

RÉINVENTIONS. TROIS EXPÉRIENCES DE CRÉATION COLLECTIVE

Martin MOULIN

*Inutile de dire que la vie n'étant que tremblement, de terreur ou de plaisir,
ce qui ne tremble pas ne m'intéresse pas le moins du monde.*

Nicolas Bouvier

Les lignes qui suivent sont un témoignage d'expériences. On pourra les lire comme un journal tenu durant les sept premières années du jeune Ensemble Offrandes, faisant alterner observations concrètes et réflexions plus générales.

Si certaines phrases pourront paraître discutables voire polémiques, c'est que cet ensemble, né en 2010, et profondément relié au lieu qui l'accueille depuis ses débuts, la Fonderie au Mans, s'est immédiatement dissocié du milieu qui aurait pu, naturellement, être le sien : celui de la musique dite « contemporaine ».

Il nous a semblé, à mes camarades de jeu et moi-même, que si recherche il y avait, celle-ci ne pouvait se cantonner aux seuls paramètres musicaux, esthétiques (quels que soient les fruits de la recherche). Nous avons voulu penser notre travail dans un arc poétique et politique, où la recherche était en premier lieu de savoir ce que nous voulions faire de notre vie. Avec qui ? Pour qui ? Comment ?

C'est des multiples disjonctions, *a priori*, de notre action (recherche de langage et non-musiciens ; art conceptuel et milieu rural ; musique savante occidentale et chantiers avec des musiciens migrants ; questions art et handicap ; complexité et public d'enfants, etc.) que sont nées ces réflexions provisoires qui restent, pour reprendre les mots de Bouvier, toujours « tremblantes ».

De quels horizons parlons-nous ? Il semblerait que les rivages dont nous rêvons soient encore en partie inexistantes. Nous avons cependant énormément appris auprès de plus expérimentés que nous (François Tanguy et son « bateau ivre » – le Théâtre du Radeau ; Barre Philips ou l'homme fait arbre ; combien d'autres plasticiens, danseurs, musiciens, chorégraphes, croisés à la Fonderie ou ailleurs...). Et croyons fermement aux mouvements dits d'éducation populaire qu'avait vu naître l'immédiat après-guerre.

I- La « Pholharmonie »

Au départ, il y a une concordance de temps et d'espace. Alors que l'Ensemble Offrandes est accueilli à la Fonderie dès 2010, un collectif du nom d'Encore Heureux est créé peu après dans ce même lieu. Il regroupe des artistes, des soignants, des personnes intéressées par les questions mêlant art et handicap. Dès ses premiers frémissements, en 2013, Offrandes est associé à ces journées de travail, à ces ateliers partagés, et bientôt naît la « Pholharmonie ». Nous avons forgé le mot Pholharmonie comme un mariage entre philharmonie (dans son sens littéral soit « qui aime l'harmonie », proche de symphonie, « qui sonne bien ensemble ») et folle harmonie.

Quelques règles d'un jeu qui s'imagine au fur et à mesure

Comment conjuguer musique savante occidentale et atelier pratique pour non-musiciens¹ – au sens de : personnes n'ayant pas les codes d'accès habituels à la pratique de cette musique (haute maîtrise d'un instrument, de la lecture, des usages d'interprétation, etc.) ?

En quoi « pholharmonique » est-il philharmonique ? Le premier ne serait-il pas une *cheap imitation*² du second ?

Ici, pas de spécialités instrumentales, pas de capacité à jouer une musique telle qu'elle est notée sur une partition (et requérant une haute culture de spécialiste : qui pour le trombone, qui pour le violon...), pas de raffinement symphonique. Mais un travail à partir du plus petit dénominateur commun (réponse à l'implicite question : qu'est-ce qui nous concerne tous ?) : le corps, la voix, le désir de découverte musicale. Et une pratique instrumentale à base d'*objets trouvés*³ : trouvés dans la Fonderie, dans les autres lieux où se joue l'action, ou bien apportés par les participants.

¹ Ayant conscience de la difficulté à nommer « non-musicien » une personne qui joue pourtant de la musique, au moins en cette occasion, nous parlerons plus volontiers, dans la suite de cet article, de « joueur ».

² *Cheap imitation* : terme utilisé par John Cage pour définir des reprises ou hommages à des œuvres musicales qui ne conservent de leur modèle que le minimum – musique à l'os, si l'on veut. On peut aussi penser à un équivalent musical de l'*arte povera*. Bien sûr, Cage n'est pas le seul à pratiquer ce genre d'hommages. Tout au contraire, après les hommages maximalistes du XIX^e siècle (Liszt, Schumann, Brahms, Busoni...), le XX^e siècle a été riche en explorations minimalistes (Webern, Kurtág, Sciarrino, Lachenmann...).

³ Nombre de pièces de Kurtág portent ce titre, le compositeur devenant *de facto* plus trouveur que créateur. On se souvient que ce mot – trouveur ou trouvère – fut employé pendant de nombreux siècles pour désigner un compositeur.

Il ne s'agit cependant pas non plus d'une démarche d'improvisation, loin s'en faut. Chacune de ces Pholharmonies est imaginée en s'appuyant sur une œuvre du répertoire, à la façon d'un « tuteur » musical. Ainsi, chaque expérience se fonde sur un contraste entre héritage (« objet trouvé » aussi, mais dans le champ du répertoire cette fois) et questionnement de cet héritage par des propositions sonores n'ayant, en apparence du moins, que très peu de rapports avec les codes de l'époque de référence.

C'est à partir d'un mouvement du *Troisième concerto* pour piano de Beethoven, du *lamento* de *Didon et Énée* de Purcell, de *Songs* de Cage, de pièces pour violon seul de Kurtág, de la partie de piano du *Concerto en Sol* de Ravel... que sera imaginée une architecture dont rien n'est exclu *a priori*⁴.

L'œuvre pré-existante pourra avoir des rôles différents : conservation de la structure dans le cas du *Concerto en Sol* de Ravel (c'est-à-dire que le pianiste jouera strictement sa partie, dans sa temporalité originale, le *tutti* venant sinuer, danser, inventer autour de la figure du soliste) ; base d'un dialogue organisé entre Cage et Kurtág, le *tutti* agissant comme un catalyseur ou un commentateur, comme un chœur à l'antique dans cette tragi-comédie contemporaine ; élément expressif pour le *lamento* de Didon dont nous avons tiré une métaphore de la chute perpétuelle : le *ground* chromatique descendant devenait objet hypnotique de la construction, chacun racontant à sa manière la chute, que ce soit par le son, la voix ou le corps.

Nous avons conservé le principe d'un meneur de jeu. Celui-ci prépare différentes hypothèses de travail, différentes pistes possibles (surtout dans le cas où l'expérience pholharmonique se déploie sur une courte durée). Il veille cependant à ne pas trop préparer, pour ne pas retomber dans la situation d'une « répétition d'orchestre ». Car tout alors se trouverait cadencé, le meneur voulant retrouver ce qu'il a projeté en lui-même plus que se trouver là, en soi et avec les autres. Il s'agit d'un idéal de présence dilatée⁵. Cette pensée-là nous rapproche pour le coup de la tradition de l'improvisation dont le rêve, par-delà les styles, les écoles, est bien l'intensité de la présence. Ajoutons cependant que la préparation de nombreux jeux permettant au mieux d'arpenter l'imprévu est aussi un vrai travail de préparation, mais ouverte – où l'on prend plaisir à ne pas nécessairement faire ce que l'on avait prévu.

⁴ Je fais ici écho à la phrase de Kurtág : « Utilisons toutes nos connaissances et nos souvenirs encore vivaces de la déclamation libre, du *parlando-rubato* de la musique populaire, du chant grégorien et de tout ce que la pratique de la musique improvisée a fait surgir ». György Kurtág, « Préface à Játékok », *Entretiens, textes, dessins*, traduits par Mireille T. Tóth, Genève, Contrechamps, 2009.

⁵ Citons ici la phrase de Goethe : « la présence est la seule déesse que j'adore », *Goethes Gespräche*, t.I, p.232 : entretien avec Friederike Brun, 9 juillet 1795.

Pourquoi un meneur de jeu ? Il est d'abord un accélérateur d'expérience. Parce que s'aventurer ainsi dans les terres peu connues du son et du collectif requiert une grande confiance, il est fondamental de donner un périmètre à l'expérience, de formuler à quoi l'on joue.

Un rituel inaugural peut par exemple comporter un « choral » improvisé (faisant sortir les voix, nous mettant en présence du son), un échauffement corporel inspiré de celui des comédiens, des danseurs, ou de pratiques du yoga, du *tai chi* (pas d'approfondissement ici, mais simplement, par la conscience du corps, se remettre en soi), un temps de travail sur les seuils du minimal (revenir au « creux », au « silence », c'est-à-dire à l'écoute), une vérification de quelques signaux reliant le meneur au *tutti*...

