

## D'une rhétorique de la forme à une déontologie de la composition

MUSIQUES ETHNIQUES, ANCIENNES  
ET CONTEMPORAINES/ANTHROPOLOGIE/  
SOCIOLOGIE/COMPOSITION/  
ÉCOUTE/ENTRETIENS/ENQUÊTE

Ceci n'est pas un article scientifique. On n'y trouvera pas de faits dûment analysés selon les procédures rigoureuses qui caractérisent la science. Il s'agit plutôt d'un rassemblement d'idées recueillies auprès de chercheurs et de compositeurs qui ont eu l'imprudence d'accepter de discuter les propositions hypothétiques que je leur soumettais en vue d'une série d'émissions radiophoniques (1). Les propositions étaient sinon justes du moins fécondes puisqu'elles ont suscité des mises aux points et des développements qui ouvrent des horizons à la recherche (ceci dit en toute modestie, puisque ma part y est réduite). C'est donc un article scientifique quand même, si l'on accepte d'inclure dans la démarche scientifique le moment de foisonnement des intuitions qui précède celui de la procédure démonstrative proprement dite.

Les hypothèses qui guident ces entretiens sont les suivantes :

1. la forme musicale, au moins par certains aspects, traduit une volonté « rhétorique » de la part du musicien. S'il a besoin de tenir son auditoire en haleine, de le surprendre, ou de l'inciter à s'abandonner à une écoute contemplative, la forme en portera la marque : ce seront les renouvellements constants, les ruptures ou les plages plus « horizontales ».
2. si l'hypothèse est juste, on doit s'attendre à ce que la forme soit liée aux circonstances de la communication musicale. Le musicien professionnel qui se produit dans une fête ou le compositeur qui conduit l'écoute d'une salle entière est plus ou moins obligé à des artifices rhétoriques, comme commencer par un *incipit* qui attirera l'attention. Réciproquement, le berger improvisant pour lui seul n'est astreint à aucun impératif formel. Sur ce point les musiques

anciennes et traditionnelles devraient apporter certaines confirmations.

3. ceci ne va pas sans poser quelques problèmes déontologiques. Conduire son public, le surprendre, déclencher chez lui des effets attendus, n'est-ce pas un peu le manipuler ? Qu'en disent les compositeurs ?

Ces questions affleuraient dans la problématique musicale des années 70. On avait vu apparaître en France des formes musicales comme la musique « planante » venue d'Allemagne ou les musiques « répétitives » américaines, vraisemblablement associées, à l'origine, à des circonstances de réception très différentes de la salle de concert parisienne. Un compositeur comme PARMEGIANI, attiré depuis longtemps par les superpositions de cycles que permet la technique électroacoustique, n'avait jamais osé — à juste titre certainement — imposer une forme franchement répétitive au public des concerts. A la même époque REIBEL, très réservé sur l'écoute de la musique contemporaine en concert quand elle n'est pas associée à une pratique plus active comme l'atelier, faisait faire à ses étudiants du Conservatoire des « séquences jeux » écartant provisoirement les préoccupations de grande forme.

On devine donc une certaine adéquation entre les choix de forme et ceux portant sur les circonstances de communication, eux-mêmes liés à une certaine éthique musicale. En schématisant pour l'instant (les entretiens nous obligeront à nuancer) on verrait d'un côté des musiciens qui, au moins à certains moments, produisent pour eux-mêmes ou pour des proches susceptibles de partager leur expérience, des « séquences-jeux » plus ou moins improvisées ou des musiques répétitives, s'attardant à prolonger une trouvaille — une « idée musicale » — à la « faire vivre », comme dit REIBEL, sans même véritablement la développer, et d'un autre côté des musiciens qui composent pour le public, ayant donc le souci de conduire son attention et de renouveler son adhésion par des renouvellements de la forme et des artifices de composition. Les premiers se réfèrent à des pratiques musicales individuelles ou participatives, tandis que les seconds tablent sur une différence de rôle fondée sur une différence de compétence et de « vocation », comme dit MALEC, entre eux-mêmes et leur public. L'idéologie est inscrite dans la forme.

(\*) Responsable des recherches théoriques au Groupe de Recherches Musicales de l'I.N.A., membre de la S.F.A.M.

(1) Trois émissions d'une heure produites par le Groupe de Recherches Musicales (G.R.M.) et programmées sur France Culture en février-mars 1979 sous le titre « La /orme musicale illustrée ».

## UNE RHÉTORIQUE DE LA FORME

Il est difficile de parler de la forme sans faire un brin de définition. Le mot « forme » prend des sens différents selon les théories qui l'emploient, et nous n'en ferons pas ici l'inventaire. Nous nous contenterons des mises au point nécessaires à la compréhension des entretiens en nous situant dans une perspective fonctionnaliste.

De même qu'il n'y a pas *une* analyse d'une pièce mais autant d'analyses que de points de vue, de même s'il n'y a pas *une* forme mais *des* formes. La forme est la réduction de l'objet à laquelle aboutit une analyse.

Si l'on se plaçait d'un point de vue perceptif, un tenant de la *Gestalttheorie* (théorie de la forme) définirait la forme comme organisation perceptive qui s'impose à l'auditeur. Le problème est que la « *gestalt* » ainsi définie ne tient pas compte des effets de la signification. On s'aperçoit que des auditeurs réels, influencés par la signification qu'ils attribuent aux éléments musicaux, « construisent » la musique différemment selon le type de conduite qu'ils adoptent (2). Il y a donc *des* formes pour la réception.

Ici, nous adopterons le point de vue du producteur. Mais ce n'est pas parce que le compositeur, contrairement aux auditeurs, est seul, qu'il n'y a pas plusieurs couches de description de la musique rendant compte de ses choix et, partant, plusieurs formes. C'est pourquoi on verra les compositeurs interrogés tantôt accepter, tantôt refuser la réduction de la forme à une fonction rhétorique, que je leur propose. Ils pensent alors à d'autres niveaux d'analyse, par exemple à une forme définie comme processus d'engendrement de la pièce à partir d'une idée ou d'une cellule. On saute facilement, dans la discussion, d'une forme à une autre, ce qui ne manque pas de produire quelques malentendus.

L'affaire se complique avec la musique écrite parce qu'il n'y a pas un objet mais deux : la partition et l'objet sonore qui parvient aux oreilles de l'auditeur. Jean-Yves HAMELINE pose d'emblée le problème : quel objet prendre en compte, sachant qu'avec la musique ancienne, la part de l'interprète est importante dans la réalisation de l'objet sonore.

