

Utopie et idéal dans la composition musicale aujourd'hui Utopia and Ideals in Contemporary Music

Gabriel Valverde

Volume 9, numéro 1, 1998

L'air du temps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902213ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902213ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Valverde, G. (1998). Utopie et idéal dans la composition musicale aujourd'hui. *Circuit*, 9(1), 7–16. <https://doi.org/10.7202/902213ar>

Résumé de l'article

Posant très haut la barre des idéaux qui devraient motiver le créateur d'aujourd'hui, le compositeur argentin Gabriel Valverde examine tour à tour les problèmes qui semblent motiver la démarche de bon nombre de créateurs : la notion de professionnalisme, la quête du contrôle, les rapports de l'intensité et de l'intelligence, le fétichisme de la matière sonore.

Utopie et idéal dans la composition musicale aujourd'hui

Gabriel Valverde

Les notions de professionnalisme et de métier semblent constituer, aujourd'hui, le cadre presque unique de l'activité de la composition. Mais elles peuvent aussi être source de contradictions pas toujours nécessaires et, pourquoi pas, de contaminations. Non seulement ces notions rendent compte d'une situation complexe qui exerce son influence sur l'ensemble des mobiles esthético-stylistiques présents dans l'état actuel de la composition musicale, mais elles s'étendent aussi à des aspects purement techniques. Ainsi, on voit se dessiner une sorte de *statu quo* lié à la situation socio-culturelle dans laquelle le compositeur se croit obligé de s'installer pour assurer sa survie en tant que tel. Et après, seulement après, pour assurer la survie de sa musique.

D'autres points directement liés aux processus de construction dans la composition musicale, notamment l'idée de contrôle dans la genèse et la réalisation finale d'une œuvre, ainsi que l'adoration manichéenne de la notion de matériel sonore, constituent certaines des questions que je me propose d'explorer.

Ces questions ne seront abordées que comme des paradigmes et des points de départ pour une réflexion plus approfondie à propos de situations typiques, ce que j'appellerai la persistance des utopies. Ces utopies entravent et dégradent les véritables « idéaux » qui, à la limite, devraient mobiliser la création en cette confuse fin de millénaire.

« Le paradoxe du métier », « la superbe du contrôle » et « le fétichisme de la matière sonore », tels sont les problèmes que j'explorerai ici.

Le paradoxe du métier

Je commencerai par une question qui surgit en moi lorsque je réfléchis au travail de composition : vivons-nous une période épuisante ou une période épuisée ?...

L'actualité musicale se révèle au travers d'une infinité de partitions. Combien de compositeurs professionnels ou pseudo-professionnels sont en activité aujourd'hui ? La situation qui s'offre à nous mérite, à tout le moins, d'être examinée.

Une période épuisée ne serait qu'une période sans force, sans âme, sans matière. Sans aucun doute, ce genre de situation est tout autant propice à la multiplication indiscriminée de musiques, que l'engendrement de son effet contraire dans le contexte spécifique où elle se développe, à savoir la rareté de la production.

C'est alors qu'il y a des idées (et non pas des idéaux) qui se répandent et prolifèrent de façon suggestive, dans un cadre de valeurs où le pragmatisme et le scientisme sembleraient avoir colonisé « la moralité » de l'artiste contemporain. C'est pourquoi des termes comme métier ou contrôle, bien que disséminés au travers de thèmes de débats spécifiques, s'apparentent, en dernière analyse, à des principes qui sont plus que jamais présents, tapis dans l'ombre, dans l'activité compositionnelle.

À mon avis, la signification douteuse qu'on attribue au terme métier dans les cercles d'activité et de production artistique, révèle, de façon impitoyable, certains vides et certaines lacunes, bien plus qu'une soi-disant adhésion à l'idée nébuleuse de progrès.

Bien qu'actuellement, cette idée, le progrès, ne soit pas affichée aussi ouvertement qu'il n'y a pas si longtemps, il me semble possible d'affirmer que ce concept de « progrès » continue encore d'occuper l'inconscient collectif des intellectuels contemporains plus que ne l'auraient pensé les premiers modernes.

Il semblerait qu'aujourd'hui, l'objectif à atteindre soit d'acquérir le métier en question, moyen unique et suffisant par lequel il serait possible de prouver une sorte d'évidence professionnelle dans les musiques qui luttent pour s'imposer. Cette attitude, si présente chez de nombreux compositeurs d'aujourd'hui, sous-entend une certaine complicité de la part des organisateurs, des critiques, et même des juges de concours, et de tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, décident non seulement de la valeur supposée d'une œuvre, mais aussi de ses possibilités d'exécution.