Ces signaux sont rudimentaires et pourraient apparaître proches de techniques du *sound-painting* (c'est du moins une observation que l'on a pu me faire à plusieurs reprises). Je rappellerais simplement ici que, bien que l'effet de mode le fasse parfois oublier, le *sound-painting* a largement puisé dans des langages gestuels plus anciens voire universels (de la musique classique comme de la musique improvisée). Lors de la Pholharmonie, les signaux sont plutôt issus d'expériences croisées dans les domaines de la musique écrite, improvisée, mais aussi du travail corporel (danse, *tai chi*, etc.).

On pourra à raison mettre le doigt sur un paradoxe : volonté de déhiérarchiser mais maintien d'un meneur de jeu. Deux remarques sur ce point : le meneur permettra d'accélérer l'expérience mais tentera de se retirer dès que sa présence ne sera plus nécessaire au maintien d'une certaine clarté de jeu. Son intervention est donc vouée, sinon à disparaître, au moins à s'estomper. Plus l'expérience de la Pholharmonie est longue (elles sont menées, sur un temps extrêmement variable, de deux heures à un an et demi, avec des ambitions bien évidemment totalement différentes), plus le meneur de jeu s'effacera, le *tutti* s'autonomisant peu à peu.

Je déclinerai plus loin quelques-uns des subterfuges trouvés pour gommer cette figure du chef (dont nous n'avons, même dans les expériences les plus radicales, pas fini de nous débarrasser⁶ !); pas de hiérarchie entre le meneur et le *tutti*, mais une répartition des tâches qui permet aux joueurs du *tutti* de se libérer de la pensée globale, de la pensée jugeante (« quel est le résultat ? Ai-je

⁶ On se souviendra par exemple de l'expérience du *Persimfans* (Per-Sim-Fans, abréviation, en russe pour : orchestre symphonique sans chef), premier orchestre symphonique de l'histoire à avoir tenté l'aventure sans chef, entre 1922 et 1932. À la vérité, un chef de remplacement (pianiste, violon solo, etc.) était le plus souvent au cœur du dispositif. Plusieurs orchestres sans chef se sont recréés plus récemment.

l'air ridicule ? » etc.) pour se consacrer entièrement au jeu, au processus en cours. Le rôle du meneur ressemble certes à celui d'un chef symphonique. Précisons tout de même que le meneur sera le plus possible à l'écoute, le moins agissant possible – seulement lorsque c'est nécessaire.

Ceux que je nommais en début d'article « non-musiciens » cessent de l'être à partir du moment où ils entrent dans le jeu. Je voudrais, bien plutôt, qu'ils se sentent musiciens, pleinement musiciens. Et que s'abolissent, au moins provisoirement, les barrières inutiles entre celui qui lit la musique et celui qui ne la lit pas ; entre celui qui pratique un instrument et celui qui n'en pratique pas. Par « joueurs », terme plus neutre dans le champ de la musique, nous rappelons que nous privilégions ce qui rassemble et non ce qui éloigne. Toute personne ayant l'envie de participer à ce temps pholharmonique étant dès lors joueur et donc musicien.

Cependant, il ne s'agit nullement ici de discours sur l'art pour tous, mais bien de pratique d'éducation populaire – car, nous en sommes convaincus, ce que nous avons de plus beau à partager est bien la plus haute exigence. L'expérience de l'Ensemble Offrandes dans les contextes sociaux, territoriaux peu reliés naturellement à la création musicale, auprès de détenus de longue peine comme auprès d'enfants handicapés et de migrants, nous conforte dans la possibilité d'un partage – à condition de se maintenir, soi, dans l'écoute de ce qui advient.

La solidité intérieure du joueur

Une des questions centrales est celle de la solidité intérieure du joueur, puisqu'il n'a (sauf exception) pas d'habitude scénique, ni même souvent d'habitude de jeu musical. Précisons que toutes les Pholharmonies sont destinées à être présentées à un moment à un public, cette restitution, ce retour possible de personnes extérieures au processus constituant un enjeu irremplaçable. Pour cette raison, nombre d'aspects trop souvent délaissés par les musiciens (oubliant par là qu'ils font partie, à l'instar de leurs camarades comédiens, danseurs, *performers*... de la grande famille des arts de la scène) sont remis au centre du jeu : adresse, ouverture du corps, disponibilité et préparation à la présence du public (visualisation intérieure préalable nécessaire à l'aventure publique).

Un certain nombre de techniques permettent d'aider chacun à se trouver une solidité intérieure dans l'acte de jeu. En voici quelques exemples.

« *Counting music*⁷ »

⁷ Cette expression revient au compositeur Tom Johnson, avec qui nous collaborons depuis des années, et dont l'Ensemble Offrandes a créé les *Seven septets* à l'automne 2016.

Une manière très simple mais très rigoureuse de créer une texture musicale d'une grande complexité (ordre immanent sous un chaos apparent⁸) est d'utiliser un système de comptage intérieur.

On demandera par exemple à chacun de choisir un chiffre entre 3 et 9. Puis de choisir une action très brève (l'équivalent de ce qu'on nomme *staccato* en musique) pouvant produire un son (voix, instrument, objet trouvé...) ou non (corps, voire pensée). Lorsque le meneur lance le départ, chacun compte intérieurement de 1 à... (1, 2, 3 ; 1, 2, 3, 4, etc.). Ce comptage est strictement mental, et n'apparaît pas d'un point de vue sonore. Par contre, chaque action choisie est produite au moment où, mentalement, apparaît le chiffre de chacun des participants.

Ces comptages « en creux » (structurant l'ensemble mais n'apparaissant pas extérieurement) vont permettre à chacun de trouver sa solidité, les comptages définissant le cap de l'action face à nombre d'écueils du groupe (notamment celui, particulièrement périlleux pour les nouveaux venus dans le jeu, d'être influencés, de ne pas garder sa trajectoire, sa partie, son rôle). Ainsi, la structure gagnera en intensité, en densité et prémunira contre les « trous de *tutti* » (certaines personnes dans le *tutti* n'agissant pas véritablement mais se laissant submerger par leurs voisins, par l'ambiance, et rendant la musique moins pertinente, moins nette, se perdant elles-mêmes).

On pourra d'ailleurs imaginer que cette partition soit entièrement mentale : les comptes comme les actions faits alors pour soi-même, en soi-même et non plus pour le dehors. Ce type de musique en creux⁹, d'une concentration extrême, peut produire des moments d'une rare intensité, pour peu que l'on s'intéresse réellement à ce qui se passe, et non au gag que pourrait constituer le fait de ne pas agir comme il est convenu de le faire sur scène. On pourrait dire qu'il s'agit là d'une musique « d'approfondissement ».

⁸ Le chaos dont il sera question ici est le chaos représenté, non le chaos de la vie. Ce dernier n'est déterminé par aucune volonté, ce qui ne lui ôte rien d'ailleurs (Cage et quelques autres nous ayant définitivement appris que le son sans volonté n'a pas moins d'intérêt que le son propulsé par la volonté humaine. Mais nous devons cependant considérer leur différence de nature). Ou, comme le disait Robert Filliou : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».

⁹ À l'idée de « musique silencieuse » (terme abusif, le silence absolu n'existant pas) nous préférons la notion de musique « en creux », qui accueille les sons de sources multiples (du public, de l'ailleurs, de ce qui n'est pas prévu...). Cf. John Cage (2012), *Silence : conférences et écrits*, trad., Vincent Barras, Genève, Contrechamps / Héros-Limite. Si Cage revient souvent dans ces pages, c'est grâce à Samuel Boré, co-directeur artistique de l'Ensemble Offrandes, qui nous a menés avec beaucoup de subtilité dans cet univers étonnant, paradoxal, insaisissable comme peut l'être une sentence du Tao.