**Jean-Yves HAMELINE** (\*) (\*\*). — *La forme, qu'est-ce que c'est ? Dans la distinction que l'on fait entre le dire et le dit, l'énoncé et l'énonciation, quelle forme prendre en compte ? Si je lis une poésie à quelqu'un, mes tournures de voix, mes intonations prosodiques, mes accélérations, mes mouvements sont une mise en forme des signifiants du texte. Est-ce que ça fait aussi partie de la forme ? Peut-être pas de cette forme virtuelle qu'a pensée le compositeur ou l'auteur, mais de la forme effective qui parvient à l'auditeur.*

Pourquoi « rhétorique » ? On sait qu'il est pratique et usuel de distinguer les actes de production

(poïétique) des actes de réception (esthétique). Mais ce schéma serait trop simple si l'on ne tenait pas compte du fait que producteurs et récepteurs peuvent échanger leurs rôles par l'imagination. Ainsi l'auditeur, même s'il est de fait dans une situation de réception pure, peut se mettre à la place du compositeur ou de l'interprète, surtout s'il a une expérience de composition ou d'interprétation, et écouter ou juger la musique en tant qu'actes de production (c'est ce que nous appelons la composante « praticienne » de la conduite de réception). Réciproquement le compositeur ou l'interprète, bien que placé de fait dans une situation de production, ne s'interdit pas de se considérer comme auditeur témoin, et donc imagine et prévoit la réception par autrui : c'est ce que nous appellerons la composante « rhétorique » de la conduite de production.

La composante « rhétorique » de la forme, c'est donc l'ensemble des traits inscrits dans l'objets, plus ou moins consciemment, par le compositeur ou l'interprète, pour influencer sur la conduite de l'auditeur. Le point de vue adopté est donc celui du producteur, mais d'un producteur organisant la réception.

Le mot rhétorique n'est pas nouveau dans le vocabulaire musical, et on sait en particulier quel rôle de modèle a joué l'art oratoire pendant la période baroque.

**Jean-Yves HAMELINE.** — *Oui, les Anciens, dans la rhétorique, distinguaient la dispositio, l'elocutio, et la pronuntiatio. La dispositio, c'est l'ordonnance des parties à l'intérieur du tout ; l'elocutio, c'est la manière stylistique dont l'auteur a déjà préparé un certain nombre d'effets. Mais il y avait un autre point, la pronuntiatio, qui, pour les grands orateurs comme CICERON ou QUINTILIEN, était extrêmement important : c'est la forme même que va prendre la déclamation. Pour les musiques anciennes comme pour les musiques traditionnelles, il est explicitement prévu que la dernière mise en forme est celle de l'interprète. On pense à quel point les partitions remises aux chanteurs, aux exécutants, pouvaient quelquefois leur laisser une disponibilité énorme pour amener leur part dans cette forme manifeste, celle qui arrive effectivement dans le registre perceptif de l'auditeur.*

On verrait déjà, chez COUPERIN, le souci de noter tous les ornements, et dans sa préface, il écrit : « il ne faudrait pas en rajouter trop ». Lui" disait à ses chanteurs : « je n'en veux pas à toutes les voix. » Et l'on arrive à ce souci de contrôle total où le moment même de la pronuntiatio est complètement géré par le compositeur.

Toute l'histoire de la composition est la récupération et le contrôle, par le compositeur, de ce dernier moment.

Mais dans la musique baroque, cette dernière mise en forme obéit à des règles coutumières qui sont des règles rhétoriques. Et par exemple les agréments portent très souvent des noms qui relèvent de la pronuntiatio, de l'elocutio : le flatté, la suspension. Ce sont des effets orientés en direction d'un auditeur.

Le problème dont traite COUPERIN dans l'Art de Toucher le Clavecin, c'est, notamment, la communication. Il s'agit, par exemple, de pouvoir commu-

(2) Cf. DELALANDE, F. « La terrasse des audiences du clair de lune de Debussy. essai d'analyse csthésique », *Analyse Musicale*, n° 16. 1989.

(\*) Professeur à l'Institut Catholique de Paris, spécialiste d'anthropologie des rites.

(\*\*) La transcription de cet entretien n'a pu être relue par J.-Y. HAMELINE.

niquer avec un public qui n'écoute pas, qu'il faut convaincre. Le claveciniste ne se tiendra pas droit devant son clavier mais légèrement de côté, pour établir un contact. Sa tenue, qui fait partie de la prononciation de l'orateur — la manière dont ses yeux ne doivent pas être trop fixes soit sur la partition soit sur un objet dans la pièce, pas trop vagues non plus — rappellerait le modèle de la conversation. Parce qu'à cette époque, le modèle de la communication musicale, c'est la conversation. Il s'agit de jouer cette pièce comme on parlerait à un groupe, et donc de le tenir en haleine de cette manière-là. La musique est très proche du dire. Chez les violistes, c'est très net : le mode d'attaque, l'articulation s'apparentent à la prononciation, c'est-à-dire à la déclamation langagière, ce qui suppose d'avoir des instruments adéquats. C'est pourquoi revenir aux instruments anciens, c'est véritablement retrouver la forme, à ce dernier étage de la prononciation.

**F. DELALANDE.** - Il faudrait donc, en même temps que les instruments, retrouver les circonstances dans lesquelles on faisait la musique, se tourner légèrement vers le public et lui adresser la musique comme on adresse la parole.

**J.Y. H.** - Retrouver non pas toutes les variables, mais celles qui sont pertinentes, c'est-à-dire celles qui commandent cette forme en rapport avec la prononciation.

**F. D.** - Justement, les circonstances de la relation entre les producteurs — en l'occurrence les instrumentistes — et le public sont un élément pertinent. Il semble bien que ce soit l'une des variables qui vont dicter la forme. Une musique qu'on écoute très attentivement — c'est banal — n'est pas construite de la même manière, elle est moins redondante, qu'une autre qu'on écoute distraitement.

**J.Y. H.** - Oui. Par exemple un auteur du début du XIXe siècle, CASTIL BLAZE, assez connu à l'époque — il fréquentait ROSSINI, a fait des adaptations d'opéras de MOZART assez désastreuses mais peu importe, il écrivait beaucoup et c'est un bon observateur de la vie musicale de son temps — constate, vers 1824 ou 25, que la musique est devenue beaucoup plus difficile. Et qu'en particulier, avec l'arrivée des musiques romantiques ou pré-romantiques allemandes, ou même déjà les symphonies de HAYDN, l'école de Mannheim, les auditeurs ont de la peine à écouter. Parce que ces musiques supposent un public silencieux, ce qui n'était pas le cas, effectivement, dans un grand nombre de circonstances où les auditeurs pouvaient parler avec leur voisin et chantaient avec les chanteurs. C'était une conduite de réception. J'ai repéré, dans un livre de politesse écrit pour l'éducation des jeunes personnes vers la même époque, qu'il est souverainement incorrect, pendant qu'un musicien joue ou chante, de chantonner pour soi dans son coin. C'était une pratique très répandue.

