

Une visite à l'atelier de José Evangelista A view on José Evangelista' workshop

Nicolas Gilbert

La fabrique des oeuvres
Volume 18, numéro 1, 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/017904ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/017904ar>

[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

Gilbert, N. (2008). Une visite à l'atelier de José Evangelista. *Circuit*, 18 (1), 21–26.
<https://doi.org/10.7202/017904ar>

Résumé de l'article

Cet article présente une vue d'ensemble des outils et des méthodes de travail du compositeur José Evangelista. Après avoir discuté de la relation qu'entretient le compositeur avec le piano et l'ordinateur en tant qu'outils compositionnels, on examine le rôle des notes textuelles et des esquisses dans ses habitudes de travail. À l'aide d'exemples tirés des esquisses d'Alap et Gat (1998) et de Viola Song (2002), on découvre une méthode de travail où notes textuelles et esquisses musicales s'enchevêtrent et se fertilisent mutuellement. On constate également que le travail assidu du compositeur sur les procédés hétérophoniques a permis à sa méthode de travail de se développer de façon continue, sans grandes ruptures, au cours des 25 dernières années. On conclut de cet examen que, chez Evangelista, méthode de travail et esthétique constituent un tout organique à l'intérieur duquel la subjectivité du compositeur s'exprime sans entraves.

UNE VISITE À L'ATELIER DE JOSÉ EVANGELISTA

NICOLAS GILBERT

José Evangelista m'a reçu chez lui. C'était l'hiver, l'après-midi. À mon arrivée, il m'a proposé du thé et m'a fait passer au salon où je suis resté seul quelques instants. J'ai pu examiner brièvement les quelques objets, instruments de musique et petits meubles anciens sans doute rapportés d'Asie du Sud-Est qui, côtoyant un mobilier moderne d'une très grande élégance, m'indiquaient que je me trouvais chez un esthète. Cette impression a bientôt été renforcée par l'arrivée du thé, dans une théière transparente dont la forme, le dessin, étaient si souples qu'elle en avait presque l'air vivante. Le compositeur portait la théière sans se presser, faisant mine de ne pas remarquer que j'étais en pleine contemplation d'un étrange instrument à cordes siamois. Je n'ai pas osé me renseigner sur ledit instrument, estimant qu'il valait sans doute mieux nous mettre au travail sans trop tarder. Nous avons tout de même discuté un moment de choses et d'autres avant que je me décide à sortir le petit calepin où j'avais noté les questions à lui poser concernant ses outils et méthodes de travail, précisément ce même petit calepin rouge dans lequel j'écris en ce moment.

Les outils compositionnels

Le piano - Pour José Evangelista comme pour l'immense majorité des compositeurs de sa génération et sans doute pour une proportion importante des jeunes compositeurs d'aujourd'hui, il est un outil compositionnel qui se classe au-dessus des autres à tous les points de vue : le piano. À toutes les étapes de la composition d'une œuvre, l'utilisation du piano est fondamentale pour Evangelista : pour chercher, trouver,

élaborer, vérifier, conclure. Il n'hésite pas à se démarquer des compositeurs qui travaillent loin du piano. C'est dire que pour lui, la musique naît véritablement d'un corps à corps avec l'instrument. À la résistance naturelle des matériaux compositionnels bruts s'ajoute celle de l'instrument, résistances qui sont en fait des forces canalisatrices pour la pensée musicale et pour l'expression. Composer au piano signifie pratiquement toujours se placer en *position* esthétique au cours du processus poïétique, donc passer de l'état de créateur à celui d'interprète et à celui d'auditeur, tout en laissant ces trois états être informés et nourris les uns par les autres. La pratique compositionnelle d'Evangelista est donc solidement ancrée dans la pratique instrumentale.

