accent sur ses travaux algériens de la région de Biskra. La deuxième partie traitera de l'activité créatrice de Bartók en montrant l'impact de ses travaux algériens sur son langage musical et en donnant comme illustration principale le troisième mouvement de sa *Suite pour piano* op. 14. ◀

Research-Creation in the Academy: The Particular Case of Performers and Performance

Jean-Pierre Pinson

For creators and performers in the field of music, research-creation may appear as a somewhat awkward union of two different, even contradictory concepts, joined together for better or for worse and forming a rather disturbing oxymoron. On one hand, we have the musician's effervescent spontaneity, feeling, and intuition; on the other, the careful progress and abstract reasoning of the musicological researcher. Here, we imagine warmth of exaltation, and there, the cold gaze of the rigorous observer. The problem, however, is that performing musicians today can no longer escape the duty of critical reflection. With Diderot's *Paradoxe sur le comédien* (1773) as support, I will approach the problem by analysing both sides of the "oxymoron" and proposing a few solutions in the academic context.

Aesthetic Foundation and Compositional Techniques in *Mynes* (2007)

Patrick Otto (Université Rennes 2)

While research in the scientific community requires a recognized protocol, creation, on the other hand, considers that subjectivity is a valid source of knowledge. In the case of sound appreciation, and with this duality in mind, I will examine the compositional process of *Mynes*, an example of a "work-in-the-present" for string trio and orchestra composed and first performed in 2007. In the first part of the article, moments tagged as authentic in the process of composition are given themes, such as early piano improvisations, choice of a title, or collective improvisation by the string trio confronted to the orchestra. In the second half, compositional techniques such as passages linking one chord to another (particularly through improvisation), elliptical formal features, and sections that are "designed to be heard" are examined.

Abstracts

Performing Schubert, or the Art of the Off-Beat. A Few Remarks on a Fermata in the *Piano Sonata D960*

Fériel Kaddour (École normale supérieure)

This article begins with the seemingly inconsequential question: "What is a fermata?" It then discusses the ontological structure of a musical work, which combines "ideal" (a work's signifying text: the score) and "presence" (the moment in which a work is realized by an act of performance). The first fermata in Schubert's *Piano Sonata D960* is examined in this context by comparative listening to three recorded performances, allowing for an analysis of the fermata and of its place within the particular sonata structure deployed by the composer in this work. This exercise leads to the following assertion: the realisation of a work is dependent on temporality in the rendering of its text. A sign (in this case, one particularly pertinent fermata) necessarily assumes the value of an act requiring the performer's subjectivity to render what can only partially be consigned to the work's text.

OPE 1000, a Work-in-Progress Opera Genre. A Contribution to Thinking about Research-Creation in Music

Raphaël Godeau and Soizic Lebrat (École de musique de Vernon/Centre de recherches en histoire internationale et atlantique, Université de Nantes)

In the wave of recent thinking about the concrete relationship between law and improvised music, the question of different representations of one or the other, and the way one relates to the other within a time frame and a place dependent on the parameters of research and public performance, is of primary interest. Confronting the two disciplines in such circumstances generates intellectual tension and allows us to observe that temporality, in improvisation, is highly speculative.

An Example of Creation-Research: Michèle Reverdy's Opera *Médée* (2003)

Cécile Auzolle (Université de Poitiers)

To consider opera within the scope of creation-research seems self-evident: the fertile ground of opera research encompasses issues such as subject, libretto, dramaturgy, expression of the composer's affect through the media of voice and orchestra, and the collaborative production involving stage director, technical crew, and performers. The end result, the creation of an opera, is necessarily the accomplishment of both personal and

collective research. In response to the notion of a composer's cultural inheritance, Michèle Reverdy, French composer and creator of five operas, declared: "The composer is not a collector; he is an adventurer and an explorer." In this analysis of Reverdy's most recent opera, *Médée*, which premiered at the Opéra national de Lyon in 2003 under the stage direction of filmmaker Raoul Ruiz, we will discuss how research, developed and deepened by the composer, plays a decisive role in the creation of a work.

Béla Bartók, Researcher-Creator. The Impact of His Algerian Research on His Creative Work

Mehdi Trabelsi (Université de Tunis and Institut supérieur de musique de Tunis)

This article discusses the impact of popular music on the creation of art music through an examination of Béla Bartók's research and creation activities. In the first part, I will discuss the scientific work of Bartók as an influential researcher of folk cultures and a great communicator of his own work on popular music traditions, with special emphasis on his findings in the region of Biskra, Algeria. In the second part, I will examine the composer's creative work by discussing the impact of these findings on his musical discourse, particularly in the third movement of his *Suite Op. 14* for piano. ◀

Traduction: Rachelle Taylor

Cécile Auzolle

(Université de Poitiers)

Agrégée de l'Université, Maître de conférences habilité à diriger les recherches au Département de musicologie de l'Université de Poitiers (France), Cécile Auzolle travaille depuis plus de vingt ans sur l'esthétique de l'opéra aux XIX^e et XX^e siècles. Également spécialiste du compositeur Daniel-Lesur (1908-2002), elle a établi son *Catalogue raisonné* (Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2009) et dirigé la publication de l'ouvrage collectif *Regards sur Daniel-Lesur, compositeur et humaniste* (Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2009).