Poupées gigognes

Relatons, à ce propos, l'expérience de « poupées gigognes » menée récemment avec une quarantaine de joueurs de l'agglomération mancelle (pour le coup tous musiciens amateurs, et quelques-uns professionnels), lors d'une aventure imaginée à partir de musiques de Cage et de Kurtág. Voici comment se sont déroulées ces poupées gigognes musicales (extension de l'extension de l'extension...) :

- tout d'abord le violoniste soliste, Olivier Mingam, jouait la pièce originale de György Kurtág, *Hommage à J.S.Bach*, d'une durée de 2' environ, qui reprend l'idée de contrepoint virtuel au cœur de l'écriture des œuvres pour violoncelle ou violon seul de Bach¹⁰ ;
- dans un deuxième temps, trois musiciens du *tutti* (une contrebassiste et deux violonistes) entraient en jeu. Chacun avait auparavant repéré deux parties du corps ou du violon d'Olivier, et devait maintenant illustrer le mouvement de chacune en marquant d'un signal sonore inchangé l'une ou l'autre des parties du corps choisies ;
- s'appliquait ensuite le même principe à partir du trio (deux parties du corps d'un des musiciens du trio) illustré par un quintette de flûtes traversières ;
- *idem*, à partir du quintette, illustré par quatre joueurs de basse électrique (dont les amplis étaient réglés à un volume proche du minimum) ;
- *idem* à partir des bassistes, illustrés par un septuor de saxophones ;
- enfin, le reste du *tutti* (une vingtaine de musiciens) illustre à son tour le septuor selon les mêmes principes.

On peut facilement se faire une idée du résultat sonore de ces poupées gigognes : un violon solo progressivement enseveli sous les extensions multiples ; déploiement de l'espace de jeu, les différents groupes se présentant comme autant de satellites du noyau musical bientôt inaudible...

Après la dernière version *tutti* (contrepoint littéralement imitatif à quarante voix, extrêmement dense et complexe malgré la nuance *pp*), une version « en creux » était proposée : purement mentale, les seuls gestes véritablement

¹⁰ Le principe de ce contrepoint virtuel est qu'un instrument principalement monodique puisse faire entendre différentes voix contrapuntiques par le jeu subtil des tessitures, des doubles, triples ou quadruples cordes... L'*Hommage à J.S.Bach*, bien qu'étant régi par un langage très chromatique, éloigné de la musique tonale, obéit à ce même principe d'écriture.

perceptibles étant une inspiration (début) puis un relâchement (fin) du violoniste solo.

Ce temps, (relativement) long, de musique en creux, fut un moment d'une grande puissance, l'immersion progressive dans les répétitions de l'*Hommage à J.S.Bach* ayant permis à chaque personne du public de ressentir la forme liturgique qui lui était proposée, l'attrait scénique du déploiement faisant le reste. L'alliance avec le public est primordiale pour tenter de dépasser l'aspect « gag » d'une telle performance ; sinon le risque est que l'inhabituel, parce qu'il est pour beaucoup gênant – car incompris dans ses enjeux – vienne encore renforcer le rejet de l'inhabituel. La version en creux m'apparut comme une sorte de communion, suspendue, pleine de concentration et de poésie, et pourtant très incarnée dans les corps. J'ajouterais que ce quart d'heure se déroula sans aucune intervention du meneur, les corps multiples de cette constellation sonore étant devenus parfaitement (et heureusement) autonomes.

En guise de « finale », une version était réalisée avec le public qui à son tour illustre le *tutti* par des onomatopées. Force est de reconnaître que, si cette version était une tentative très cagienne de renverser les fonctions habituelles (public – compositeur – interprète), elle ne fut que moyennement convaincante : le public ne peut passer ainsi du statut d'écouteur au statut d'interprète sans qu'on perde réellement en densité – et il croit à un « gag » puisque généralement on fait appel au public pour rire, ou pour répéter des refrains simplifiés à l'extrême, non pas pour apparaître véritablement au cœur de la structure.

Le travail pholharmonique tente, bien entendu, de proposer des mécanismes complexes : on peut parler d'une musique d'*approfondissement*, en opposition à musique de *divertissement*.¹¹ Ce que nous interrogeons ici, c'est la pertinence d'un rituel, inhabituel, mais bientôt suffisamment lisible pour tous pour apparaître comme tel. De plus, il nous semble impossible de délier la qualité de l'œuvre donnée des conditions de son écoute.

Certes, une partie de ces conditions d'écoute est impondérable : même le plus méticuleux des compositeurs, le plus exact des chefs d'orchestre ne peut

¹¹ Nous ne reviendrons pas ici sur l'opposition entre *musique sérieuse* et *musique de divertissement*. Nous pensons, quoi qu'il en soit, que les termes proposés par Adorno ou par Lachenmann (différenciant pour sa part « *U-Musik* » – *Unterhaltungsmusik*, musique de divertissement – et « *E-Musik* » – *Ernste Musik*, musique sérieuse) sont à repenser à l'aune d'une situation musicale largement renouvelée, dans laquelle une opposition binaire ne tenant compte que du caractère intrinsèque de la musique reste nécessairement à compléter. Parmi les ouvrages pouvant nous y aider, on lira avec profit *L'Espace vide* de Peter Brook, certes consacré à la question du théâtre, mais en partie transposable à la musique. Les termes posés nous semblent encore d'actualité, malgré la publication de l'ouvrage en 1968.

résister à une quinte de toux mal placée¹²... C'est peut-être dans ce paradoxe que tient le douloureux constat de l'artiste : faire au mieux, patiemment, avec toute sa science et tout son cœur, en gardant pourtant à l'esprit qu'un rien pourra venir modifier la perception de l'auditeur. Pour ma part, il me semble que la qualité de l'acoustique de la salle, la manière dont le public est accueilli, éventuellement renseigné ou guidé, son placement et la qualité de la vue, la conscience des musiciens nourrie par les échanges avec celui qui signe au bas de la partition (pourquoi cela, pourquoi ici, pourquoi maintenant), font aussi partie du travail du compositeur¹³.

Musique « en creux » (petite histoire d'auditeur)

Le 15 octobre 2015, l'InsubMetaOrchestra donna un concert extraordinaire à la Fonderie. Collectif d'improvisation réunissant une trentaine de musiciens de toute la Suisse, les recherches de l'InsubMetaOrchestra sont basées sur l'absolu collectif : nul solo ici, nul affleurement de personnalité, mais seulement des accords pédales, clusters extrêmement complexes (qu'on nomme parfois « *drones* » sonores) d'une durée inouïe (plusieurs minutes chacun). Ce concert – une sorte d'*arte povera* radical – débuta par un fascinant creux d'au moins cinq minutes (difficile de savoir sa durée exacte – il parut infini tant il est inhabituel), les musiciens ne faisant littéralement rien d'extériorisé (ni mine, ni gag), mais regardant le public, pleinement présents, préparant l'apparition du premier son à venir. Ce creux porta la tension à un point extrême, qui put se résoudre enfin dans le premier « *drone* ». La soirée comporta entre 10 et 15 sons. La salle s'effeuillant progressivement d'une partie de ses spectateurs, par trop déroutés, ajoutant à l'hypnose, à l'étrange (pour ceux qui restaient)...

« Oiseaux tristes »¹⁴

¹² J'en fis moi-même l'expérience malheureuse, lors de la reprise de mon *Sextuor* pour percussions spatialisées au Parc Élan d'Alençon (hangars non insonorisés de l'extérieur), en 2009. Un hélicoptère de l'hôpital voisin crut bon de survoler le site alors que s'éteignait la coda de la pièce, voulue toute en douceur. J'ai bien sûr prétexté à un hommage à Stockhausen... Autre expérience, plus heureuse, lors de la création du même *Sextuor*, un an plus tôt, à la Fonderie, au Mans : une pluie de printemps, très fine, vint se poser sur les toits métalliques de la Fonderie, entourant la coda précédemment décrite d'une aura poétique que je n'aurais pas su imaginer (encore moins réaliser). Le public semblait bouleversé, plusieurs personnes étaient en pleurs, et je crois que le mérite en revient plus à la *petite pluie fine* qu'à ma propre architecture sonore.

¹³ Nous ne pouvons ici que rejoindre le metteur en scène François Tanguy, qui s'est toujours battu (et a souvent obtenu gain de cause) pour que ses créations soient montrées devant un maximum de deux cents personnes, ne voyant pas comment des jauges supérieures pourraient respecter une exigence de relation intime avec le public. On ne peut qu'observer que ce genre d'exigence affronte violemment d'autres impératifs, moins artistiques, mais qui régissent néanmoins trop souvent le monde artistique, impératifs qui relèvent clairement du commerce.

¹⁴ « Oiseaux tristes » est le titre d'une pièce des *Miroirs* de Maurice Ravel.

Parmi les difficultés qui peuvent advenir, l'une d'elles est liée au croisement des publics (souvent très fertile, parfois périlleux aussi).

