

Qu'est-ce qui t'inspire à l'origine d'une nouvelle composition ?

Le commencement d'un nouveau projet de composition est toujours un moment riche et intense. Il s'agit, dans mon cas, mais sans doute aussi dans celui de nombreux compositeurs, de distinguer les différents centres d'intérêts qu'une pièce permettra de mettre en présence. En tant que compositeurs et musiciens, nous avons l'occasion de prêter une oreille singulière sur le monde qui nous entoure. Notre parcours musical, les rencontres effectuées, les recherches stimulées par une certaine curiosité construisent autour de notre pratique musicale un certain rapport au monde, l'écriture d'une pièce permettant de faire le point sur la façon de l'envisager. Mais ce qui reste le plus captivant, c'est la possibilité d'expérimenter de nombreuses confrontations entre ces choses qui nous passionnent. Quel univers naîtra de la rencontre entre des techniques d'écriture musicale européennes datant du 14^{ième} s. et des modes inspirés des musiques balkaniques? Comment ces mêmes modes réagiront-ils à leur émission à travers de petits baffles d'ordinateur, eux-mêmes dissimulés à l'intérieur d'un clavecin? Ce sont en grande partie ces collisions et la richesse musicale qu'elles génèrent qui m'inspirent à l'origine d'une nouvelle composition.

Tu cites, en introduction à « Une roe qui tourne », l'extrait suivant de Guillaume de Machaut :

*Fortune en figure de fame
Enmi une roe qui tourne [...]
Presque tuit dansent a sa dance*

*Fortune sous les traits d'une femme
au milieu d'une roue qui tourne [...]
Presque tout le monde danse au rythme de sa danse*

Guillaume de Machaut, le livre du Voir Dit, vv. 8613-8636

Peux-tu nous en dire plus sur le rôle de Machaut dans l'écriture de cette pièce?

Pour écrire « Une roe qui tourne » je me suis effectivement penché sur les motets de Guillaume de Machaut (1300-1377) et plus précisément sur les techniques d'écriture de l'Ars nova, sujet auquel je m'intéresse en profondeur depuis près d'un an.

La musique de Machaut a la particularité de mettre en jeu des rapports et décalages complexes entre mélodies et rythmes – ceux-ci chapeautés par une symbolique des nombres sacrés – dans le but de manifester l'existence de Dieu sur terre. Ces nombres sont le reflet d'une perfection divine et leur présence dans la musique de Machaut n'est pas directement audible, mais au contraire nous dépasse, nous transcende dans une sorte de symbolisme temporel. Une des plus remarquables descriptions de la latence de cette présence divine et de sa révélation sur terre est, à ma connaissance, celle qu'en fait Boèce dans sa consolation de Philosophie : « l'intelligence divine embrasse en même temps la présence tout entière d'une vie sans terme [...], comme la connaissance d'une imminence qui jamais ne disparaît. [...] Cet état présent d'une vie immobile, le mouvement infini du monde temporel l' *imite*, et puisqu'il ne peut le reproduire et l'égaliser, il s'épuise en passant de l'immobilité au mouvement et décroît de l'unicité du présent à la quantité infinie du futur et du passé [...], en se liant à l'espèce de présent de ce moment bref et passager. ¹ »

C'est toute une conception du monde et du temps qui s'exprime à travers cette musique. L'écoute qu'elle suscite nous échappe en grande partie aujourd'hui mais elle a été cependant une grande source de fascination et d'inspiration pour les compositeurs depuis une cinquantaine d'années et j'ai voulu à mon tour me plonger dans cet univers et tenter de stimuler ma créativité par la rencontre entre notre monde actuel et la perception que nous avons de celui de Machaut. J'ai donc réutilisé ces idées de proportions rythmiques en y ajoutant un plan harmonique tout à fait étranger à celui que pouvait connaître le 14^{ième} siècle. Celui-ci est issu d'une recherche plus personnelle que je mène sur des

1 BOECE, (524), *La Consolation de Philosophie*, Livre de Poche collection Lettres gothiques, Paris (2005), p. 313 – 315. Bien que Boèce soit bien antérieur à Machaut, ses écrits sont restés jusqu'à l'âge classique un modèle philosophique et spirituel pour la civilisation occidentale.

modes micro-tonaux, dérivés de la division de différents intervalles en pas égaux. Ces modes proposent une couleur harmonique étonnante et fertilisent par la même occasion la stricte uniformité musicale que j'ai souhaité apporter à mon projet.

Ligeti fut entre autres un des grands compositeurs de la seconde moitié du 20^{ème} siècle à se tourner vers l'Ars nova (14^{ème} siècle). Qu'est-ce qu'un compositeur contemporain peut-il y chercher/trouver?