Raphaël Godeau

(École de musique de Vernon, Eure)

Après avoir étudié la guitare classique au Conservatoire de La Rochelle, il obtient ses diplômes au Conservatoire national supérieur de musique (CNSM) de Paris en guitare, en musique de chambre, improvisation générative et pédagogie entre 1998 et 2002. Titulaire du Certificat d'Aptitude, il enseigne aujourd'hui la guitare au Conservatoire de Lens (Pas de Calais). Parallèlement à ses activités pédagogiques, il participe à divers projets en tant qu'interprète ou improvisateur, en particulier au sein de Collectif 1000 morceaux et du groupe Crwth, ou bien en solo dans des spectacles interrogeant la frontière des courants musicaux (de la chanson à la musique contemporaine). Il s'est produit dans divers pays d'Europe et en Afrique du Sud.

Jean Boivin

(Université de Sherbrooke)

Professeur titulaire à l'Université de Sherbrooke, Jean Boivin détient un diplôme d'études approfondies de l'Université de Paris et un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal. Il s'intéresse à divers aspects de l'histoire musicale contemporaine. Son livre, *La classe de Messiaen* (1995), paru chez Bourgois, lui a valu deux prix, et deux de ses articles ont été primés par le Conseil québécois de la musique (prix Opus). Il a donné des conférences au Canada, en Italie, en Belgique, en Angleterre et aux États-Unis. Il a participé à des ouvrages collectifs aux éditions Garland, Einaudi, Actes Sud, IQRC, Ashgate et Symétrie.

Les auteurs

Fériel Kaddour

(École normale supérieure)

Ancienne élève de l'École normale supérieure (ENS), Fériel Kaddour est agrégée de musicologie et diplômée du Conservatoire national supérieur de Paris (CNSMDP) en Esthétique. Elle enseigne aujourd'hui la musicologie à l'ENS. Elle achève son Doctorat sur la notion d'interprétation en musique, sous la direction de Madame le Professeur Joëlle Caullier, à l'Université de Lille 3. Diplômée de l'École normale de musique Alfred Cortot en piano, elle se produit en tant que membre du duo Regnaud-Kaddour (deux pianos) ou comme accompagnatrice de chanteurs en France (Festivals *Piano en Saintonge* et *Rencontres Internationales de Noyers*, Salle Cortot, émissions sur France Musique, etc.), ainsi qu'à l'étranger (Angleterre, Allemagne, Italie).

Soizic Lebrat

(Centre de recherche en histoire internationale et atlantique, Université de Nantes)

Soizic Lebrat, née en 1976, est violoncelliste et historienne de la musique. De formation classique (premiers prix de conservatoire), elle élargit ses pratiques d'interprète à celles d'improvisatrice et de compositrice. Cofondatrice en 2002 de Collectif 1000 morceaux, elle y interroge la pratique transdisciplinaire de l'improvisation en initiant des projets de recherche-crédation musicale : *Les Impossibles* (2005) et *Ope1000* (2006-2008), qui privilégient tous deux la confrontation avec des disciplines non musicales (danse, dessin, sciences humaines). Elle mène en parallèle une réflexion sur les

pratiques de la musique dans le cadre d'une thèse à l'Université de Nantes.

Patrick Otto

(Université de Rennes 2)

Patrick Otto (1957) suit les classes d'écriture et d'analyse de Claude Ballif au Conservatoire national supérieur de musique (CNSM) de Paris, puis étudie la direction d'orchestre avec Dominique Rouits (Paris) et Charles Bruck (1988) à The Monteux School (Hancock, Maine, USA). Après une thèse de doctorat portant sur le « Genre de la Scène lyrique en France » (1999), il est Maître de conférences en écriture musicale à l'Université de Rennes. Il participe à plusieurs colloques, à Genève (Centenaire Hugo Wolf, 2003), Tours (Écriture et oralité, 2004), Munich (Arthur Honegger, 2005), et signe des articles sur Maurice Ravel, Claude Debussy, Richard Strauss, Charles Koechlin ou Luciano Berio. Compositeur, il explore aujourd'hui les possibilités d'une improvisation collective confrontée à un ensemble plus vaste.