De toute évidence, on ne saurait négliger, à mon avis, les différentes réalités qui existent en la matière, dans la topographie aujourd'hui ambiguë de la musique occidentale. Un musicien d'Amérique latine aura en général plus de mal à acquérir le métier qu'un collègue européen de même statut (et par européen, j'englobe les compositeurs asiatiques, latino-américains et d'autres pays qui émigrent vers les centres qui œuvrent plus activement au développement de la musique contemporaine). N'oublions pas ce qu'un compositeur comme Ligeti a dit à propos de son départ de Hongrie et de son installation ultérieure

en Allemagne : lorsqu'il a pris contact avec les nouvelles expressions musicales des années cinquante, il n'avait pas eu l'occasion de les connaître dans son pays natal.

C'est ainsi que ces lacunes ou ces difficultés à acquérir le métier sont souvent remplacées par une représentation plus « émotionnelle » et, pourquoi pas, « idéologique » de la musique, créant ainsi une certaine illusion d'originalité. Je crois cependant comprendre que, parfois, il s'agit là d'une réaction et d'une solution de facilité, face à la difficulté d'acquérir le métier, et non pas d'une authentique orientation esthétique. Paradoxalement, et pour paraphraser le philosophe roumain Émile Cioran, ceux qui ont pénétré « les secrets du métier » semblent éprouver cette même sensation illusoire d'originalité. D'une manière ou d'une autre, le métier est « le trésor à trouver » pour pouvoir survivre au milieu d'une grande confusion intellectuelle.

En tout état de cause, cette réflexion critique à l'égard de l'idée superficielle de « métier » ne vise en aucune façon à cautionner l'attitude de ceux qui ne recherchent pas la « rigueur » dans son acception la plus stricte, ou bien parce qu'ils n'en ont pas compris la nécessité, ou parce qu'ils n'en ont pas l'intuition. Cette rigueur est absolument indispensable à l'activité qui nous occupe, comme j'essaierai de l'expliquer un peu plus loin.

Mais ce qu'il faut démasquer, c'est le dilettantisme qui s'abrite derrière la notion erronée de « professionnalisme » et produit des milliers de pages de musique, dans un monde qui semblerait ne pas en avoir tant besoin.

Il est pratiquement impossible d'imaginer ce qu'on pourrait obtenir si on débattait sérieusement de ce que l'on veut vraiment dire lorsque l'on donne de la valeur à une œuvre, simplement en faisant appel à la notion de métier. J'irais même jusqu'à soutenir que, très souvent, dire d'un compositeur qu'il a du métier constitue une forme cachée mais inconsciente de dévalorisation.

Il est possible que, pour le petit nombre de gens qui ne considèrent pas l'art comme une illusion vulgaire, ce type d'interrogation à l'égard d'une œuvre n'ait pas de sens. Je crois néanmoins nécessaire de nous interroger et de nous inquiéter devant la valorisation abusive et vacillante que prétend apporter la notion de métier.

C'est ainsi que nous sommes les témoins ébahis d'un magma artificiel où se manifeste une recherche de l'originalité par le biais d'innombrables fétiches. Par exemple, confondre la musique dans tout son processus créateur avec l'expérimentation scientifique a été le cheval de bataille avec lequel on a prétendu expliquer l'inexplicable.

Ainsi, une des plus flagrantes conséquences de cette confusion a été de fournir à l'académie musicale des armes absolument frelatées. Elles voulaient faire croire qu'on pouvait rencontrer la vérité en art en faisant appel à ces méthodes illusoires qui dépouillent radicalement l'expérience musicale du mystère insondable contenu dans toute véritable jouissance esthétique. À cet

égard, le métier en tant que vertu susceptible d'être étudiée pour elle-même, a été à l'origine d'une bonne part de confusion.

Si on insère de force dans la musique soit le « scientisme » d'un côté, soit l'« idéologie » de l'autre, on aboutit à une valorisation insolite de la « méthode ». On pourrait aussi considérer que la méthode permet de remplacer l'incompétence intellectuelle dans la création du produit soi-disant professionnel. (Je tiens à préciser que j'utilise le terme « intellectuel » dans son acception la plus large, et non pas dans le sens vague et restreint que lui attribue de nos jours le discours de la culture occidentale.)