Battons en brèche cette idée qu'une personne handicapée serait moins capable qu'une personne non-handicapée ; qu'une personne n'ayant jamais pratiqué la musique serait moins capable qu'une personne ayant appris le piano au conservatoire ; qu'un enfant serait moins capable qu'un adulte (etc.). L'expérience sait nous dire à quel point ces clichés sont élimés. Bien sûr, les différences existent, et tout le monde n'est pas capable de tout. Mais il nous faut constater que c'est une focale mal réglée qui nous fait penser (par exemple) qu'un pianiste expérimenté est plus musicien qu'un soit-disant non musicien. Non, il est simplement plus pianiste expérimenté (ça, c'est indéniable). Un pianiste expérimenté pourra au cours de son apprentissage s'être bloqué corporellement, au point d'avoir du mal à accéder à la musique hors de sa spécialité (voire dans sa spécialité même). Plus généralement, n'oublions pas qu'à chaque fois que nous apprenons quelque chose, nous ouvrons des espaces, et en refermons d'autres¹⁵.

L'exemple suivant en est une illustration : lors d'une Philharmonie menée entre janvier et février 2016 à Evron (Mayenne), une cinquantaine de personnes (musiciens ou non, enfants, adultes...) étaient rassemblées pour interpréter une version particulière du *Concerto en Sol* de Ravel, autour du pianiste Frédéric Reynier, le soliste devant jouer la partie originale le plus fidèlement possible. Parmi les joueurs, il y avait une quinzaine d'élèves assez avancés du Conservatoire, qui avaient travaillé les parties d'orchestre du deuxième mouvement du *Concerto* dans une version adaptée pour leur effectif. Comment jouer avec ce groupe, qui, sans avoir la précision virtuose de Frédéric, voulait émerger du flou constitué par les joueurs non lecteurs ? Après une répétition laborieuse (ces parties d'orchestre sont très difficiles, en soutien, en justesse, en précision instrumentale malgré la relative lenteur), je leur proposai la chose suivante : ôtons les pupitres et les partitions de la salle et suivez à l'oreille, d'après vos souvenirs. Il fut d'abord difficile d'obtenir leur adhésion mais, au bout du compte, on vit se créer une texture très étrange, tout en lambeaux car fondée sur les mémoires faillibles (mais différemment faillibles pour chacun) des musiciens concernés.

Ainsi est née une musique détremée et s'accordant avec les autres propositions de ce début du deuxième mouvement : au tout début une petite fille transvasait, très soigneusement, de l'eau d'un saladier en verre à un autre saladier

¹⁵ Magnifique mais terrible injonction : « n'apprends qu'avec réserve. Toute une vie ne suffit pas pour désapprendre, ce que naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête — innocent ! — sans songer aux conséquences. » Henri Michaux, *Poteaux d'angle* [Montpellier], Fata Morgana, 1978.

en verre (une façon de dire, avec nos moyens, l'incroyable intimité de ce deuxième mouvement – Ravel semble alors nous chuchoter à l'oreille, se mettre à pleurer peut-être). Puis, alors que le piano égrainait cette mélodie presque infinie, si triste et si lente, chacune des personnes de la Philharmonie disait, une seule fois (durant un laps de temps assez long, trois ou quatre minutes peut-être), le prénom d'une personne aimée, défunte ou non – comme autant d'oiseaux tristes. La charge émotionnelle rendue évidente pour chacun d'entre nous lorsqu'il rend hommage, s'incline, s'ouvre, se marie avec le déroulé du soliste, et interrogeait le mystère du *Concerto en Sol* : cette juxtaposition de musiques tellement extérieures, foraines ou militaires, démonstratives et virtuoses des premier et troisième mouvements, et l'hébétude, l'atonie du mouvement central – n'est-elle pas puissamment, violemment bouleversante ?

II- Partage pédagogique (Pont Supérieur et Académie des Jeunes compositeurs)

Bien différente est l'aventure menée depuis 2013 avec le Pont Supérieur¹⁶. En dialogue permanent avec Benoît Baumgartner, directeur du département musique de cet établissement, fut imaginée une unité de valeur intitulée *Mot et son dans la musique contemporaine*. Au bout de deux années de tâtonnements se mit en place, pour l'année universitaire 2015-2016, cette formule pédagogique originale dont je résumerai les contours avant de prendre quelques exemples tirés des réalisations déjà menées :

- les étudiants de Licence III viennent partager deux sessions en résidence (deux fois cinq jours) dans le lieu de création qu'est la Fonderie (ce déplacement est fondamental : chacun est beaucoup plus disponible, et l'expérience est constituée durant les répétitions autant qu'entre elles, avant ou après – on échange, on mange ensemble, on cuisine ensemble à certaines occasions...) ; la première session, laboratoire, permet d'ouvrir le chantier, en collaboration avec des musiciens de l'Ensemble Offrandes et des intervenants spécialisés (dernièrement, le passionnant Thierry Montlahuc pour les questions de prononciation et de prosodie allemandes). La seconde constitue la session de création proprement dite durant laquelle les étudiants, tout à la fois compositeurs et interprètes, se mêlent aux musiciens d'Offrandes pour proposer un programme de musique maison – malgré le fait qu'ils ne soient pas compositeurs de formation, mais bien instrumentistes. Précisons que quelques compositeurs de la classe du

¹⁶ Pôle d'Enseignement Supérieur du Spectacle Vivant Bretagne-Pays de la Loire (PESSV), basé à Nantes et à Rennes.

Conservatoire du Mans nous rejoignent dans ce jeu commun. Après la seconde résidence, le chantier est présenté au concert pour cinq présentations publiques¹⁷.

- les étudiants ont pour support de départ une œuvre musicale et textuelle, ou un extrait d'œuvre. La seule contrainte est de conserver la mélodie originale (assurée par la voix) et la temporalité de l'œuvre (ainsi, quels que soient les ajouts ou les torsions, l'original reste présent sous forme de fondations qui sous-tendent l'architecture sonore).

Entrons à présent dans le cœur des deux sessions imaginées pour le Pont Supérieur en 2015-2016 (*Klag-Lied*, d'après Buxtehude) et en 2016-2017 (*An Schubert*, d'après les lieder et pièces pour piano du compositeur viennois).

A- Litanie funèbre (*Klag-Lied*)

En 2015-2016, c'est le *Klag-Lied* de Dietrich Buxtehude (1637-1707) qui fut proposé aux 10 étudiants. Cette pièce est à plusieurs titres exceptionnelle dans la production du musicien de Lübeck. Écrite – paroles et musique – pour la mort de son propre père en 1674, elle est d'une émotion poignante, dévoilant une grande tendresse filiale. La lenteur de son tempo, le nombre de ses strophes (sept), possiblement entrecoupées d'interludes, permettaient d'imaginer un programme audacieusement constitué d'une seule et même pièce, en une longue litanie ininterrompue. Nous nous sommes contentés d'ajouter, en introduction, les deux contrepoints que Buxtehude avait composés pour ouvrir la cérémonie funèbre, orchestrés pour l'occasion par deux étudiants, ainsi qu'un geste semi-improvisé, dans un ralenti extrême de la forme, à partir d'une cadence plagale, en guise de coda.

Parmi les traces profondes laissées par cette réalisation, je retiendrais volontiers celles-ci :

- l'importance de se confronter à sa généalogie (celle de la musique occidentale et, plus personnellement, celle de la figure du père). Ce que dit cet objet étrange sinon étranger venu de l'Allemagne luthérienne, d'une piété si peu actuelle... La manière dont chacun des étudiants a pu interroger la strophe ou l'interlude qui lui revenait, son envie d'ensevelir (versions chargées, posant la modernité comme un acte des plus proliférant), ou au contraire de laisser très pur (orchestrations relativement fidèles ; composition *a cappella* mettant à nu l'ensemble instrumental), ou encore de transvaser cet héritage dans le temps présent

¹⁷ Trois au Mans, à la Fonderie (dont une « Fièvre du samedi matin », atelier d'écoute), une à Nantes (au PESSV en 2016, à l'Auditorium Brigitte Engerer en 2017), une à Rennes (à la salle de répétition de l'Orchestre Symphonique de Bretagne).

(musique d'origine filtrée à travers des styles *pop* ou *jazzy*, etc.) donnant l'impression d'une constellation des possibles regards sur le passé ;

- la question de la forme, entre le passé, dont nous héritons, et le présent (qu'il nous faut entrevoir dans sa tension permanente individu-collectif). En effet, nous avons élaboré collectivement la question des enchaînements, la dramaturgie de ce que nous donnerions à entendre à nos publics. Nous avons tenté de maintenir un équilibre entre respect de chacune des trajectoires et unité de la proposition (aidés en cela par le sujet unique, hypnotique). Le sous-titre de notre *Klag-Lied*, « *composition mosaïque* », dit bien cet idéal.