L'ordinateur - Malgré tout, l'ordinateur, et tout particulièrement le logiciel de notation musicale Finale, a trouvé assez tôt sa place dans l'atelier de José Evangelista. Il a commencé à utiliser ce logiciel dès sa parution, au début des années 1990. Outre la possibilité de réaliser plus rapidement du matériel de meilleure qualité et plus facilement reproductible, c'est la possibilité de créer des simulations MIDI qui a convaincu le compositeur d'installer un ordinateur sur sa table de travail. Selon lui, l'écoute intérieure, même aidée par le piano, laisse plusieurs zones d'ombre dans notre perception d'une œuvre en chantier que les simulations MIDI peuvent contribuer à éclaircir. Ces zones d'ombre ne se trouvent pas au niveau de l'orchestration, du rythme ou de l'harmonie, mais bien au niveau de la gestion globale du temps et de la forme. C'est que l'écoute intérieure est toujours biaisée dans une certaine mesure. Biaisée par notre connaissance des structures à l'œuvre

sous la surface d'une partition, et surtout biaisée par ce que l'on voudrait, en tant que compositeur, que l'œuvre soit, mais qu'elle n'est peut-être pas. La simulation est une façon, imparfaite il va sans dire, de se mettre en contact avec la réalité sonore de l'œuvre en devenir, avec son existence telle que matérialisée dans le temps.

José Evangelista ne fait, pour le moment, aucun autre usage de l'ordinateur dans sa pratique de compositeur. Il envisage cependant d'éventuellement jeter un coup d'œil au logiciel OpenMusic...

Le lieu de travail – une photographie

L'image est floue, sans doute prise avec un appareil de qualité médiocre. Au fond se trouvent quatre fenêtres dont on ne voit que la moitié inférieure et à travers lesquelles il est impossible de distinguer quoi que ce soit, la lumière du jour étant trop vive. Contre les fenêtres a été placée une table de travail longue mais peu profonde. On y voit des haut-parleurs ainsi que du matériel informatique: ordinateur portable, imprimante, carte de son et petits appareils reliés les uns aux autres par des câbles. Plusieurs feuilles, isolées ou les unes sur les autres, produisent sur la table un effet de désordre. À l'extrême droite de la table, contre le mur d'angle, se trouve une pile de documents, vraisemblablement des partitions. Un piano électrique forme un angle de 80 degrés avec la table. Une chaise sur roulettes est placée entre le piano et la table, permettant à celui qui y prend place d'avoir la main gauche sur l'instrument et la droite sur la table. Mais la chaise est vide sur la photographie, on ne voit d'ailleurs personne. Un téléphone sans fil est placé sur le piano, de même qu'un exemplaire des «Exercices de

style» de Raymond Queneau, en édition de poche. En admettant que le photographe soit placé dans un coin de la pièce, celle-ci doit avoir une superficie d'environ 15 mètres carrés.

Une méthode de travail

Depuis maintenant 25 ans, José Evangelista construit des œuvres à la base desquelles se trouve une longue mélodie, une sorte de cantus firmus. On décrit parfois sa musique comme étant monodique. Cette étiquette peut sembler par trop simpliste étant donnés les procédés utilisés pour traiter le cantus firmus (procédés hétérophoniques, jeux de décalages et de superpositions, etc.) qui créent une trame polyphonique et des champs harmoniques, mais elle correspond bien à la réalité au niveau structurel: le cantus firmus est le fondement structurel de l'œuvre, sa colonne vertébrale. Plus encore, pour Evangelista, le cantus firmus est véritablement l'âme d'une œuvre, étant construit de telle sorte qu'il soit porteur de son esprit et de son caractère.

Il est naturel qu'en travaillant pendant 25 ans à partir des mêmes principes de base et, en quelque sorte, dans la même direction, le compositeur ait adopté une méthode de travail relativement stable. C'est sur cette méthode que nous allons maintenant nous pencher.

Le rôle du texte - La première étape du processus de composition est toujours littéraire, c'est-à-dire qu'elle met en jeu du texte rédigé par le compositeur. En tenant compte des données de base (généralement liées à la commande: écrire une œuvre de telle durée, pour tels instruments, etc.) le compositeur note sur du papier ligné (ou, souvent, quadrillé) ses principales idées pour le projet. Ceci, comme toutes les étapes

proprement littéraires du processus, est fait dans une langue personnelle assez colorée, à mi-chemin entre l'espagnol et le français. Au départ, ces notes sont assez désordonnées et donnent l'impression de constituer une liste de souhaits. On retrouve généralement, sur ces premières feuilles de notes, une idée par ligne. Ces idées sont de tous acabits et peuvent se rapporter à n'importe quel aspect de la composition, mais celles concernant la forme, le caractère et les références possibles à des œuvres antérieures sont prédominantes. Evangelista peut passer plusieurs jours à jeter ainsi des idées sur papier, relisant, chaque fois qu'il s'installe à sa table de travail, toutes ses notes précédentes. La procédure a donc quelque chose de cyclique en cela qu'elle recommence chaque jour du début.