Même si le scientisme se définit comme une valeur morale primordiale – et nous parlons toujours de musique –, il écarte tout ce qui ne vient pas de lui. Ainsi, il n'est pas différent de ces idéologies qui animent ceux qui se définissent par ce qu'ils rejettent. Les deux conceptions, l'attitude scientiste et l'attitude idéologique, même si elles s'affrontent dans la banalité de leur propre débat, se ramènent toutes deux, quant au fond, au statut de manifestes qui, comme nous l'avons dit précédemment, cachent souvent d'évidentes insuffisances sans présenter d'authentiques vertus.

Tout cet investissement, et même ce gaspillage de valeurs, qui semblent s'enfermer dans des formules et des systèmes, fait que maintes musiques flottent dans la superficialité de leur propre contresens.

Heureusement, d'autres musiques, non seulement ne nous éloignent pas mais nous emportent bien au contraire vers l'inouï, même si on ne pourra jamais le définir de façon aussi infaillible que le prétendent les vendeurs d'illusions qui, aussi bien par la voie du pseudo-scientisme que de l'idéologie, semblent se contenter de faire des musiques et des discours qui ne sont que la caricature d'eux-mêmes.

La superbe du contrôle

Comme pour le métier, je crois comprendre qu'il y a d'autres obsessions qui se sont incarnées aussi bien dans les méthodes que dans les discours. Obsessions qui semblent conditionner, avec insistance, les gestes et les aptitudes de ceux qui se heurtent aux difficultés de la composition musicale.

Nous avons souvent entendu la formule qui décrit l'activité du compositeur comme une action de contrôle sur la construction musicale à tous ses niveaux. Cependant, une réflexion profonde sur cette façon de qualifier l'acte compositionnel musical nous conduit à nous poser une question sans réponse : qu'est-ce que le contrôle ?

Nous sommes sûrs de quelque chose : le mot contrôle qualifie une action logique et rationnelle qui garantit l'annulation de son contraire, le manque de contrôle, ce que j'appellerai, si on me permet ce néologisme, le dé-contrôle. Mais peut-être est-ce justement là que, dans la réflexion sur la composition, nous nous enfonçons dans un domaine trop brumeux ?

La musique et la composition même, à tous ses niveaux, contiennent une des caractéristiques les plus insondables : l'abstraction. Et je ne considère l'abstraction en musique ni comme une cause, ni comme une conséquence. Dans notre domaine, elle ne se transforme pas en action, comme cela peut arriver dans les arts plastiques et dans d'autres domaines artistiques. En musique, l'abstraction est une sorte d'entité inéluctable et stable.

Ici, j'aimerais parler de Morton Feldman qui a exprimé certains doutes sur l'incidence de l'abstraction en musique. C'est peut-être pourquoi, dans la majorité de ses écrits sur la musique, Feldman parle plus de peinture que de musique. Il essaie cependant d'atténuer l'idée d'abstraction par la notion d'« expression abstraite », qui serait « une unité qui nous laisse toujours perplexe ».

Après cette citation de Feldman, j'aimerais citer de nouveau Cioran dans une de ses phrases les plus acerbes : « Tout ce qui n'est pas abstraction est trivial. » Et ici, il faut s'interroger : quel point commun peut-il y avoir entre une action logique et rationnelle à l'extrême, et une entité conceptuelle abstraite dans le domaine de la création artistique ?

Pour une pièce musicale, une des conséquences les plus malheureuses est celle qui révèle justement un travail logique pour contrôler l'« incontrôlable ». C'est là qu'il serait légitime de se demander si tout ce que le compositeur peut nous offrir de cette façon ne serait pas une musique triviale... La véritable question est donc la suivante : ne serait-ce pas là le moyen d'éteindre toutes les lumières et toutes les ombres par lesquelles une œuvre devient paradoxale, et de ce fait, vivante ?

Certes, tout compositeur qui se place dans une position hiérarchique supérieure par rapport à sa propre œuvre, est tributaire de son génie créateur, débordant, moyen ou même faible. À leur tour, ces catégories se retrouvent automatiquement et inévitablement dans les œuvres.

Peut-être pourrions-nous parler de l'« intelligence » ?

En tant que compositeur qui navigue sur une mer d'incertitudes profondes à chaque fois qu'il travaille sur ses œuvres, je crois comprendre qu'une musique

vivante n'est ni intelligente ni son contraire. Une œuvre vivante est. Elle est, surtout parce que l'abstraction lui appartient, et qu'aucun compositeur ne peut la créer, l'altérer ou la laisser de côté. De même, je crois comprendre que ce qu'une musique produit de plus intense, c'est peut-être son propre dé-contrôle.