Jean-Pierre Pinson

Jean-Pierre Pinson, Ph.D. en musicologie, est maintenant professeur titulaire en musicologie retraité de l'Université Laval. Il a œuvré dans les programmes sur la recherche-crédation du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) et de l'Université Laval. Outre de nombreuses communications, conférences et articles sur la musique en Nouvelle-France et sur le chant grégorien, il est auteur de *La vie musicale en Nouvelle-France*, en collaboration avec Élisabeth Gallat-Morin (Éditions Le Septentrion 2003, réédition 2004, prix Opus 2003) et de la *Chronologie musicale du Québec, 1535-2004*, avec Marie-Thérèse Lefebvre, professeur à l'Université de Montréal (ouvrage à paraître à l'automne 2009).

Mehdi Trabelsi

(Institut supérieur de musique de Tunis)

Né en 1972, Mehdi Trabelsi est de nationalité tunisienne. Après ses études musicales en Tunisie, il obtient le Prix du Président de la République tunisienne et poursuit ses études en France et en Belgique. Diplômé en piano du Conservatoire royal de Bruxelles et Docteur en musicologie de l'Université de la Sorbonne à Paris, Mehdi Trabelsi enseigne actuellement à l'Institut supérieur de musique de Tunis où il exerce également la fonction de chef de département de la formation musicale. ◀

MUSICOLOGIE

Baccalauréat avec mention en histoire
Maîtrise avec concentration en musicologie
Doctorat avec concentration en musicologie (Ph.D.)

Selon le cycle d'études:

- Étude des sources musicales et bibliographiques
- Approfondissement des connaissances dans un domaine de la musicologie historique ou théorique
- Acquisition de la méthode appropriée à la recherche et de la rigueur nécessaire dans l'application d'une méthode scientifique
- Développement des compétences requises pour exercer au plus haut niveau en musicologie, tant historique que théorique

Champs de recherche

Musique des XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles,
musique populaire et recherche interdisciplinaire,
histoire de la musique pour clavier, histoire de
l'interprétation, musique polonaise, musique
liturgique

LA PASSION DE LA RÉUSSITE

Certificat

Culture musicale

Baccalauréats

Composition
Éducation musicale
Histoire
Interprétation

Microprogramme

Etonie (2^e cycle)

Maîtrises

Composition
Didactique instrumentale
Éducation musicale
Histoire
Interprétation

Doctorat (Ph.D.)

Didactique instrumentale
Éducation musicale
Musicologie

Faculté de musique
Pavillon Louis-Jacques-Casault
1055, avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

(418) 656-7061
www.mus.ulaval.ca



UNIVERSITÉ
LAVAL

Faculté de musique

La recherche... de l'excellence !



En réseau avec les institutions internationales, la Faculté de musique de l'Université de Montréal ne cesse de s'affirmer comme un lieu de création et de recherche de pointe.

Au cœur de cette activité intense : une importante unité de recherche comprenant l'Observatoire international de la création et des cultures musicales (OICCM).

L'OICCM est conçu pour permettre le développement de la recherche en musicologie, en ethnomusicologie, en interprétation, en composition instrumentale et électroacoustique.

Il regroupe trois laboratoires :

Laboratoire musique, histoire et société (LMHS)

Laboratoire informatique, acoustique et musique (LIAM)

Laboratoire de recherche sur les musiques du monde (LRMM)



La Faculté de musique de l'Université de Montréal, c'est...

...un milieu d'apprentissage, de recherche et de diffusion unique

*...des conférences de prestige, des journées d'étude
et des concerts-causeries à chaque session*

*...des enseignants et des chercheurs réputés
qui intègrent les étudiants aux projets de recherche
et aux activités de rayonnement*

Avec ses quelque 60 ans d'histoire, la Faculté de musique de l'Université de Montréal est la plus grande institution francophone d'enseignement supérieur de la musique en Amérique du Nord.

200, avenue Vincent-d'Indy, Montréal
514 343-6427

www.musique.umontreal.ca

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES
NATIONALES DU QUÉBEC

Programme de soutien à la recherche



BOURSES POUR LES CHERCHEURS QUÉBÉCOIS ET ÉTRANGERS

Le Programme de soutien à la recherche de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ) vise à promouvoir et à soutenir des travaux scientifiques portant sur un aspect ou une composante des riches fonds et collections patrimoniales de l'institution ou encore sur l'un des sujets suivants : l'histoire du livre, de l'imprimé et de l'édition au Québec ; l'histoire et la sociologie des bibliothèques au Québec ; l'histoire et la sociologie des archives au Québec ; l'histoire de la lecture au Québec.