Éventuellement, les grands contours de la forme sont fixés : nombre de parties, durée relative de chacune, quelques indications de caractère définitif. À partir de ce premier point d'ancrage solide, la rédaction des notes littéraires est effectuée de plus en plus rapidement, avec de moins en moins de notes superflues, et évolue de façon arborescente. En effet, les grandes parties, typiquement au nombre de 2, 3 ou 4, sont divisées en sections, puis les sections en sous-sections, jusqu'à l'obtention d'un schéma représentant tout le déroulement formel de l'œuvre, à la mesure, et souvent même au temps près (fig. 1). Ce schéma constitue une sorte de carcan formel, mais également rythmique, puisqu'il comprend toutes les indications de tempo. Le schéma s'enrichit ensuite d'indications de plus en plus précises concernant les matériaux rythmiques, mélodiques, harmoniques et même concernant l'orchestration. Il

est intéressant de noter que jusqu'à la finalisation du schéma détaillé, Evangelista continue de transcrire textuellement les idées musicales qui lui viennent à l'esprit, même si certaines d'entre elles ne trouvent pas de place à l'intérieur de la structure. Cependant, ces idées sont de plus en plus ciblées et contextualisées au fur et à mesure de l'affinement du schéma. Le compositeur dit d'ailleurs se méfier d'un éventuel excès de zèle littéraire dans son processus de travail. Il a constaté qu'un grand nombre d'idées musicales pour une œuvre n'est pas garant de la richesse du résultat. Il a parfois l'impression que ses séances de « brainstorming » tiennent d'une forme de paresse : comme s'il cherchait inconsciemment à retarder le début du « vrai » travail de composition, celui qui se fait au piano, sur du papier à musique. C'est pourquoi, dès que les contours de la forme sont établis, et parallèlement à la rédaction du schéma formel, il entame le travail des esquisses, sur papier à musique, travail que nous allons maintenant examiner.

Les esquisses - Je l'ai dit plus haut, à la base des œuvres de José Evangelista se trouve une longue mélodie. L'écriture de cette mélodie est donc l'étape cruciale du processus de composition, étape à laquelle le compositeur consacre plusieurs semaines. D'une façon générale, il détermine d'abord la mélodie sous sa forme non-rythmée, c'est-à-dire en tant que simple suite de hauteurs. C'est en fonction du caractère qu'il veut donner à l'œuvre, et donc à la mélodie, qu'il choisira l'enchaînement. Il n'y a donc aucune règle préétablie, aucun intervalle à éviter *a priori*, aucun champ harmonique à l'intérieur duquel s'inscrire

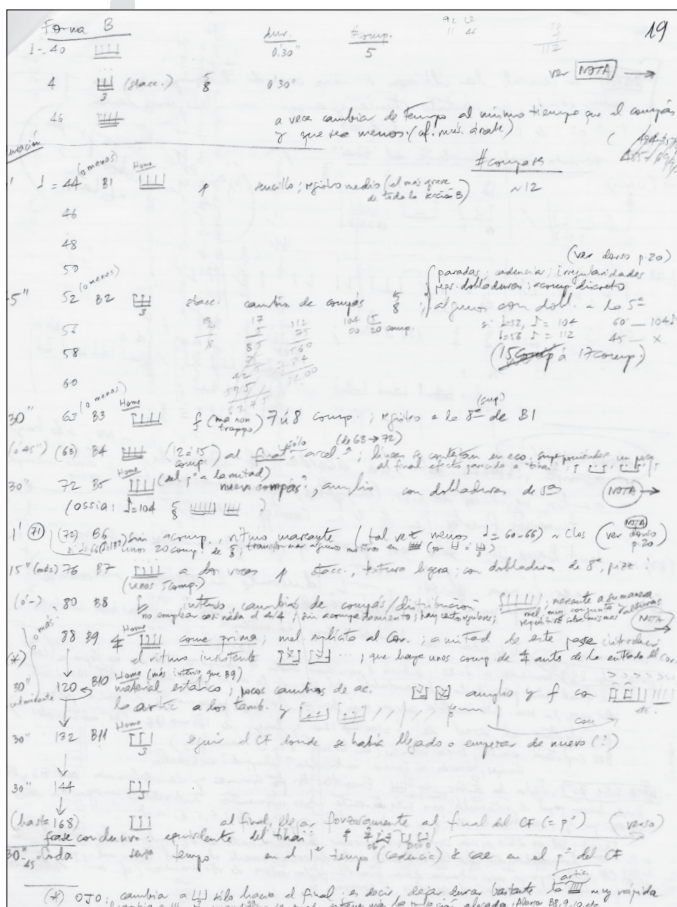


FIGURE 1. Schéma formel de Alap et Gat (1998)