Il y aurait à faire toute une histoire du silence dans la réception musicale. Le tournant, ce serait les années de la fin du XVIIIe siècle. Dans sa préface à l'opéra Tarare, dont il a écrit le texte et SALIERI la musique en 1787, BEAUMARCHAIS dit : « je veux le silence, et dès le début de mon opéra ». C'est vraiment nouveau. MOZART écrit la même chose. Alors qu'auparavant, l'ouverture et un certain

nombre de jeux acrobatiques des chanteurs sont d'abord destinés à obtenir que le public écoute la musique. Ils ne pouvaient pas éviter de « faire du cinéma ». De la même manière que le prédicateur, à la même époque ou un peu avant : la chaire est au milieu de l'église, il n'y a pas de chaise, ça va, ça vient. S'il n'est pas un histrion qui retient les foules, les gens ne restent pas. Et la musique est dans le même cas, il faut intéresser, le contact n'est pas établi d'avance par des habitudes, par des règles de politesse, de silence. Ce n'est pas du tout donné.

**F. D.** - La question à laquelle ceci renvoie est de savoir ce que les auditeurs attendent de la musique. On peut dire que ce qu'on en attend aujourd'hui ce serait une émotion esthétique. C'est très schématique, mais MESSIAEN, par exemple, a souvent déclaré que ce qu'il espérait était que sa musique provoque un choc émotif

Sans doute, au XIXe siècle, l'attente était-elle un peu différente, en s'en faisant là encore une idée simplifiée : une émotion également, mais peut-être plus colorée affectivement. Il semble que l'idée d'émotion esthétique dégagée des émotions affectives soit une réaction au romantisme.

Et que se passait-il antérieurement ? On pourrait dire qu'au XVIIe siècle la musique était associée à des fêtes ou à des circonstances particulières. Qu'est-ce que l'auditoire en attendait ?

**J.Y. H.** - Je pense que le caractère relativement coutumier des sociétés anciennes faisaient que la réception de la musique était très largement commandée — ad modum recipiendum recipitur, elle est reçue selon la disposition du récepteur — par l'éducation, bien sûr, le milieu social, mais aussi par les circonstances rendant plausible le fonctionnement de telle ou telle musique. Vous dites « la musique était dans les fêtes » ; mais les fêtes avaient, dans un certain nombre de cas, pour but d'émouvoir. Pour des grandes fêtes un peu lugubres, des fêtes de pénitence, par exemple, on savait exactement quels instruments convenaient. Les instruments allaient déchirer l'air, les gens pleurer, être saisis aux entrailles.

L'idée d'émotion a pratiquement toujours été liée à la musique mais quelquefois plus cadrée dans des ensembles coutumiers, qu'à notre époque où le théâtre et la salle de concert sont devenus des lieux pour émotions musicales spéciales. Tandis qu'alors l'émotion était en rapport avec un projet social évident. A une procession de pénitents, on chantait le miserere sur un ton lugubre. Dans un très beau passage souvent cité, Noël DU FAIL dit que lorsque dans la cathédrale d'Angers on se trouvait en face de la représentation du roi René peinte sur son cénotaphe, où on le voit les os rongés par les vers, et qu'on entendait en même temps, sous ces hautes voûtes d'église, la note du Requiem en forme de gros faux bourdon, il fallait avoir un cœur « aussi dur et contronglé » pour ne pas immédiatement fondre en larmes et être saisi par cette musique. Il ne faut donc pas imaginer, parce que c'est une musique traditionnelle, coutumière, très réglée dans des cérémonies, qu'elle n'a pas un pouvoir impressif. C'est l'inverse. C'est parce qu'elle est placée dans un ensemble social qui la porte et auquel elle n'est pas étrangère que la musique est menée vers un pouvoir transmusal — et non extramusical, car ce n'est pas une

*relation externe : c'est la musique elle-même qui, dans un cadre donné, ira jusqu'au bout de ses pouvoirs, qui étaient là, de susciter une émotion intense, et la représentation d'une angoisse très fondamentale qui est celle de la mort.*

*A l'inverse, dans les entrées des princes ou les grandes fêtes des potentats italiens données pour la naissance d'un héritier, on mettait des fontaines de vin aux quatre coins de la ville, on donnait des spectacles, et, cette fois, on était devant la grande kermesse musicale. On plaçait, par exemple, dans une rue où allaient passer les princes, des stations représentant des scènes allégoriques de la mythologie; il y avait les fameuses trois filles qui étaient nues — parce qu'on n'hésitait pas —, chantant en trio, en jouant des instruments : c'étaient les mœurs du temps, en plein XVe siècle ou même au début du XVIe. Voilà ce qu'était la musique de divertissement, liée à de petits spectacles ou à des danses. L'idée générale était d'arriver à l'allégresse collective. Les cloches sonnaient et la musique des équipages princiers avaient ce pouvoir de susciter la liesse populaire.*

**F. D.** *— Donc, dans tous les cas, on recherchait une forme d'effet.*

**J.Y. H.** *— Ah, mais absolument ! Dans les descriptions que l'on trouve de musiques domestiques, où, par exemple, un luthiste chante en s'accompagnant, à la cour d'un prince ou d'un notable, on atteint la plupart du temps le registre de l'émotion — si toutefois le musicien arrive à toucher.*

*On se situe vraiment dans un cadre de rhétorique aristotélicienne. On retrouverait, plus tard, les trois règles retenues par les auteurs de langue française à partir de la théorie d'ARISTOTE ou de la rhétorique de CICÉRON ou de QUINTILIEN, pour la musique comme pour la peinture — ça va être appliqué à tous les arts — peindre, toucher, prouver.*

*Peindre, c'est imiter la nature. Non pas imiter bêtement la nature, mais retrouver les grands caractères, les grandes situations typiques et les porter à un maximum de soulignement, en rejetant ce qui est accidentel pour ne garder que l'essentiel. Dans la scène de l'Opéra, un jardin de rocaille représentera une certaine forme de nature qui devient très vite stéréotypée. C'est ce qu'ils appellent « composer le lieu ». Ça peut être une peinture de situation ou de caractère. D'où l'importance typique des personnages. Ils doivent être très fortement marqués : le père cruel, la mère indigne, Iphigénie la sacrifiée. On imite la nature en renforçant les traits typiques. Ça, c'est peindre.*