- d'une manière plus immédiate, la place de la filiation d'une génération à l'autre (celle des musiciens d'Offrandes présents dans ce projet, de 35 à 50 ans ; celle des étudiants, de 20 à 26 ans) fut des plus fertiles. Car, quand nous jouons ensemble, nous avons tous le même âge. Ce n'est pas faire preuve d'angélisme que de le formuler ainsi, je crois. Ce jeu commun permet d'assouplir le lien entre les générations qui sont trop souvent barricadées derrière les rôles qu'on leur assigne (élève à un âge, professeur ou jury à un autre).

B- Récital revisité (*An Schubert*)

En 2016-2017, les étudiants¹⁸ se sont vu proposer un bouquet de douze lieder de Schubert (datant de 1813 à 1827, donc échelonnés sur toute la vie créatrice du compositeur). Deux réinventions sur le *Rondeau* pour piano 4 mains op. 138 venaient encadrer ce « récital » de lieder.

Après la litanie funèbre (*Klag-Lied*), la création *An Schubert* proposait une forme de récital revisité. Cependant, la musique de Schubert ne fut pas envisagée comme la production d'un génie isolé, mais comme l'émanation d'un temps – celui de l'Allemagne se révélant à elle-même dans le grand mouvement poétique et musical ouvert par Goethe, Schiller, Herder... Celui aussi, plus localement, de lieder qui racontent bien souvent certes la solitude de l'artiste (à travers son dépit amoureux, sa misanthropie, sa fureur contre le matérialisme Biedermeier en train de naître) mais également sa foi dans l'amitié, la fraternité. On a pu, à raison, y voir l'expression d'un idéalisme propre à l'époque (porté à la même incandescence chez Pouchkine ou Beethoven). Mais souvenons-nous du contexte, très particulier, de la production des lieder de Schubert : Vienne n'est pas l'Allemagne du Nord, la douceur de vivre y est proverbiale, le vin coule à flots dans le quartier de Grinzing. De nombreux chefs-d'œuvre furent vraisemblablement imaginés dans une soirée où l'on se déguisait (qui en

¹⁸ Dix étudiants instrumentistes (six du Pont Supérieur, quatre du CRD du Mans) qui, pour la plupart, n'étaient pas initialement formés à la composition.

meunier, qui en meunière...) ; une de ces bacchanales au vin nouveau serait à l'origine de la *Belle meunière*, dont le livret, de Müller¹⁹ – ça ne s'invente pas ! – est lié à un schéma narratif des plus rudimentaires constitué d'un trio amoureux²⁰ : deux hommes pour une seule femme (nous en reparlerons, cf. *Schubert, wiederum, wiederum*).

C'est donc sous les auspices de ce collectif (réel ou fantasmé, peu importe : après tout nous ne faisons pas œuvre d'historien) que nous avons approché ce récital de lieder – détourné ?

L'un des points qui n'a cessé d'être confirmé à travers les diverses expériences ici relatées est que, pour emmener les publics au plus aventureux, au plus étranger, au moins attendu, il fallait – paradoxe à part – lui donner les éléments suffisants d'une reconnaissance. Le risque, sinon, étant le décrochage immédiat et ses dommages collatéraux : l'indifférence ou au moins l'appréhension de la forme de manière extrêmement schématique, l'appréciation de la musique en termes d'« intéressant » ou non (comme le plaidait avec distance – feinte ? – Xenakis²¹...). En proposant au départ au moins, ou aux détours de la forme, l'apparition du connu et la possibilité (selon les publics) de reconnaître, d'interroger, nous voudrions amorcer avec lui une alliance – pas de musique pour *happy few* (même si le connaisseur, on l'espère, trouvera lui aussi matière à plaisir, à réflexion, à analyse), mais une fête de la communauté et de l'intelligence collective. Conviction qu'il nous faut partager le plus beau, le plus complexe. Ne jamais sous-estimer le public est une des leçons prises au cours de ces années.

Donc : *An Schubert* fut conçu comme un récital de lieder, avec ces enchaînements en à-pics si propres à Schubert (voir ceux qui nous saisissent au

¹⁹ « *Der Müller* », le meunier, « *die Müllerin* », la meunière.

²⁰ Rappelons la définition humoristique de George Bernard Shaw : un opéra, c'est un ténor et une soprano amoureux, et un baryton pour les en empêcher.

²¹ Pour qui l'on ne devait pas qualifier une œuvre de « belle » mais d'« intéressante ». Il nous semble, toute révérence gardée, qu'il y a là une confusion entre ce que devrait effectivement rechercher le compositeur (qualités de densité, cohérence de discours, ordre régissant l'intrinsèque de sa proposition, fidélité de l'interprétation, accueil acoustique de la salle, etc.) et ce qui revient à l'auditeur dont le souci principal, pensons-nous, devrait être sa préparation à une disponibilité d'écoute maximale pour une réception plus fertile. Parmi les compositeurs de la génération de Xenakis, beaucoup prirent la posture (aujourd'hui, heureusement, largement tombée en désuétude) d'un regard distancié sur l'art, positiviste, et dans lequel nous ne nous retrouvons pas. Ce que nous recherchons (et peu importe que nous n'y arrivions que rarement), c'est bien l'émotion, le soulèvement intérieur, la communication, le frisson. Quelque chose de primitif et d'intemporel, qu'on nomme parfois apparition. Pour citer Pierre Michon : « Je ne crois guère aux beautés qui peu à peu se révèlent, pour peu qu'on les invente ; seules m'emportent les apparitions. » (*La Grande Beune*, Lagrasse, Verdier, 1996). Je suis convaincu pour ma part qu'une telle apparition naît toujours d'un choc émotionnel – ce qui n'empêchera pas, ultérieurement, presque instantanément parfois, de tresser à partir de cette émotion la matière d'une réflexion.

milieu de ses cycles, où ne cessent d’alterner les énergies les plus contradictoires, au gré d’une déroutante et dévastatrice mélancolie). Les règles du jeu étaient à peu près les mêmes que celles conçues pour le *Klag-Lied* : respect de la mélodie et du texte qui lui est associé, et de la temporalité des pièces originales. Tout le reste *ad libitum*.

Bien sûr, le fait d’écrire à mains multiples ne pouvait qu’accuser les contrastes entre différents lieder. De *Meeres Stille*²² imaginé par une étudiante comme un total aquatique (modes de jeux brouillés, soprano ouvrant puis refermant ses mains posées devant sa bouche, objets ajoutés : tuyau produisant des bulles dans un saladier, pichets servant à transvaser de l’eau dans un geste évoquant Sisyphe), à *Erlkönig*²³ littéralement enseveli par une autre étudiante (prolifération de séries superposées, rehaussant encore le caractère épique, incertain, multipolaire de ce lied mythique), le voyage fut en effet marqué de forts dénivelés – mais n’est-ce pas cela aussi, Schubert : le saisissement de voir en lui de si contradictoires personnalités, de si abruptes humeurs et pourtant toutes issues d’une même matrice ?

Bien différent sera sans doute le projet 2017-2018, dialogue entre la langue de Bertolt Brecht et les sons de Hanns Eisler, la modernité des mots et de la musique, sa proximité avec notre époque, sa charge politique enfin rendant le voyage tout autre – à suivre !

Complétons à présent le tableau des expériences menées avec le Pont Supérieur par celle de la toute récente *Académie des jeunes compositeurs*, initiée en décembre 2016.

C- Opéra-mosaïque : les *Merveilleuses aventures du Baron de Münchhausen*

De la même manière, l’Académie s’organisait en deux sessions, laboratoire puis montage proprement dit, et menait à deux présentations publiques à la Fonderie en juillet 2017. La plus grande liberté possible était laissée aux étudiants compositeurs – dont, il faut le dire, l’expérience en matière de composition allait de premières esquisses à un parcours déjà professionnel.

Dans les *Merveilleuses aventures du Baron de Münchhausen*, nous avons choisi une vingtaine d’extraits de la version originale en allemand (Bürger, 1786), parmi les plus cocasses, ainsi que quelques intermèdes de la version originale anglaise (Raspe, 1785). L’esprit de coq-à-l’âne et d’excès qui caractérise ces *Merveilleuses aventures* se prêtait par ailleurs particulièrement

²² *Meeres Stille* (Mer calme), op. 3 n°2 (1815), sur un poème de Goethe.

²³ *Erlkönig* (le Roi des aulnes), op. 1 (1815), sur un poème de Goethe également.

bien à une écriture à mains multiples, une mosaïque de styles enchâssés ou juxtaposés – privilégiant les chocs de couleur, les complémentaires plutôt que les camaïeux.