BOURSES OFFERTES

- deux bourses de doctorat (12 500 \$ chacune)
- deux bourses de maîtrise (9500 \$ chacune)
- une bourse additionnelle de doctorat (12 500 \$) ou de maîtrise (9500 \$)
- une bourse Relations France-Québec (3500 \$)
- des bourses destinées aux chercheurs étrangers (enveloppe maximale de 10 000 \$ répartie entre les boursiers)

Le programme bénéficie de l'appui financier de la Fondation de BANQ.

RENSEIGNEMENTS

Direction de la recherche et de l'édition
Téléphone : 514 873-1101, poste 3831
Courriel : info.recherche@banq.qc.ca

RÈGLEMENTS COMPLETS DES CONCOURS

www.banq.qc.ca/psr

Bibliothèque
et Archives
nationales

Québec

Une formation à votre portée.

Programmes de 1^{er} cycle

Entièrement renouvelé, le baccalauréat en musique propose une vision contemporaine, branchée sur la réalité de la pratique et de l'enseignement de la musique.

Deux concentrations et une majeure sont offertes :

- ENSEIGNEMENT
- PRATIQUE ARTISTIQUE, CLASSIQUE OU POPULAIRE
- MAJEURE EN MUSIQUE

Programmes de cycles supérieurs

- DIPLÔME D'ÉTUDES SUPÉRIEURES SPÉCIALISÉES (D.E.S.S.) EN MUSIQUE DE FILM
- PROGRAMME COURT DE 2^E CYCLE EN PÉDAGOGIE MUSICALE
- DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

www.musique.uqam.ca

UQÀM

Prenez position

MUSIQUE DES COMPOSITEURS CANADIENS

www.centremusique.ca — *Un site à découvrir !!!*

MUSIFLOTS

Écoutez gratuitement des milliers d'enregistrements d'archives de compositeurs canadiens.

Podcast
Sons Nouveaux

Le podcast officiel du Centre de musique canadienne! Des épisodes présentant le monde de la musique canadienne vous sont offerts deux fois par mois.

L'AVENTURE SONORE

«L'AVENTURE SONORE» encourage les jeunes élèves à explorer les sonorités et les sons fondamentaux de la musique

Influences
DE MUSIQUES DIVERSES

Un espace interactif où vous pouvez vous renseigner sur la vie et les œuvres des compositeurs canadiens de diverses origines.



- Partitions
- Disques
- Livres
- Prêt
- Vente
- Location

CMC
CENTRE DE MUSIQUE
CANADIENNE AU QUÉBEC

CENTRE DE MUSIQUE CANADIENNE
www.cmcquebec.ca
416 rue McGill
Montréal, Québec, H2Y 2G1
(514) 866-3477



Appel à communications

Danse et musique : dialogues en mouvements

Colloque bilingue organisé conjointement par

la *Société québécoise de recherche en musique (SQRM)*

et l'*Observatoire international de la création et des cultures musicales*
(OICCM, Université de Montréal)

Avec le soutien logistique de
l'*Université Concordia* et de l'*Université de Sherbrooke*

Du 10 au 12 mars 2011
à l'*École de musique Schulich* de l'*Université McGill*

Inscription :

La date limite de réception des résumés est le
15 janvier 2010.

Pour de plus amples renseignements,
veuillez consulter la page Activités-colloque de notre site Internet :
www.sqrm.qc.ca

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

V O L U M E 1 0 – N U M É R O 2

Au sommaire de ce numéro :

Introduction
Sylvain Caron

La recherche-création dans le milieu universitaire:
le cas des interprètes et de l'interprétation
Jean-Pierre Pinson

Fondements esthétique et techniques d'écriture dans *Mynes* (2007)
Patrick Otto

Jouer Schubert: l'art du temps faible. Quelques remarques
sur un point d'orgue dans la *Sonate D960* pour piano
Fériel Kaddour

Ope 1000, genre opéra-chantier.
Contribution à la réflexion sur la recherche-création musicale
Soizic Lebrat et Raphaël Godeau

L'opéra comme lieu de recherche et de création:
Médée (2003) de Michèle Reverdy
Cécile Auzolle

Béla Bartók, chercheur-créateur.
L'impact des recherches algériennes sur l'œuvre créatrice
Mehdi Trabelsi

COMPTES RENDUS

Elaine Keillor,
Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity (Colette Simonot)

Société québécoise de recherche en musique
Faculté de musique de l'Université de Montréal
Case postale 6128, succursale Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7
Téléphone : 514 343-6111 poste 31761 • Télécopieur : 514 343-5727
Courriel : info@sqrm.qc.ca

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE
RECHERCHE EN
MUSIQUE