*Toucher, c'est précisément mettre en œuvre ce qui va aller au cœur de l'auditeur, c'est-à-dire lui permettre de s'identifier à la situation. De s'identifier au traître ou à cette fille sacrifiée, de vivre de manière émerveillée ce paysage. Et ceci se fera par l'art de l'interprète, en particulier.*

*Et prouver, en musique, qu'est-ce que c'est ? Les auteurs français sont très astucieux. Ils vont opposer la catégorie du pur délectable à celle de l'agréable. On connaît la fameuse définition de Jean-Jacques ROUSSEAU: la musique est l'art de combiner les sons de manière agréable à l'oreille. Tout le monde a dit : c'est une théorie du plaisir. Mais c'est complètement faux, car « agréable » c'est ce qui est agréé par l'intelligence. C'est en cela que la musique va prouver. Elle aura sa propre règle qui est l'intelligence de la forme. On ne tombe pas dans la délectation pure,*

*mais on s'adresse également à l'esprit, à la raison — une raison du XVIIe ou XVIIIe siècle, c'est-à-dire qui n'est pas encore devenue complètement positiviste. On s'adresse au jugement définitif de la conscience. La proportion des formes, le fait que la situation soit typique mais pas trop exagérée, la recherche d'une voie moyenne caractérisa un certain art français de l'agrément de l'oreille, en tant qu'elle n'est pas seulement un appareil sensible mais un appareil de jugement. La musique rejoint les autres arts : elle administre la preuve de son vraisemblable.*

**F. D.** *Est-ce que les formes classiques, les formes fixes, peuvent résulter de cette conception de l'agrément ?*

**J.Y. H.** *— Oui, il ne fait pas de doute que pour les Anciens, la dispositio, c'est-à-dire l'architecture d'ensemble de la pièce, fait véritablement partie de la manière dont la musique est comprise, donc de ce que nous appelons l'agrément. Mais l'ordonnement était toujours compensé par la variété. Parce qu'il était exclu de faire un double sans changer quelque chose. HAENDEL était vraiment réputé non seulement pour ses cadences de concertos pour orgue mais pour la manière fantastique dont il faisait les doubles. Le double, c'est la reprise d'une allemande ou simplement la reprise de la première partie. Mais on ne jouait jamais deux fois la même chose, c'était strictement exclu, car l'artiste est précisément attendu au niveau de la pronuntiatio. C'est unanime : on ne jugeait pas l'interprète sur sa vitesse mais sur sa virtuosité à varier la forme. Un grand chanteur, ce n'est pas une belle voix, à cette époque-là : c'est le virtuose, c'est-à-dire celui qui est à la fois capable de toucher et de surprendre.*

## FORME ET CIRCONSTANCES

S'il y a volonté rhétorique, on doit en trouver trace dans la forme elle-même. On peut s'attendre aussi à ce qu'elle dépende des circonstances. On est donc conduit à rechercher une relation fonctionnelle entre forme et circonstances. Mais le fonctionnalisme en question peut s'entendre de deux manières.

La première est celle qu'on rappelait plus haut : une analyse est subordonnée à un point de vue dont le choix (par l'analyste) est dicté par des considérations externes. Ce sera, par exemple, une conduite de réception typique, de façon à rendre compte de la façon dont l'objet « fonctionne » de ce point de vue. Cette analyse dégagera une forme de l'objet, mais on ne suppose évidemment pas que le fait que j'écoute la musique de telle ou telle manière va réellement en modifier la forme. Le modèle fonctionnaliste n'est ici qu'une grille d'analyse.

La seconde perspective est au contraire une hypothèse portant sur la détermination historique des formes. C'est un fonctionnalisme causal (« la fonction crée l'organe »). On se demande si les circonstances dans lesquelles se pratique la musique, et en particulier les conditions de réception, ne vont pas influencer sur l'évolution des formes.

C'est cette seconde perspective que nous adopterons ici avec imprudence. Il est presque évident, en effet, que la musique suit des lois d'évolution

diachronique qui sont celles d'un système. Il y a une logique interne au système qui le fait passer d'un état A à un état B. Mais il y a sans doute aussi des facteurs explicatifs externes, et l'un d'eux est que le producteur adapte son « produit » aux circonstances de la réception.

Le plus probable est que cette hypothèse causaliste ne soit valable qu'à un niveau très grossier. Ce n'est vraisemblablement pas le détail du langage d'une époque — le fait qu'un accord se résolve de telle ou telle manière — qui dépendra des circonstances d'écoute, mais plutôt qu'un développement soit plus ou moins long, qu'il y ait ou non des reprises, des ruptures spectaculaires, etc. C'est pourquoi la forme, dans le sens d'articulation globale des parties — la *dispositio* — est ici un bon indicateur.

Nous nous contenterons de rapporter quelques observations qui étayent cette thèse, relevées par des spécialistes des musiques traditionnelles. Il y a toujours un retard dans les processus d'adaptation, d'autant plus marqué que l'évolution est plus rapide, et les musiques traditionnelles, précisément parce qu'elles le sont, représentent des états relativement stables d'adaptation.

**Bernard LORTAT-JACOB (\*)**. — *Il n'y a pas de musicien professionnel qui n'arrive sans un certain nombre de « trucs » musicaux. Ne serait-ce que l'accord de son instrument, devant un petit public qui le regarde. Pour la vielle, ce sont quelques formules en doubles cordes; le musicien se met les résonances des quintes dans l'oreille, s'installe dans un climat musical.*

*Le prélude instrumental est presque un universel de la musique. Avant de se mettre à chanter le musicien professionnel va jouer quelques accords, faire sonner son instrument, signaler sa présence : attention, je suis là, avec mon instrument.*

Le prélude, une forme universelle ? C'est probable. Prélude-t-on pour soi, pour se mettre les résonances dans l'oreille, s'installer dans un climat, ou pour les autres, pour signaler sa présence, amener l'auditoire ? Les deux sans doute, et dans les deux cas l'hypothèse fonctionnaliste est vérifiée.

Les Langa sont des musiciens professionnels du Rajasthan en Inde. Ce sont des gens qui vivent dans les villages, qui parfois ont un peu de terre mais dont la principale source de revenu est de faire de la musique.

Ils produisent notamment des formes musicales qui commencent par un prélude non mesuré avant d'introduire une partie rythmée développant des thèmes connus. Mireille HELFFER voit là une origine populaire possible du *raga*.