Faisons une petite digression et regardons ce qui se passe dans la dimension abstraite des mathématiques : il est toujours surprenant de voir que le nombre pi produit également un dé-contrôle dans sa prolifération infinie de décimales sans qu'une interprétation logique de sa nature ne soit possible.

Pour ma part, je ne pense pas qu'il puisse y avoir de véritable musique qui, d'une certaine façon, ne frôle une intensité dé-contrôlée. C'est cette intensité dé-contrôlée que le compositeur devrait accompagner, devrait laisser être.

Ce qui se passe, c'est que le dé-contrôle n'est pas et ne doit pas être interprété comme un fait entropique dans son acception la plus dévalorisée. Ilya Prigogine affirme dans ses écrits sur le chaos et l'ordre que l'entropie maximale annule pratiquement toute possibilité de structuration, menant à un équilibre extrême, vide de tout dynamisme. Et c'est là où les concepts actuels relatifs à l'entropique en physique-chimie pourraient être utilisés comme métaphores des mobiles qui structurent la musique. La problématique est peut-être due au fait qu'en réalité, nous ne vivons pas dans un monde d'ordres, mais dans un monde de tensions...

D'où la question : quel compositeur peut se permettre de méconnaître cette évidence profonde quand il travaille à sa musique ? La cause du paradoxe, ici, serait le contrôle sur le dé-contrôle, mais aussi son contraire : le dé-contrôle sur le contrôle. Sans ce paradoxe, les processus rationnels sont comme une maladie dans un organisme « pétant » de vie.

Il convient cependant d'établir une limite entre des signifiés qui sont constamment confondus : il ne faut pas confondre contrôle et rigueur. Comme je l'ai déjà dit, la rigueur comme attitude est absolument indispensable à l'action créatrice, mais elle ne doit pas être liée de façon permanente à des processus rationnels à l'extrême, aux conséquences presque toujours prévisibles, produites par des spéculations imposées.

La grande tension de la musique devrait naître de cette dichotomie : « Se laisser aller, mais dans une seule direction. » Et j'aimerais citer la merveilleuse phrase que Nono a tiré des anciens écrits de Tolède et a utilisée comme titre d'une de ses dernières œuvres : « No hay caminos, hay que caminar... » (« Il n'y a pas de chemins, il n'y a que le cheminement »).

Dans cette veine, on pourrait dire que la voie qu'une musique commence à emprunter laisse une trace dans sa trajectoire. Elle laissera toujours une seule trace pendant son évolution. Elle n'en laissera ni deux, ni trois, ni plus. La ligne de la trajectoire est abstraite et unique. Notre spéculation rationnelle peut être

subjugée par notre possibilité de choisir des trajectoires. Mais à mon avis, elles ne seront rien d'autre que des mirages inertes, produits d'une spéculation que l'on croit porter sur du concret, mais qui porte en fait sur quelque chose qui ne l'est pas.

Pour moi, la musique devrait produire un seul thème de spéculation qui, de par sa signification profonde, est anti-spéculatif : « Interpréter l'élan vers l'abstrait. » Et si nous pouvons appeler cela « spéculation », c'est précisément à cause de l'impossibilité de l'exprimer au moyen du raisonnement logique et, en même temps, parce que nous croyons pouvoir saisir l'insaisissable. Par contre, nous saisissons toujours le prévisible qui produit une tension stérile et finalement une tension morte. Nous qui osons composer, nous ne devrions pas contrôler la musique. Nous devrions en fait être satisfaits si nous pouvions laisser la musique exercer sur nous son contrôle.

Les difficultés sont immenses. Le paradoxe est en lui-même une difficulté. C'est peut-être la seule difficulté de la composition, et, qui plus est, c'en est la clef.

Le fétichisme de la matière sonore

Le dernier sujet que je vais aborder porte sur la façon douteuse dont certaines des conceptions musicales d'aujourd'hui se sont emparées du concept de « matière » ou d'« objet sonore ».

Ces derniers temps, le manque apparent de mobiles constructifs plus ou moins authentiques au sein de la création, a fait que de nombreux compositeurs ont abandonné toute recherche profonde sur la relation espace-temps dans la construction du discours musical en faveur de divers fétiches.

Au métier et au contrôle déjà mentionnés, d'autres fétiches viennent s'ajouter. Je citerai notamment la soumission manichéenne à l'égard de la « matière sonore » qui semble avoir saisi et ébloui ceux qui sont à la recherche de soi-disant substances musicales. Ces substances, de manière illusoire, bifurquent vers d'autres substances, et ainsi de suite, indéfiniment, de substances en substances, et elles finissent par flotter à la surface d'une espèce de néant musical.