Il est vrai qu'on ne peut pas parler de la réception de l'Ars nova au 20^{ème} siècle sans mentionner Ligeti (1923-2006). Il est le premier compositeur à requestionner ces techniques de composition et à leur donner une ampleur jusque là inconnue. En tant que compositeur contemporain, utiliser ces techniques d'écriture, c'est donc faire incontestablement référence à l'usage qu'en a fait Ligeti et au rayonnement qu'a connu son œuvre. Mais ce que je tente également de montrer à travers ma musique, c'est que si je partage les questionnements sur le temps et la transcendance temporelle en musique avec Ligeti, je risque cependant un rapport un peu différent avec l'univers de Machaut.

Il est important dans un premier temps de bien saisir la volonté qu'avait Ligeti de créer une musique dont le résultat sonore le dépassait en grande partie, à une époque où la tendance des compositeurs d'avant-garde en Europe était plus à maîtriser et séquencer (disons-le, sérialiser) les paramètres de la composition musicale. Il imagina dans ce cadre le (désormais ultra-célèbre) principe de micro-polyphonie à la base d'une musique armée de si nombreuses voix qu'il n'est plus possible de les distinguer chacune séparément, celles-ci composant une trame sonore excessivement drue. Et même si Ligeti influe sur la direction que prend cette trame, le rendu sonore le transcende pour une bonne part. Et c'est par ailleurs à cause de la similitude que les techniques d'écriture de l'Ars nova entretiennent avec l'idée d'une transcendance temporelle en musique que Ligeti intégra celles-ci dans sa pratique compositionnelle.

Mais l'histoire de cette micro-polyphonie peut aussi à mon sens être vue sous un autre angle. Celle-ci se tisse entre 1957 et 1958, dans les caves de la *Westdeutscher Rundfunk* à Cologne. Ligeti y projetait alors d'utiliser pour la première fois cette technique dans sa dernière pièce de musique électronique. Il abandonna ce projet pour le réaliser dans sa pièce d'orchestre *Atmosphère* (1961) et l'expérience de Ligeti à Cologne fut souvent présentée comme un compositeur se confrontant aux « limites » que la technique « peu avancée » des studios de l'époque lui imposait.

Il est bien évident que ces « limites » sont toutes nées *a posteriori* - une fois franchies. Comme toutes innovations techniques, le studio de Cologne est plus le résultat d'un cheminement instable au gré des usages et des pratiques qui ont pris place en son sein, plutôt qu'une progression linéaire vers un modèle actuel, définissant ainsi les états antérieurs comme « limités ». On ne peut parler de progrès que par rapport à un référent fixe, c'est-à-dire à partir du moment où une fonction, un usage des techniques de studio sont définis.² Or Ligeti dans le sous-sol de la WDR découvre véritablement un nouvel outil, avec ses « caractéristiques » - plutôt que limites. Celles-ci, on peut le supposer, sont conçues par et dans l'esprit des compositeurs de l'époque, plutôt enclins, nous l'avons vu, à maîtriser chaque bande audio qu'ils découpaient manuellement, elles-mêmes réglées comme (et sur) du papier à musique, qu'à se laisser dépasser par ce qu'ils étaient en train de créer.

On peut donc repenser l'appropriation des techniques de l'Ars nova par Ligeti et le désir de transcendance temporelle qu'elles sous-entendent comme stimulés par la technique des studios de l'époque et ses particularités, celles-ci ayant à la fois suggéré cette idée de micro-polyphonie : « Les expériences que j'avais faites au studio de musique électronique en utilisant la fusion de successivité et en superposant un grand nombre de sons et de séquences sonores conçus séparément, m'avaient amené à imaginer une sorte de polyphonie complexe faite de trames et de réseaux musicaux.³ », mais également rendu impossible leur réalisation électronique. On peut du reste supposer que c'est cette

2 CALLON M. et LATOUR B., *Les paradoxes de la modernité. Comment concevoir les innovations?*, Perspectives et santé, n°36 (1986), p. 15-17.

3 LIGETI G., *Neuf essais sur la musique*, éditions Contrechamps, Genève (2001), p. 185.

impossibilité même qui en donna l'idée à Ligeti : « Mais [en parlant de la réalisation électronique de micro-polyphonies] les constructions sonores étaient « salies » par les copies à répétition : le souffle de la bande s'additionnait en fonction du nombre de copies.(...) [c'est pourquoi] je me tournai de plus en plus vers la composition pour orchestre et pour chœur. ⁴»