**Mireille HELFFER (\*)**. — *Ça me fait penser, sous une forme plus fruste, peut-être, à la musique dite classique du Nord de l'Inde avec l'alap, qui est beaucoup plus développée dans le temps, et des pièces de structure déterminée. Une des hypothèses de l'origine des ragas est qu'on a pris et développé des thèmes populaires, et lorsqu'on entend cette musique des Langa on a vraiment l'impression d'en avoir la démonstration.*

(\*) Ethnomusicologue.

*Il y avait un grand nombre de cours en Inde, surtout en Inde du Nord, des quantités de Radjah qui entretenaient des musiciens, et au sein de ces cours s'est développée une technique musicale plus élaborée, plus sophistiquée.*

**F. D.** - *J'imagine que les conditions d'écoute devaient être différentes. On devait se réunir très spécifiquement pour écouter les musiciens.*

**M. H.** - *Dans les cours, bien sûr. Tandis que ces musiciens de village, s'ils jouent dans un mariage, on les écoute, oui, mais...*

**F. D.** - *Si l'écoute est plus attentive on peut entrer davantage dans les détails.*

**M. H.** - *Est-ce que ce n'est la sensibilité du musicien exécutant qui évalue l'adhésion de son public et continue ou non à développer ? Il y a des procédés de développement qu'on exploite plus ou moins selon les circonstances.*

Mireille HELFFER avance ici une hypothèse fonctionnaliste selon laquelle la musique s'adapterait à la qualité d'écoute qu'elle rencontre. L'inverse peut aussi se produire.

Jean-Yves HAMELINE le rappelait, citant CASTIL BLAZE : ce sont les auditeurs, au début du XIXe siècle, qui ont dû s'adapter, en écoutant silencieusement, à la densité d'écriture de la nouvelle musique.

**Mireille HELFFER.** - *Dans un concert de musique de l'Inde il y a les « ahh » (transcription approximative), on les entend. C'est ce qui manque un peu ici, parce que même les Occidentaux qui se croient au courant ne le sont pas vraiment.*

*Oui, le public les encourage, on dit « atcha », une sorte d'appréciation de la subtilité, de l'habileté avec laquelle quelque chose a été fait.*

**F. D.** - *La subtilité porte sur quoi ?*

**M. H.** - *Parfois sur l'introduction d'un degré qui a été amené d'une façon particulière. Sur le rythme aussi, mais ce sont de gros effets. Lorsque le musicien mélodique tombe, après divers chassés-croisés, sur le temps fort avec le percussionniste, il y a un soulagement que tout le monde manifeste.*

*C'est ce qui fait probablement que les musiciens indiens sont gênés en public occidental: il leur manque cette connivence réelle d'au moins une partie du public.*

« Connivence ». Voilà un mot qui pourrait bien désigner un type particulier de relation avec le public, permettant des effets raffinés. On est loin de la situation « grand public » du chanteur d'opéra ou du prédicateur du XVIIe siècle qui doit être un histrion pour retenir les foules. Le musicien est professionnel, mais l'auditoire est cultivé et la maîtrise du langage leur est commune.

**Jean-Yves HAMELINE.** — *Il y a une connivence, là, entre l'auteur et le public. Les allemandes, les courantes, les sarabandes font appel à des modules temporels qui sont très connus du public. Si bien que l'on entend commencer (rythme de sarabande) on sait que c'est une sarabande. Donc le plan est parfaitement clair.*

*On attend l'auteur non pas là-dessus — parce qu'il n'y a aucune originalité — mais sur ce qu'il va en*

*faire. On trouve là l'opposition entre un taux de redondance très grand de cette forme cadre et l'information spécifique qui va pouvoir naître sur cette forme. Surtout que l'interprète va se charger de rajouter de l'imprévisible de manière permanente. Mais il n'y a pas de doute qu'il y a une très large connivence entre les auditeurs, au moins instruits, et le compositeur, dans l'emploi des formes dites fixes.*

## LES MUSIQUES RÉPÉTITIVES

Qu'en est-il de la musique contemporaine, lorsque la « pratique commune », selon l'expression de MOLINO (3), analogue à une langue et donnant « la possibilité de s'entendre », à disparu ? On est surpris de constater qu'il subsisterait des îlots de « connivence » fondés non pas tant sur la connaissance d'un « langage » stable, comme c'est le cas pour les musiques classiques occidentales ou indiennes, que sur une proximité géographique et sociale. C'est véritablement la « pratique commune », au sens d'expérience musicale partagée. Il existe ainsi une mosaïque de « pratiques », dont l'étude relèverait autant de la sociologie que la musicologie, et dont le cercle de jazz ou le groupe de copains jouant et écoutant une musique répétitive dans un campus universitaire américain donnent une idée.

**Michel REDOLFI (\*)**. - *Les États-Unis ont deux cent millions d'habitants, des milliers de kilomètres de long et de large, donc je ne peux pas faire de généralisation sur la musique américaine, mais du moins celle que je connais est faite par des compositeurs qui ne peuvent pas se faire entendre de tout le pays. Il n'y a pas de compositeur national, aux États-Unis. Il y a des compositeurs de la côte Est, de la côte Ouest et même d'un campus. Donc, ce sont des gens qui n'ont pas la volonté, parce qu'ils n'en ont pas les moyens, de produire un langage qui va être compréhensible par la plus grande masse du public. Par le fait, ce sera toujours une écoute locale. Je crois que dans les grandes manipulations du style percussions, résonance, ruptures, etc., on essaye de trouver le dénominateur commun grâce auquel on va pouvoir saisir l'écoute de la manière la plus simple et la plus efficace possible. Inutile d'être efficace, aux États-Unis, puisque de toutes façons l'impact ne dépassera pas le cercle des connaissances du campus ou de l'État auquel appartient le compositeur. Donc les musiques sont beaucoup plus personnelles et finalement beaucoup plus expérimentales. Elles affrontent le danger d'être quelquefois ennuyeuses; mais les gens ne s'ennuient pas parce qu'on connaît le compositeur, on y va parce que c'est un copain. Il y a un partage de l'expérience compositionnelle avec un milieu bien précis. Je pense à un ami qui faisait pendant deux heures, avec un saxo et un xylophone, de la musique répétitive. On était autour, on avait amené de la bière, on l'écoutait. Il y avait une friction entre l'écoute et sa personnalité, parce qu'on le connaissait ; il se mettait en jeu. C'est très différent de l'écoute qu'on*