Nous avons invité le compositeur Elvio Cipollone à coordonner cette académie avec nous, tant pour la qualité et l'originalité de sa musique²⁴, que pour son maniement des langues et son ouverture esthétique (ses travaux l'ayant emmené aussi bien du côté de la rhétorique baroque que vers les rivages de la musique *pop* ; il a également enseigné la programmation informatique à l'IRCAM). La mezzo-soprano Isabel Soccoja a rejoint l'Ensemble à cette occasion, nous faisant bénéficier de sa précieuse expérience d'interprétation et de création (nourrie par des collaborations avec Berio, Boulez, Stockhausen ainsi qu'avec les compositeurs de nouvelles générations). Enfin, cinq musiciens d'Offrandes sont venus compléter l'équipe – tous arpentant depuis de nombreuses années les sentiers buissonniers de la création et collaborant de manière rapprochée avec de multiples compositeurs, chorégraphes, metteurs en scène²⁵.

On retrouve dans cette Académie notre intérêt pour le rapport texte/musique et pour le collectif : chacun des compositeurs, en effet, n'a pas seulement à travailler le mieux possible sur les parties du texte choisies, il doit également se soucier des interactions avec le travail des autres – d'où l'expression d'« opéra-mosaïque ».

Nous tenions à partager avec les apprentis-compositeurs ce qui fait une autre singularité de notre ensemble : si nous défendons les créations d'aujourd'hui, nous pensons aussi qu'elles appellent de nouveaux protocoles de travail. Plutôt que la segmentation traditionnelle entre écriture (solitaire ou peu s'en faut) du compositeur et montage collectif (souvent hâtif !), de l'ensemble, nous préférons désormais un voyage partagé au long cours. Parce qu'alors le compositeur, aussi bien que les instrumentistes ou chanteurs, sont à même de créer non pas une musique de routine, appliquant des techniques déjà éprouvées à une situation nouvelle, mais bien une musique réinterrogée à la lumière du moment présent²⁶. De la même manière, plutôt que d'accuser les différences entre les spécialités des musiciens, nous souhaitons jouer avec ce qui les

²⁴ Elvio Cipollone et l'Ensemble Offrandes ont engagé une collaboration approfondie depuis 2014, produisant notamment *A Midsummer Life's Dream*, créé à la Fonderie puis à l'Opéra de Nantes en mars 2017.

²⁵ Il s'agit de Samuel Boré (pianiste et co-directeur artistique d'Offrandes), Stéphane Charlot (saxophones), Jean-Christophe Garnier (percussions), Olivier Mingam (violon) et moi-même (direction).

²⁶ J'étais moi-même entré en composition, en 2000, avec ces mots : « Regarde toutes choses sous l'aspect du moment. [...] / Aime le moment. Tout amour qui dure est haine. [...] / Agis envers le moment. Toute action qui dure est un règne défunt ». Extraits de Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle* [Paris, Ed. Allia, 1978/1989].

rassemble. C'est pourquoi, dans cet espace de liberté ouvert aux jeunes compositeurs, il y a la possibilité de travailler dans le sens d'une extension vocale ou corporelle avec les interprètes (aguerris à ce type d'expérience tout-terrain par nombre de réalisations d'Offrandes).

Enfin, si le concert final (donné deux soirs de suite à la Fonderie en juillet 2017) fut de belle qualité – apparemment reconnue par le public très enthousiaste, tout aussi important fut le processus, le pas-à-pas nécessaire pour y aboutir. Le temps commun trouvé ensemble, la très grande disponibilité des musiciens, ne comptant pas leurs heures de répétitions et hors répétitions en dialogue avec le très grand appétit des jeunes compositeurs, tout cela contribua au tissage de cette joyeuse entreprise. Le lieu Fonderie, porteur d'une grande liberté, y est aussi pour beaucoup.

Ajoutons que la posture des musiciens d'Offrandes n'est pas de pur altruisme : s'ils partagent leur expérience avec les plus jeunes, ceux-ci, par leur regard, par l'intransigeance de leur idéalisme, permettent aux plus avancés de compléter leur vision – largement imparfaite, tronquée – et redonnent cœur à l'ouvrage (il n'est pas toujours facile, reconnaissons-le, d'être les artisans d'une musique réputée « difficile, inaccessible, élitiste » ; pas tous les jours facile de tenter de tordre le cou à ces *a priori* tenaces).

III. Schubert (*wiederum, wiederum*²⁷ ...)

Conclusion provisoire à ce récit d'expériences, cette dernière partie voudrait décrire la longue gestation, les tâtonnements et, enfin, l'éclosion d'une forme issue de la *Belle meunière* de Schubert, travail que j'ai mené avec les musiciens d'Offrandes entre 2013 et 2015. Pour comprendre les enjeux, le fleuve de « notre » Schubert, revenons à la généalogie du projet. On me permettra de parler ici de manière plus personnelle, ce dernier volet, contrairement aux deux précédents, ayant directement trait à ma propre écriture.

Début 2012, Harry Rosenow, directeur de l'ESPAL, scène conventionnée du Mans²⁸, lors d'une discussion passionnée dans son bureau, me tend un livre. Il s'agit de *L'Artiste du beau* de Nathanaël Hawthorne²⁹.

²⁷ « *Wiederum, wiederum* » (« à nouveau, à nouveau... ») est le titre d'une des pièces qui constituent les *Kafka-Fragmente* de György Kurtág, d'après le *Journal* de Franz Kafka.

²⁸ Elle est devenue depuis, les Quinconces-l'ESPAL (suite à l'ouverture du nouveau théâtre en 2015).

²⁹ Nathanaël Hawthorne (1804-1869), auteur américain, est surtout connu en France pour ses nouvelles, en particulier *La Lettre écarlate*. Wilhelm Müller (1794-1827), poète allemand proche

Je suis, à la lecture, frappé par ce texte très court (une nouvelle), par ses similitudes avec le livret de la *Belle meunière* (cycle sur lequel je ne cesse de travailler depuis de nombreuses années, l'analysant pour moi ou avec mes élèves de la classe d'écriture du CRD du Mans). Chez Hawthorne : un jeune homme idéaliste, apprenti horloger, un maître horloger dont la fille sera bientôt l'objet amoureux de l'apprenti (je dis « objet amoureux » parce que la fille, ne parlant pas ou presque, semble bien l'objet des hommes : père, soupirant ou mari qui l'entourent), enfin, un forgeron qui emportera la mise (l'amour de la jeune fille) ; à peu de choses près, comme dans le livret de Wilhelm Müller : un jeune idéaliste (journalier louant à bas prix sa force de travail), un maître meunier auquel il propose ses services, la fille de ce patron dont le jeune homme tombe vainement amoureux³⁰ – quasi muette elle aussi, et dont la volonté ne semble pas activée non plus ! –, le deuxième homme enfin qui, cette fois, est un chasseur.

Nathanaël Hawthorne est de la même époque que Müller, et habité des mêmes conflits – en particulier, opposition entre idéalisme et matérialisme. Comme chez Müller, deux prétendants des plus antagonistes : jeune meunier contre viril chasseur (Müller), apprenti horloger contre viril forgeron (Hawthorne). Dans les deux cas, le jeune homme, auquel chacun peut naturellement s'identifier, perd la partie. Cette désillusion est le point de départ d'une cyclothymie amoureuse, prétexte dans la musique de Schubert aux à-pics les plus saisissants, aux contrastes les moins attendus. Comme toujours, l'art, fil tendu sur l'abîme, n'est pas la souffrance même, ni le sentiment même, mais bien l'imagination d'un artiste passée au filtre des émotions chauffées à blanc – la musique de Schubert, pourtant si juste, si détachée de la démonstrativité technique, reste en cela une stratégie, un discours et une volonté (peut-être inconsciente³¹) d'éloquence, anticipant sur les chocs reçus par l'auditeur.

Chose rare, l'équipe des Quinconces-l'ESPAL a voulu, pour ce grand projet lié à l'inauguration du nouveau théâtre, donner les moyens d'une réalisation dans le temps long³². Ainsi, des ateliers avec des musiciens amateurs ont été menés durant toute une année, en amont de la création proprement dite.

de Schubert, n'est resté dans les mémoires que pour les textes qu'il a fournis à son ami. Je ne saurais dire s'il s'agit là d'une ingratitude historique (elles sont nombreuses) ou non...

³⁰ Comme on sait, l'amour n'a d'histoire que parce qu'il est impossible, et les histoires d'amour, depuis les Grecs, ont toujours joué de cet irréconciliable de classes : larbin et possédant, peuple et petite-bourgeoisie, Dieux et mortels, c'est selon...

³¹ On sait à quel point le XIX^e siècle est celui du refolement de la rhétorique. Et pourtant, quoi de plus impeccablement rhétorique qu'un poème de Victor Hugo ?