Reconsidérer l'Ars nova chez Ligeti en ces termes permet de mieux comprendre quelle actualité un compositeur contemporain peut y trouver. Les « limites » auxquelles il fut confronté au studio de Cologne sont aujourd'hui – à l'ère du numérique, plus que franchies ⁵, ce dont il avait lui-même bien conscience : « La nouvelle technologie aura très vraisemblablement une influence sur la composition : l'utilisation des ordinateurs produit un mode de pensée qui peut engendrer des idées compositionnelles nouvelles. ⁶» Et si la technologie de l'époque avait comme grande caractéristique d'être maîtrisée par le compositeur qui en découpait lui-même les bandes, la technologie numérique nous dépasse, elle, de plus en plus. Nous ne faisons plus face à des machines dont nous dominons les tenants et aboutissants, mais nous dialoguons au travers de l'interface de notre ordinateur à des engins qui nous répondent véritablement. Les trublions numériques ne sont plus des objets analogues – qui produisent un résultat correspondant à une injonction précise – mais des objets qui réagissent à ces mêmes injonctions par de nombreuses opérations dont nous ne contrôlons plus vraiment l'origine et les conséquences. Et cela change tout! Prenons comme témoin le monde de la finance et son *High-frequency trading* dont les algorithmes informatiques peuvent générer plus de 27000 transactions financières toutes les 14 secondes. De mémoire d'homme, aucune construction de ses mains ne l'avait autant dépassé.

C'est donc dans cette dynamique que j'essaie de penser mon rapport à l'Ars nova. Un pied chez Ligeti, car j'ai toujours été fasciné par cette idée de transcendance temporelle et de son utilisation en musique qui reste, à mes yeux, encore pertinente aujourd'hui. Mais un pied en 2011, car je tente d'envisager cette transcendance temporelle non pas comme la fin en soi dans mon rapport à Machaut. A l'image de notre relation aux technologies numériques, c'est un véritable dialogue que je m'efforce d'entretenir avec lui. Ici le laissant prendre la parole, là l'obligeant à m'écouter, où encore en lui faisant dire ce que j'ai envie d'entendre, au risque de me méprendre.

Dans la citation de Machaut, on trouve surtout deux éléments, l'image de la roue qui tourne, et l'idée de la danse. Sous quelle forme les retrouve-t-on dans ta pièce ?

Sous peine de décevoir, je n'ai pas du tout pensé à établir une correspondance entre l'image de la roue qui tourne, l'idée de la danse et ma pièce – même si je suis bien conscient que des analogies sont possibles. Je cherchais simplement dans l'œuvre littéraire de Machaut un exemple de représentation de cette présence latente qui se révèle sur terre selon un symbolisme bien particulier. Je suis tombé sur ce récit (allégorique?) de l'ultime amour de Machaut, alors arrivé au terme de son existence. La réunion et la séparation des amants remettent au cours du *Voir dit* continuellement en branle le mouvement de la roue de Fortune, « qui tourne de telle façon que rien ne fait dévier son tour et que nul ne peut s'opposer à son mouvement et l'arrêter. (...) *Presque tui dansent a sa dance.* ⁷»

En tant que compositeur, comment vis-tu la création d'une nouvelle pièce (lors de la première répétition, et lorsque l'œuvre est jouée en public pour la première fois) ?

Les premières répétitions et le plus généralement le travail d'une pièce avec des interprètes sont toujours des moments particuliers. C'est quelque chose de très stimulant et enrichissant. En tant que jeune compositeur, on est bien évidemment emballé par l'expérience instrumentale et musicale que les musiciens transportent avec eux. Souvent bien plus tard au cours de l'écriture d'une autre pièce, je repense à tel conseil sur un *pizz* de violoncelle, qui m'a pour des raisons étranges fort marqué et que je réutilise ou même développe dans un contexte tout différent. Ou bien une remarque d'apparence fort

4 *Ibid*, p. 172.

5 Pour la petite histoire, le projet de Ligeti fut finalement réalisé en studio en 1996 par les compositeurs hollandais Kees Tazelaar en Johan van Kreijl à l'*Institute of Sonology* de la Haye.

6 LIGETI G., *Neuf essais sur la musique*, éditions Contrechamps, Genève (2001), p. 183.

7 MACHAUT G., *Le livre du Voir Dit*, Livre de Poche collection Lettres gothiques, Paris (1999), p. 752-753.

anodine sur la difficulté technique d'un passage, mais qui finalement m'en apprendra d'avantage sur le rapport entre musique et pratique instrumentale. La création d'une œuvre en public est par contre un sentiment plus difficile à décrire. En ce qui me concerne, je suis totalement submergé par la situation d'écoute qui oscille continuellement entre l'idée que je m'étais faite de l'œuvre en l'écrivant, le souvenir des répétitions et ce que les musiciens y apportent au moment du concert. Mais j'essaye toujours de me laisser surprendre par la richesse et l'intensité de l'instant – ne pouvant prendre réellement de la distance qu'à l'écoute d'un enregistrement.