*peut avoir ici ; c'est l'écoute d'un ami qui a fait quelque chose...*

Ces musiques très « horizontales », s'étalant sur des heures en évoluant peu, que sont les musiques répétitives et les musiques « planantes », sont un excellent exemple de formes spécifiquement adaptées à des circonstances d'écoute particulières, et les expériences de transplantation en salles de concert parisiennes, dans les années 70, n'ont dû leur éphémère succès qu'à l'extrême curiosité intellectuelle du public qui les fréquente (que certains appelleraient du snobisme). Ces musiques sont un puissant révélateur des contraintes que la salle de concert impose à la forme musicale. Le cas de Bernard PARMEGIANI est exemplaire du type de conflit que peut connaître un musicien composant pour le concert. Il est un praticien expérimenté de la musique électroacoustique, et on sait que la technique de la bande magnétique permet aisément de faire entendre des « boucles » lues simultanément, qui se déphasent progressivement, et donc de réaliser à l'infini des cycles évoluant. Avec un peu d'habileté et peu de travail, c'est une fascination pour l'écoute. On peut voir là le prototype de ce que Parmegiani appelle « *le pouvoir d'Orphée* ». Mais la contemplation de ces évolutions au ralenti est une attitude de jouissance solitaire, égoïste pourrait dire un musicien qui travaille pour les autres, « narcissique » dira Parmegiani. On comprend le dilemme : tomber soi-même sous le charme d'Orphée, ou assumer son rôle public et « composer » la musique selon les règles de la rhétorique du concert.

**Bernard PARMEGIANI (\*) (4)**. — *La musique répétitive, je l'ai abordée. Peut-être pas de la même manière que les papes de la musique répétitive, Steve REICH, Terry RILEY, La Monte Young, etc., mais je l'ai abordée ; amorcée dans L'Œil Écoute, davantage développée dans La Roue Ferris, Pour en finir avec le Pouvoir d'Orphée et une œuvre peu connue qui s'appelle Et après... Ces œuvres ont un caractère répétitif mais qui n'est peut-être pas perçu comme tel du fait de leur durée, alors que les musiques répétitives, en général, ont de longues durées (...). Je suis très séduit par ces musiques-là (...). J'ai très envie de faire des musiques répétitives sur certaines durées, mais ça me fait peur... Et puis il y a peut-être aussi le fait que je ne veux pas faire entrer dans mon travail ce caractère un peu « mode ».*

**F. D.** - *Mais vous faisiez ces musiques avant que ce soit à la mode.*

**B. P.** - *Les œuvres dont je parlais tout à l'heure datent en effet de 1970-1971...*

*J'ai craint mon narcissisme. C'est vrai. Il y a la crainte d'une certaine complaisance dans cette manière de faire la musique.*

*Se complaire dans ce bain sonore dont il n'est pas sûr du tout qu'on le mènera à terme, d'une manière intéressante, jusqu'au bout. Alors je prends conscience de l'autre, c'est-à-dire du public.*

(3) MOLINO, J. « Musique et machine », Actes du Colloque *Structures Musicales et Assistance Informatique*, M.I.M., Marseille. 1989.

(\*) Compositeur.

(\*) Compositeur.

(4) On trouvera une version plus complète de cet entretien p. 149-153 de MION, NATTIEZ, THOMAS, *L'envers d'une œuvre*, I.N.A.-G.R.M./Buchet-Chastel, Paris 1982.

**F. D.** - *Vous voulez dire que vous n'êtes pas sûr que le plaisir que vous prenez sera partagé ?*

**B. P.** - *Absolument. Comme effectivement c'est une musique de pur plaisir, d'ordre... C'est difficile à expliquer ! Je pense que ça n'est pas du tout la même sorte de plaisir que l'on éprouve, en écoutant cette musique, que lorsqu'on écoute une musique à structures, à changements de matière, etc. Ce n'est pas du tout le même plaisir. Je crois pouvoir avancer que la première (la musique répétitive) atteint des couches de mental différentes, des niveaux différents de perception, provoque des affects différents.*

## LES COMPOSITEURS ET LA RHÉTORIQUE

Y a-t-il une rhétorique du concert ? Le public anonyme est le plus souvent incapable d'entrer, faute d'une « pratique commune », dans les finesses de langage propres à chaque compositeur. Le musicien contemporain qui accepte le face à face du concert est-il alors plus ou moins obligé sinon, comme le chanteur de l'opéra baroque, d'être « un histrion qui retient les foules », car il a depuis longtemps désespéré de retenir les foules, du moins de « toucher et surprendre » ce qu'il en reste ?

Les compositeurs interrogés font à cela des réponses diverses et contradictoires, qui révèlent un problème bien réel.

**F. D.** - *Lorsque, dans une composition, vous prenez des décisions qui sont de l'ordre de la mise en forme, vous le faites en fonction de quels critères, qu'est-ce qui vous guide ? Est-ce que ce sont des considérations psychologiques vis-à-vis de l'auditeur, en vous disant, par exemple : « ce qui précède, on l'a déjà bien entendu, on commence à s'en lasser, donc introduisons une nouveauté », ou bien quels autres critères peut-il y avoir ?*

**Guy REIBEL (\*)**. - *Je ne pense pas que ça puisse être une préoccupation de l'auditeur. Tous ceux qui font de la musique le diront : quand on compose on est l'auditeur type et on réalise par rapport à soi-même. On n'a pas de stratégie par rapport à un public ; on est beaucoup trop impliqué soi-même pour ne pas être l'auditeur omniprésent qui juge souverainement. Ça ne veut pas dire qu'on n'ait pas de doutes. Si je devais m'adresser des critiques, lorsque je regarde ce que j'ai fait depuis dix ans, je m'adresserais précisément celle-ci : je ne pense pas avoir réussi à harmoniser ce qui est de l'ordre de la décision — je change, j'introduis, je modifie, je coupe, je prolonge — avec ce qui était, s'il y en a, des éléments constituant de véritables trouvailles. Dans certaines pièces, il y a certainement des décisions qui sont parfaitement arbitraires. Ça tient compte de la psychologie de l'auditeur occidental : il faut toujours changer, la chanson en est une preuve, les programmes de musique de variété sont l'illustration de cette facilité. Ce sont des petites séquences d'une minute trente, deux minutes, psychologiquement bien cernées. On se conforme plus ou moins à ce modèle-là et à certain moment, crac ! on oppose des éléments différents. Puisqu'il faut*

*changer, on change. C'est le coup de ciseau et tout ce qui constitue les apparentes décisions qui bien souvent truffent les musiques électroacoustiques.*