Ceci est devenu particulièrement évident dans la majeure partie des productions électroacoustiques récentes, sous toutes leurs formes, mais elles ont également contaminé de cette fétichisation de la matière sonore, certaines musiques instrumentales, alors que d'autres musiques résistent comme elles peuvent à l'assaut de leurs escadrilles.

Récemment, j'ai entendu un compositeur dire : « J'essaie de travailler avec le son, mais à l'intérieur du son ; le matériel sonore définit l'évolution temporelle et détermine la structure... ». Après avoir écouté le résultat musical final proposé par ce compositeur, j'ai eu la sensation d'être en présence d'une exposition inerte de sons errants exposés à l'intérieur d'une vitrine, comme s'il s'agissait de pièces archéologiques (quoique mobiles) dans un musée oublié.

Selon la façon dont elle se conçoit, la musique propose une dichotomie conflictuelle : être dans le temps ou être hors du temps.

Je ne me propose certes pas d'étudier de façon approfondie et scientifique l'extraordinaire richesse de ce thème. Mais il est évident qu'isoler ou séparer un objet, et s'immerger dans le propre temps de l'objet, produit une musique qui est dans un temps donné, c'est-à-dire dans ce cas, qui est prédéterminée par l'objet lui-même. Cependant, c'est à mon sens, quand elle semble fonctionner en dehors de tout cadre temporel déterminé que la musique semble offrir la plus grande inconnue.

L'adoration de l'objet (et ici je parle de sons, ou de conglomerats de sons, en insistant spécialement sur les propriétés et caractéristiques de leur texture) conduit à une impossibilité étouffante : le travail, la manipulation et le contrôle de l'objet essaient d'apporter une stabilité-instabilité trop artificielle à quelque chose qui a déjà sa propre stabilité-instabilité ; il en résulte des processus d'une redondance lourde. Le matériau ne crée pas de syntaxe, en tout état de cause, il la contient déjà. Le matériau ne nous dit rien d'intéressant lorsqu'on le redécouvre.

À mon avis, les créations intéressantes et parfois étonnantes d'un John Cage n'entreraient pas dans ce cadre. Cage utilise les objets mais travaille l'Espace – et donc le Temps – qui entourent ces objets. Et c'est justement comme ça qu'émerge la syntaxe. On pourrait dire la même chose d'un ornithologue-compositeur comme Messiaen.

Je prends ces deux exemples isolés et différents seulement pour préciser cette idée, puisque ce qui importe n'est pas de se placer « à l'intérieur du son », mais dans l'entourage au sein duquel les sons luttent pour vivre et proliférer. L'objet se détermine par rapport à lui-même, pas le Temps. L'irréversibilité du Temps semblerait le démontrer.

Nous pouvons donc une fois de plus nous demander : peut-on travailler sur un processus déterministe dans quelque chose qui contient implicitement sa propre détermination ? Redécouvrir les objets conduit à un passe-temps inutile. S'il change, l'objet le fait par lui-même. Il n'a pas besoin de compositeurs qui ont l'illusion d'être la cause de ces changements.

À mon sens, il conviendrait que la recherche porte sur l'harmonie d'un dynamisme en constante évolution, dynamisme qui s'oppose à la conception d'une

finalité prédéterminée. La voie vers l'utopie, celle vers laquelle les actions du compositeur devraient converger, consisterait à rechercher ce qui n'est pas propre à l'objet.

Et ce qui n'est pas propre à l'objet, c'est le feed-back qui résulte de l'interaction entre les propriétés intrinsèques de l'objet et les propriétés d'un espace-temps qui évolue à son tour de façon dynamique, asynchrone et indépendante de l'objet lui-même. C'est donc quand il y a collision, bifurcation ou fusion entre ces deux dimensions dynamiques et structurelles différenciées que se produisent les incertitudes les plus belles et les plus angoissantes que la musique puisse murmurer.

C'est le temps qui décrit la matière. Elle est, si nous veillons à ne pas l'isoler. C'est cette dichotomie si insaisissable qui semble nous faire penser que la musique conserve encore une valeur durable.

Mais ne nous berçons pas d'illusions. Les matériaux, les objets, en dernière analyse la musique, ne peuvent être manipulés comme bon nous semble. Et les structures nous semblent étrangères dans leurs conséquences ultimes.

Est-ce que nous, les compositeurs, nous ne sommes pas étrangers à nous-mêmes ?

*Traduit de l'espagnol
par Rita Ezrati*