³² La création, dont nous n'évoquons ici que la partie musicale, mobilisait soixante-dix artistes, amateurs et professionnels, et bien plus encore de personnes engagées – techniciens, administratifs, etc.

Revenons à « notre » Schubert. Comment inventer à partir de Schubert ? Comment dire Schubert à travers les enjeux de 2015 ? Comment enfin ne pas gaspiller ce temps long qui nous était accordé, et surtout, comment en tenir pleinement compte dans l'écriture elle-même ?

L'écriture, un jeu collectif³³

Plutôt que d'apporter aux musiciens des partitions terminées, ne nécessitant que quelques retouches du point de vue de l'interprétation ou de quelques détails à la marge, j'ai tenté, lors de cette odyssee constituée par la *Belle meunière*, de respecter dans l'écriture la situation particulière qui la voyait naître. Comme si les couches sédimentaires qui forment l'écriture dans son épaisseur, comme si les palimpsestes envisagés se faisaient au rythme du collectif et non seulement de mon propre imaginaire. Que ce ne soit pas un « solo de compositeur ».

De manière très concrète, cela veut dire : regarder les corps, écouter les voix, capter les regards, aussi bien pendant les répétitions que pendant les pauses, à l'écoute de ces potentialités magnifiques d'un ensemble hétéroclite (une soprano léger, une soprano lyrique, violon, violoncelle, clarinette, saxophone, trombone, piano et percussions). Et tenter de saisir ce qui « vient dire » Schubert.

Cela implique une très longue et importante préparation de chaque lied. Pour chacun d'entre eux est imaginé un ensemble de règles du jeu, permettant de visualiser le territoire des possibilités. En posant ainsi des délimitations (liées par exemple à une connaissance approfondie de la langue de Schubert, de son contexte stylistique ou plus historique, de questions de prosodie allemande, etc.) on peut travailler, dans cet espace précisé, avec une liberté entière. Du souvenir du chant grégorien à l'improvisation générative³⁴, tout en tentant d'envisager le musicien dans sa globalité corporelle et non dans sa seule spécialité instrumentale ou vocale.

La question de la dérive par rapport à la pratique amarrée de chacun est donc en jeu, au cœur même du jeu ! Tel jouant du violon pourra se révéler chantant (mais pas d'une voix de chanteur lyrique – ce qui serait au mieux maladroit, au pire ridicule), bougeant (mais bien avec la fragilité d'un musicien bougeant, non la virtuosité d'un danseur), parlant, etc. Cette dérive est aussi au cœur de mon écriture : ce que je sais (techniques d'harmonisation,

³³ Pour se faire une idée de ce travail, on en trouvera des extraits sur le site *internet* de l'Ensemble Offrandes (www.ensembleoffrandes.com). Par ailleurs, un DVD présentant intégralement *la Belle meunière* pour ensemble sera prochainement disponible.

³⁴ Cf. *supra* (préface de György Kurtág aux *Játékok*).

d'orchestration, dans ou hors style Schubert...) m'intéresse alors moins que ce que je pressens hors de ce cercle d'habitude. Même si, bien entendu – et à jamais ! – c'est bien parce qu'une technique (de chanteur, d'instrumentiste ou de compositeur) nous fonde que nous pouvons être amenés à la questionner, à la contourner, à la mettre à distance.

Ultime paradoxe, me semble-t-il, c'est bien la connaissance approfondie du sujet (Schubert et ses affluents musicaux, sociologiques, historiques, linguistiques) qui permettra la souplesse de la pratique, sa justesse aussi. Démarche qui, peut-être (toutes proportions gardées), pourrait s'apparenter à des techniques de dessin asiatique dans lesquelles la préparation, immensément longue, donne naissance à un acte d'une vivacité, d'une brièveté extrêmes³⁵. À cette différence près : ici, la présence maximale est celle non de l'attention au sujet visualisé intérieurement (un crabe, un champignon, une montagne), mais de l'attention aux musiciens en présence. En tant que compositeur, la question est : comment puis-je vraiment les regarder, les écouter, écrire par eux et pour eux ?

La langue du plus absolu désespoir

Avant l'attention à l'autre, il nous faut préparer le plongeon par des années de préparation³⁶ – inventer une généalogie. Qu'est-ce que la musique de Schubert ? Que dépose en moi, après tant d'écoutes, de réécoutes, de pages arpentées, la musique de Schubert ?

Si je voulais définir ce qu'est pour moi la langue de Schubert, je dirais : c'est la langue du plus absolu désespoir. C'est la langue de la chute ou plutôt des chutes innombrables – mais alors aussi de ce qui se relève, ce qui se ressaisit. Pour retomber de nouveau.

« *Pause* », le douzième lied de la *Belle meunière*, constitue l'un des multiples assauts expressifs de ce cycle. Contrairement à ce que le titre et les premières paroles pourraient laisser à penser (« *Meine Laute hab' ich gehängt an*

³⁵ Italo Calvino raconte à ce propos l'histoire suivante : *entre autres nombreuses qualités, Tchouang-tseu avait une grande sûreté de main. Le roi lui demanda de dessiner un crabe. Tchouang-tseu dit qu'il lui fallait un délai de cinq ans, ainsi qu'une villa avec douze serviteurs. Au bout de cinq ans, le dessin n'était pas commencé. « Il me faut cinq autres années », dit Tchouang-tseu. Le roi les lui accorda. Quand s'acheva la dixième année, Tchouang-tseu prit son pinceau et en un instant, d'un seul trait, il dessina un crabe, le crabe le plus parfait qu'on eût jamais vu.* Cf. Italo Calvino, *Leçons américaines* [Paris, Seuil, 2001].

³⁶ Je garde en mémoire le magnifique témoignage de Claudio Abbado, dans son livre pour les enfants : avant de diriger une œuvre, il faut l'étudier pendant de nombreuses années. Simple et net, trop rarement suivi pourtant, et problématique dans le cas de la musique de création... Cf. Claudio Abbado, *Je serai chef d'orchestre* (Paris, École des Loisirs, 2007).

*die Wand / hab' sie umschlungen mit einem grünen Band*³⁷ » : pause dans l'action, mise à distance de la tourmente des sentiments amoureux), cette pièce ne peut pourtant contenir le trop-plein d'inassouvi charrié par les lieder précédents. Si le premier thème, en si bémol, peut à la rigueur sembler distancié, presque tranquille, le deuxième thème, en sol mineur (« *Meiner Sehnsucht allerheißesten Schmerz*³⁸ »...), nous revient avec d'autant plus de force, terrible boomerang de l'intranquillité !

Après avoir imaginé plusieurs versions, travaillé différentes instrumentations, une solution s'est imposée à moi en regardant ces musiciens. En regardant la formidable noblesse corporelle de ces musiciens au travail. Et parce qu'il y a cette tension, cette noblesse, cette verticalité du corps des musiciens classiques (chanteurs ou instrumentistes), je leur ai tout simplement demandé de chuter eux-mêmes. Il faut se représenter précisément la chose.

Le concert a commencé depuis quarante minutes environ. Malgré le travail sonore, les zones semi-improvisées, les superpositions cagiennes, la polytextualité, etc., on reconnaît clairement le rituel du concert classique : les lieder sont séparés par un court sas permettant une fraîcheur retrouvée pour chacun d'entre eux, les chanteuses sont bien souvent au premier plan, un chef est présent, dos au public, le rapport scène/salle est maintenu dans son habituelle frontalité. Fermeté du pacte avec le public.

Arrive « *Pause* ».

Au départ, rien, longtemps. Se remettre du « *Mein*³⁹ ! » extatique qui précède. Un peu trop longtemps. Creuser le sillon par le silence. Puis la violoncelliste installe, opiniâtrement, une pulsation de 8 croches (*do* grave corde à vide et « oh » guttural). Le violoniste y superpose bientôt un cycle de 6 croches (mode de jeu équivalent) ; la soprano 2 (cycle de 7 croches, wood-block et « ah » plaintif en hauteurs variées) puis la soprano 1 (cycle de 9 croches, mode de jeu équivalent à la soprano 1) s'ajoutent à leur tour. Entre le piano : partie de piano originale, mais en tempo strict (*non rubato* – contrairement au style original où il est bienvenu d'affecter très légèrement le tempo). Puis le percussionniste entre à son tour (cycle de 21 croches, grosse caisse symphonique avec les doigts et « oh » guttural). Restent clarinette, saxophone et trombone. Ils entreront bientôt en fanfare semi-improvisée : rythmique de 5 croches réparties en noire + croche + noire, hauteurs *ad lib.* (*crescendo* progressif de *niente* jusqu'à *mp* puis *diminuendo* progressif à *niente*).