*Pour moi, c'est dépassé. Je n'ai plus envie de faire cela ; avec du recul, j'estime, maintenant, que ça ne marche pas. Je préfère infiniment cette attitude qu'on trouve chez un Pierre HENRY, qui a le courage de rester dans des situations très cernées et de les faire vivre sans, surtout, amener des corps étrangers qui feraient diversion. Voilà : la tendance, quand on n'est pas sûr de soi, c'est de faire diversion. On « plante » des éléments qui ont valeur de repère, qui viennent relancer l'attention. C'est le discours démagogique inconscient. En fait, il faut faire vivre l'idée, qui a elle-même son potentiel musical, et pour cela il faut être simple, modeste et je pense que la recherche formelle doit être extrêmement simple, cernée, et ne pas mélanger les ordres, ne pas faire voisiner du très gros avec du très petit : c'est une sorte de brouillage de la perception, comme lorsqu'on joue à colin-maillard et qu'on fait tourner un bonhomme pour lui faire perdre le sens de la direction. Évidemment tout est neuf mais on tourne le dos à la recherche de la trouvaille vraie.*

REIBEL pose d'emblée : « on n'a pas de stratégie par rapport à un public ». Mais il ajoute un instant après : « il y a des décisions qui sont parfaitement arbitraires ; ça tient compte de la psychologie de l'auditeur occidental ». Contradiction qui n'est qu'apparente, car ces deux réponses n'ont pas le même statut. La première est normative : « on ne devrait pas avoir de stratégie », et la seconde, descriptive, est un constat (élegamment formulé sous forme d'autocritique, mais qui pourrait bien concerner aussi quelques confrères). La position de Reibel peut donc se résumer comme ceci : « on a une stratégie par rapport à un public mais on ne devrait pas ».

FERRARI dira en substance le contraire : « on n'a pas de stratégie mais on ferait mieux d'en avoir une » (« on a l'impression de ne pas viser un public comme on dit qu'on est a-politique »).

**F. D.** - *Contrairement à de nombreux compositeurs qui ne savent pas très bien pour quel public ils composent et visent un public mythique, le public avec un grand P et un point d'interrogation, j'ai l'impression que vous, au contraire, d'une pièce à l'autre, d'un concert à l'autre, vous vous préoccupez du public que vous allez toucher ?*

**Luc FERRARI (\*)**. - *C'est-à-dire qu'il est arrivé que j'aie décidé de faire un travail pour un certain public. Ce sont des exemples radicaux. Je ne peux pas dire que toutes les musiques composées visent un public plutôt qu'un autre. Mais dans le cas général de la réalisation musicale, on a l'impression de ne pas viser un public comme on dit qu'on est a-politique — c'est-à-dire qu'il n'y a rien de plus politique dans le sens où l'a-politisme représente l'idéologie dominante. De même, quand on ne vise pas un public, on vise en fait le public de l'élite qui fréquente le concert en général. On vise un public sans le savoir ou sans se préoccuper de le savoir. A partir du moment où on se pose la question, on peut radicaliser son point de vue et son travail. C'est ce que j'ai fait quelquefois, en choisissant non seulement*

(\*) Compositeur, professeur associé au C.N.S.M. (Paris).

un public mais un sujet. Il est évident que si on choisit un sujet, on choisit en même temps le public correspondant.

**F. D.** – *Et dans des pièces antérieures qui n'étaient pas spécialement destinées à tel ou tel public, mais à celui des salles de concert, vous aviez la même attitude consistant à essayer d'imaginer comment la musique allait être reçue ?*

**L. F.** – *C'est-à-dire qu'il y a une idée dominante, du moins dans les activités d'avant-garde, que l'artiste doit être complètement libre, travailler pour lui-même et montrer ce qu'il a fabriqué tout seul à un public X. C'est au départ la volonté de ne pas se préoccuper de la façon dont la chose va être reçue. C'est pourquoi il y a eu une mésentente complète, dans les activités contemporaines, entre les grands créateurs et leur public. C'est même allé jusqu'à la mode des provocations, pour arriver à faire un scandale, puisque c'était très intéressant de fabriquer un scandale (5). Je ne pense pas qu'on puisse faire complètement abstraction du public, même si on compose une musique strictement abstraite. D'ailleurs, à partir du moment où on a un concert en vue, où l'on sait que l'œuvre à laquelle on travaille sera jouée en première audition à tel endroit, on imagine très bien la salle, on imagine les musiciens en train de jouer la pièce et on imagine fatalement aussi le public qui va être là. On va même jusqu'à imaginer ce que pourrait dire tel ou tel critique puisqu'on connaît par avance comment ils écrivent et sur quoi ils réagissent.*

*Il y a cependant beaucoup de compositeurs, dont je suis d'ailleurs, qui composent sans destination précise des pièces qui seront un jour jouées quelque part. Il est alors plus difficile de se représenter matériellement les circonstances, mais on a toujours — j'ai toujours — en tête un public qui va réagir.*

**F. D.** – *Est-ce que vous croyez pouvoir dire par quel genre d'actes se traduit cette conscience du public ?*

**L. F.** – *Je ne me suis jamais posé la question de savoir par quel moyen je croyais être en état d'imagination vers un certain public. Je pense que ça ne se traduit pas par quelque chose de purement formel ; je ne pense pas que la forme puisse être l'élément qui amène un public à participer à une création musicale.*

*Qu'est-ce que le public au moment où il est dans une attitude de réception d'une création ? La réception est une attitude beaucoup plus sensuelle qu'intellectuelle. Donc la réalisation musicale va avoir à faire un travail sur cette masse de sensualité que constitue la globalité de tous ces corps, de tout ce physique qui est là, et je crois que si, au moment de la composition, on est assez libéré dans son imagination pour faire appel à ce soi-même très profond, intuitif et sensuel, on aura la possibilité de correspondre avec cette autre sensualité qui est en face de soi. On parlera le même langage indépendamment de la structure qui sera employée. Sur cette sensualité qui est un désir de communication, un désir de pénétration, on va pouvoir inventer n'importe quelle forme et je crois que ça n'a pas d'importance.*

(5) On notera la contradiction : fabriquer un scandale, n'est-ce pas se préoccuper de la façon dont l'œuvre va être reçue ? Contradiction à attribuer, non à FERRARI, mais à l'ambiguïté de l'attitude qu'il dénonce.

La perspective rhétorique est donc admise par FERRARI : le musicien se préoccupe d'influer sur la conduite de réception (« *la réalisation musicale va avoir à faire un travail sur cette masse de sensualité* »), mais l'hypothèse selon laquelle c'est par la forme que se ferait ce travail est rejetée. Sans doute pense-t-il à la « grande forme » enveloppe générale de la pièce, faite de proportions, césures, etc. — la *dispositio* des Anciens. Les traits de l'objet par lesquels se manifeste cette volonté de relation sensuelle seraient plutôt à rechercher au niveau de la *pronunciatio*. La rupture qui provoque la surprise, même si elle n'appartient pas au vocabulaire de FERRARI, sera pourtant discutée par tous comme cas typique (peut-être comme cas d'école ?) d'une rhétorique musicale.