obligatoirement : le processus est absolument intuitif. C'est d'ailleurs ce qui explique que cette étape soit si longue : sans critères objectifs pour valider ou invalider tel ou tel enchaînement, les hésitations sont inévitables. Lorsqu'une hésitation importante quant à un enchaînement précis survient (par exemple, doit-on monter

d'une seconde majeure ou descendre d'une quarte juste?), il est fréquent qu'Evangelista décide d'explorer les deux possibilités. On retrouve ainsi sur les esquisses des points d'embranchement, des nœuds où la mélodie se dédouble pour ainsi dire, donnant naissance à deux lignes potentielles. Chaque nouvelle branche rejoint éventuellement un nouveau nœud et, aspect intéressant, ce nouveau nœud peut être placé avant le premier nœud, sur la mélodie initiale (voir fig. 2). Le réseau ainsi constitué n'est donc pas arborescent mais bien rhizomatique puisque n'importe quel nœud peut être connecté à n'importe quel autre. Une fois que le compositeur a décidé de mettre un terme à la prolifération du réseau, il ne lui reste qu'à choisir un parcours à l'intérieur de celui-ci, parcours qui constituera la forme définitive de l'enchaînement de hauteurs.

Ensuite, de cet enchaînement de hauteurs sont dérivés des matériaux harmoniques. Cette dérivation se fait, pour l'essentiel, de façon intuitive, avec ou sans le support de règles ou de principes de construction strictement locaux. Il est fréquent que ces matériaux harmoniques s'inscrivent à l'intérieur de modes et/ou soient élaborés à partir d'accords classés.

Suit une autre étape importante : la mise en rythme de l'enchaînement de hauteurs. Evangelista est guidé, pour se faire, par le caractère à donner à la mélodie et, très fréquemment, par des références à des modèles issus de musiques extra-européennes. Encore une fois, comme dans l'ensemble de la démarche du compositeur, l'intuition prime sur le systématisme.

On se retrouve donc avec une longue mélodie, rythmée, notée sur une portée. Le schéma formel décrit

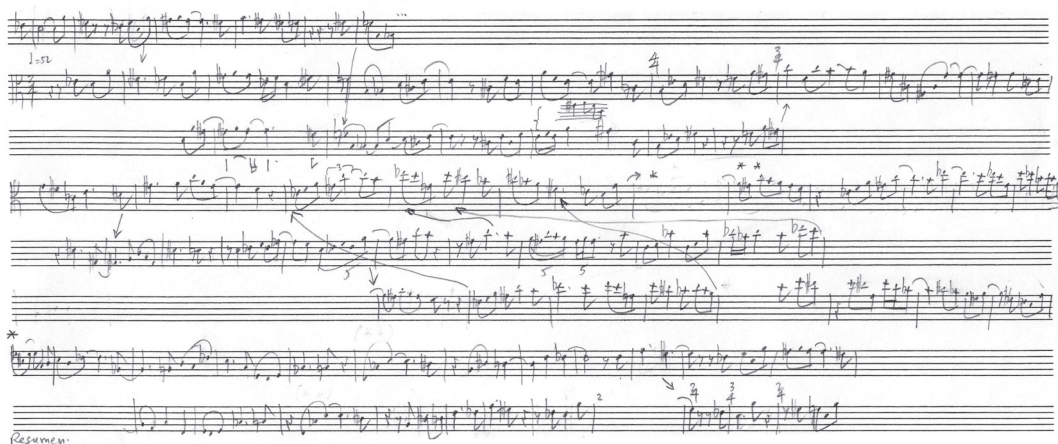


FIGURE 2. Extrait du réseau à l'origine du cantus firmus de *Viola Song* (2002)

plus haut est également complété. Evangelista réalise maintenant une version complète de l'œuvre sur deux ou trois portées. Cette version a l'apparence d'une réduction pour piano : elle comprend pratiquement toutes les informations qu'on retrouvera dans la partition finale, y compris l'essentiel de l'orchestration, ajouté sous forme de commentaires textuels. L'écriture de cette version est faite avec beaucoup de soin et demande au compositeur de nombreuses semaines de travail. Une fois ce travail accompli, Evangelista ne met en général pas plus de deux ou trois jours pour produire la partition complète, à l'aide du logiciel Finale.