³⁷ « J'ai suspendu mon luth au mur / y ai noué un ruban vert » (traduction personnelle).

³⁸ « La plus brûlante plaie du désir... » (*id.*).

³⁹ « À moi ! » (*Die schöne Müllerin*, n° 11).

Tout cela est très vivant, proliférant, expressif, même si ténu dans les nuances. Le chef, lui, est immobile. Sur le quatrième temps qui précède le deuxième thème en sol mineur, le chef lève le bras. Lorsqu'il l'abat sur le premier temps suivant tous tombent. Chutes sonorisées, c'est-à-dire, travaillées avec une recherche d'équivalence entre chute corporelle et chute sonore. Ce moment-là me saisit à chaque fois. Et je peux le dire sans fausse modestie : cette brèche, ce lâcher-prise subit, cette trouée, cette béance me semble la plus belle chose que j'aie pu trouver pour « dire » Schubert. Mieux qu'une orchestration soignée, cette chute des corps musiciens, au cœur du cycle (on considère généralement que « *Pause* » constitue un des axes de symétrie possibles de la *Belle meunière*, avec « *Thränenregen* »⁴⁰) me semble pouvoir dire le cri, la primitivité prodigieuse qui sous-tend Schubert.

Enlever, ajouter...

Dans le même ordre d'idées, c'est-à-dire à partir d'une grille méticuleusement préparée, et avec le postulat de ne rien rejeter *a priori*, je pourrai pour conclure porter une remarque plus large sur le travail de réinvention⁴¹ de la *Belle meunière*.

En somme, relire Schubert, donner à entendre à un public au début du XXI^e siècle un Schubert passé aux filtres de deux siècles d'évolution du langage musical et d'évolution tout court, nous met face à la plus simple des alternatives : ajouter ou enlever. Avec la plus grande élasticité possible dans un sens comme dans l'autre, c'est bien l'idée de se mettre en-deçà ou au-delà d'une certaine « bande passante » qui participera d'une possible modernité. Deux exemples pour illustrer ce plus et ce moins.

Convaincu pour ma part que John Cage est l'un des plus grands ouvriers de potentialités musicales⁴², je n'ai pas hésité à emprunter certains des gestes qui lui sont chers. Ainsi, dans le lied « *Am Feierabend*⁴³ », alors que la soprano 2,

⁴⁰ « Pluie de larmes » (*Die schöne Müllerin*, n° 10 ; nous conservons volontairement l'orthographe de Schubert : « *Thränen* » et non « *Tränen* »).

⁴¹ Il n'est pas facile de trouver le mot juste dans ce cas : de quoi s'agit-il ? D'arrangement, d'instrumentation, d'orchestration (qui suppose plutôt un rapport très resserré à l'original), de recomposition (la matière originale étant formidablement composée, incroyablement cohérente malgré ses dénivelés expressifs, le terme ne semble pas très à propos) ? Nous optons donc, faute de mieux, pour le choix de Stefano Scodanibbio d'après Bach : « réinvention » (cf. Stefano Scodanibbio, *Réinventions* ; quatuor Prometeo, ECM, 2013).

⁴² Pour reprendre la belle définition de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle). Il existe aussi un OuMuPo (Ouvroir de Musique Potentielle), imaginé dans les années 60 par François le Lionnais et Michel Philippot.

⁴³ « À la veillée » (*Die schöne Müllerin*, n°5).

accompagnée par le piano, interprète de manière fidèle (quoique peut-être un peu plus lyrique ou symphonique que ne le requiert le lied en version originale) les mesures 8 à 24, les autres instruments s'ajoutent tour à tour (dans l'ordre des puissances grandissantes, le trombone apparaissant en dernier) avec l'indication suivante : « Entrée *ad lib.*, jouer un air soliste du répertoire (*f* à *ff*) sans se soucier des équilibres ».

À l'instar des *Europas*, composés par John Cage à la fin de sa vie, et contrairement aux réflexes de l'orchestration, il m'a semblé ici très important de ne pas équilibrer les timbres comme on a coutume de le faire. La voix sera littéralement écrasée par les instruments (en particulier par le trombone cuivrant le son dans ses nuances *ff*), la soprano devenant bientôt inaudible pour le public⁴⁴.

C'est précisément ce désordre organisé qui est recherché, un geste volontairement débraillé pour rendre compte du désordre intérieur du jeune homme. Bien entendu, ce désordre a aussi un rôle précis dans l'architecture du cycle, et dans celle du lied lui-même : il intervient après une ouverture tonitruante en tempos superposés et avant des mesures au contraire très précises, presque raidies par l'angoisse du désamour envisagé (« *Ach, wie ist mein Arm so schwach*⁴⁵ ! »), les cordes jouant alors main gauche étouffant les cordes, les deux sopranos mêlant leurs *sprechgesang* désincarnés.

À l'inverse, « *Thränenregen* » semble un exercice de réduction. Au lieu de l'accompagnement très riche harmoniquement (accords altérés sur les dernières croches en particulier), deux maracas (l'un joué par la soprano 1 côté jardin, l'autre par le percussionniste côté cour) se répondent, les vents et cordes se contentant d'apparaître pour souligner quelques rares apparitions de « pleurs musicaux » (ce que sont à mon oreille les accords altérés évoqués précédemment). Lorsque répond au chant la ritournelle (mes. 12), celle-ci est traitée fantomatiquement : clarinette, saxophone et trombone en souffles seuls et suraigus *quasi niente* ; cordes reprenant la trame de Schubert, en harmoniques et dans un registre bien plus aigu que l'original ; la ritournelle elle-même étant sifflée par la violoncelliste.

Le second thème, ascensionnel (alors que le premier est systématiquement dépressif), est, chez Schubert, presque consolateur, riche d'un contrepoint en surenchères, il devient ici épuré, à l'os, blafard, le saxophone doublant en sons éoliens la soprano 2, le violon doublant à la douzième supérieure la mélodie (doublure volontairement distordue sur la note la plus aigüe de la chanteuse, un *ré* devenant *la#* au violon), accompagnés des pulsations ininterrompues aux maracas. Ce qui est célébré ici, c'est bien le vide, le manque,

⁴⁴ Ne sont, momentanément, perceptibles pour le public que ses mouvements de bouche et de corps
⁴⁵ j'ai toujours trouvé qu'il y avait là quelque chose d'une chanteuse dans un aquarium...

« Ah, pourquoi mon bras est-il si faible ? »

correspondance évidente avec le manque amoureux de ce rendez-vous raté que constitue le lied n° 10, à la fin duquel le jeune héros songe à se jeter à l'eau.

Enfin, alors que Schubert opère un dernier et spectaculaire tournant expressif (après trois premiers couplets en majeur, le dernier est en mineur – tierce picarde inversée), la polyphonie à 4 voix de Schubert est répartie aux instruments, dans un geste lyrique puissant, par contraste avec l'atmosphère rachitique, désertique des quelques minutes précédentes. La réinvention de « *Thränenregen* » accuse donc le strophisme varié du lied, renflouant, plus franchement encore que dans l'original, la minorisation expressive du dernier couplet.

La musique n'est pas la musique

Il est bien délicat de conclure pareilles lignes : ce texte se voudrait plus une ouverture (l'aventure de cet ensemble, ma propre pratique sont encore jeunes !) qu'un état des lieux. De plus, on aura compris que je me suis autorisé à prendre des chemins de traverse, qui pouvaient nous mener de la musique à des conceptions plus sociologiques, politiques, que sais-je encore...

C'est bien parce que je crois que la création est quelque chose de puissant, propre à changer les mondes (à défaut de changer le monde), qu'il me semble périlleux, voire stérile de penser la musique hors des questions qui lui sont connexes : puis-je penser la technique musicale sans me soucier de la qualité de sa réception ? Puis-je imaginer des dégradés de nuances si je ne me penche pas sur les qualités acoustiques des salles où nous jouerons, si je ne réfléchis pas à la question de la jauge, de la distance entre les musiciens et le public ? Puis-je espérer faire bouger un tout petit peu ces mondes si moi-même je reste solidement harnaché à un arsenal de certitudes ?

En d'autres termes : la musique n'est pas la musique. Ou bien elle est aussi au-delà de son périmètre consacré, en-deçà, autour, à côté... C'est à mon sens là que se joue sa contemporanéité : soucieuse de son temps, reliée aux autres, collective – savoir une fois pour toutes que sans les autres je ne suis rien, que sans l'amitié, la confiance des musiciens avec lesquels je travaille, mon écriture est insignifiante ou académique – et en un mot, fondamentalement politique.