De la méthode à l'esthétique, de l'esthétique à la méthode

Evangelista s'inscrit donc assez clairement dans la catégorie des compositeurs-cultivateurs, ces compositeurs

qui fixent d'abord les limites de leur jardin, pour ensuite s'appliquer à le cultiver pendant une période prolongée, voire pendant toute leur vie. Comme cela se vérifie souvent chez ce type de compositeurs, une étude approfondie des rapports qu'entretiennent la méthode de travail et les œuvres qui en sont issues nous en apprendrait beaucoup sur les schèmes profonds de la pensée musicale d'Evangelista. À première vue, ces rapports semblent nombreux et très étroits. Nous avons vu, par exemple, que le compositeur aime relire et réécrire ses notes de travail plusieurs fois, ajoutant à chaque réécriture des détails supplémentaires. L'impression donnée en lisant ces notes est celle qu'on aurait en observant un dessin complexe à travers des lentilles de forces différentes : on distingue tantôt plus, tantôt moins de détails. N'est-ce pas également l'impression

que donne l'écoute des mélodies d'Evangelista qui, tout en gardant la même structure, sont tantôt dilatées, tantôt contractées? C'est que de la méthode à l'esthétique, de l'esthétique à la méthode, le courant circule dans les deux directions à la fois. Et c'est sans doute la

fluidité de cette circulation qui permet à un compositeur, même à l'intérieur d'un jardin clos en apparence, de créer des œuvres toujours nouvelles et toujours plus personnelles, des œuvres qui nous donnent accès aux régions intimes de sa pensée.



VUE SUR L'ATELIER D'ELLIOTT CARTER (à partir du *Triple Duo*)

DENIS VERMAELEN

Poser la question des moyens mis en œuvre dans telle ou telle composition musicale, tenter de définir quel fut son mode de production en cherchant à comprendre comment elle a été agencée concrètement ne peut avoir de sens qu'à la condition de saisir la relation unissant le travail accompli à la visée que poursuit l'œuvre, au projet qui la soutient, au concept qui s'est formé dans l'esprit de son auteur. Or la clarté du dessein, telle qu'elle peut lui être apparue *a posteriori*, ne restitue pas les accidents du parcours. Aussi convient-il de confronter la parole du compositeur aux enseignements tirés de l'étude des travaux préparatoires – non pour mettre cette parole en doute, mais pour ne pas céder à l'illusion d'un processus pleinement conscient et assuré, orienté selon une trajectoire unique vers l'œuvre telle que nous la connaissons. L'atelier d'Elliott Carter est le creuset où s'élabore, non sans hésitations, un projet susceptible d'être révisé à mesure qu'il prend forme,

au sein duquel la maîtrise des moyens techniques s'affirme au contact de suggestions adventices qui modifient ou infléchissent son orientation en ouvrant des possibilités que le compositeur n'eût guère entrevues à l'orée de son travail. La découverte de ces perspectives inattendues n'implique pas nécessairement, de sa part, le renoncement aux voies précédemment explorées, ni le rejet des schémas structurels patiemment élaborés, mais leur réajustement au sein d'un dispositif transformé, réaménagé en fonction des idées venues enrichir, comme autant d'alluvions, le concept de l'œuvre. Celui-ci, au fil des mutations successives, se sera diversifié et complexifié. Rendre compte de l'artisanat d'Elliott Carter, c'est d'abord, et surtout, suivre une pensée en mouvement qui dirige doucement l'activité compositionnelle, faisant droit aux suggestions de l'instant sans perdre de vue la cohérence du dessein (il importe d'identifier l'élément de permanence qui se dégage des réinterprétations dont celui-ci a pu faire l'objet).

La compréhension de la pensée musicale qui sous-tend le travail de construction et d'écriture n'est pas moins importante, dans le cas de Carter, que la description des outils et des procédés compositionnels