## UNE DÉONTOLOGIE DE LA COMPOSITION

Les implications morales n'échappent pas aux compositeurs interrogés. Au contraire, ils en sont parfaitement conscients et n'hésitent pas à les souligner. Ils ont un pouvoir et un devoir. Mais la morale n'est pas la même pour tous. Pour FERRARI, la faute c'est l'abus de pouvoir, la manipulation ; pour MALEC, au contraire, c'est la démission du compositeur qui n'exerce pas son devoir de contrôler et d'offrir, « *comme un don* », des propositions véritables. Le rapprochement est éloquent entre ces deux auteurs (qui me reprocheront certainement de les avoir « manipulés » par cette mise en forme...). La réussite de l'échange musical appelle la comparaison avec la relation amoureuse, exprimée plus ou moins explicitement, chez FERRARI (« *le désir de pénétration* ») comme chez MALEC. Par contre, quand il y a abus dans cet échange, c'est le meurtre qui est invoqué : « *le créateur est un meurtrier* » (FERRARI) ; « *les réflexes sont rendus morts* » (MALEC). L'amour, la mort : on voit que les enjeux ne sont pas minces.

**F. D.** – *En pensant à des musiques qui ne sont pas les vôtres, que vous n'aimez pas, est-ce que vous accepteriez ce point de vue que l'on peut « manœuvrer » le public ? J'irai jusqu'à penser que le fait d'introduire des ruptures brutales, d'imaginer des formes un peu fortes, un peu artificielles, c'est prendre pouvoir sur le public. D'ailleurs, à partir du moment où on compose pour le public, on se rend maître de la situation, on prend le pouvoir. Car dans le concert il y en a un qui, de fait, même s'il entend communier avec le public, va créer telle ou telle relation et tirer les ficelles de la situation, c'est le compositeur. Il peut y avoir abus de pouvoir. Est-ce que vous avez le sentiment que ça existe en musique ?*

**Luc FERRARI.** – *Absolument. Il y a des situations musicales d'abus de pouvoir et il y a des musiques qui en usent. En fait, l'artiste est une personne de pouvoir. Mais il faut aussi faire la différence entre le pouvoir et la force, le pouvoir et la dynamique. Il y a quelque chose dans le pouvoir qui est le contraire de la vie. Il y a quelque chose dans la dynamique qui est la vie. Donc toute la réflexion instinctive et intellectuelle tendra à faire en sorte que les créations musicales ou artistiques soient plutôt une excitation*



à retrouver les véritables forces de la vie plutôt qu'une façon d'avoir des pouvoirs sur les autres. Et c'est évidemment là la véritable question de la création artistique. De quelle manière une création artistique peut-elle rester démocratique en ayant toutes les apparences d'exercer une influence sur les autres ? C'est ça la question.

**F. D.** - C'est un problème que vous vous posez ?

**L. F.** - Oui, essentiel. Par exemple, on peut s'interroger sur les ruptures. Est-ce que les ruptures ce n'est pas une façon d'imposer un pouvoir fantastique et illégitime ? Est-ce que ce n'est pas aussi essayer, par une certaine surprise, de concerner les gens ? Ça ne se traduit peut-être pas dans la forme mais beaucoup plus par une attitude dans la vie, et une attitude dans la vie peut déterminer une attitude dans sa création musicale. C'est peut-être là que l'art de vie engendre un art de créer.

**F. D.** - Certainement, mais je pense que ça se traduit dans la forme. Qu'une rupture, selon les cas, puisse être fondée sur une très bonne intention ou le contraire, bien sûr. Mais il ne faut pas considérer la rupture toute seule ; c'est l'ensemble de la façon dont cette pièce est conçue qui apparaît notamment à travers les ruptures. Je ne dis pas que ce soit facile à faire, mais on pourrait imaginer qu'une analyse intelligente et bien orientée de la pièce puisse en dégager l'idéologie, c'est-à-dire au moins la façon dont le compositeur prend le pouvoir. Quelquefois ça apparaît bien dans le concert. Si on le sent, il n'y a pas de raison de penser qu'on ne puisse pas arriver à le mettre au jour.

**L. F.** - Oui, quelquefois, il est évident que ça apparaît. Je n'ai pas d'exemple en tête mais il est sûr qu'on peut arriver à en trouver de très précis auxquels d'ailleurs on n'a pas pensé jusqu'à présent. Je ne crois pas qu'on ait pensé à faire des analyses musicales qui aillent dans ce sens de la réflexion. Je ne sais pas si on s'est tellement posé le problème de la démocratie.

**F. D.** - On peut répondre qu'on ne se l'est certainement pas posé.

« Presque rien », dont il va être question maintenant, est une « phonographie », selon l'expression de MACHE, pour laquelle l'intervention du compositeur est réduite au minimum : placer des micros dans la nature, au lever du jour, et laisser se développer pendant 20 minutes cette « forme » naturelle (car il y en a une) produite par les bruits de la vie qui s'éveille progressivement.

**L. F.** - Quand j'ai composé cette pièce, je n'ai pas pensé que cela pourrait se donner dans une salle de concert. Je travaillais pour une édition phonographique, donc j'envisageais la diffusion par disque, et je me posais le problème réel du public mais d'un public complètement diffus, qui a chez lui un tourne-disques et entend cette pièce. C'est une chose qui s'adresse à l'intimité et qui vient de l'intimité, de ma propre intimité. J'ai été le premier public. Quand j'ai entendu le matin à cet endroit là, j'ai été le public de l'aurore. Un tellement bon public que je me suis dit : je ne suis plus seulement moi, je suis une multitude de personnes qui assistent au lever du jour.

**F. D.** - Vous vous rangez dans le public alors que dans d'autres cas on est face au public.

**L. F.** - C'est-à-dire qu'il y a un minimum de pression faite sur l'auditeur. C'est justement « presque rien » parce que c'est un minimum d'événements où l'attention de chaque instant en découvre un maximum. C'est l'attention de l'auditeur, sa capacité d'imagination qui est sollicitée. En quelque sorte, cette proposition minimum va lui proposer un maximum de création personnelle.

**F. D.** - Lorsque vous dites cela, est-ce que vous ne faites pas le procès de pièces qui sont le contraire de « Presque rien », qui sont beaucoup et proposent le minimum d'écoute créative à l'auditeur.

**L. F.** - Je ne fais le procès de personne et je crois qu'il est bon qu'il y ait des ingrédients culturels et artistiques les plus multiples et les plus divers qui soient, représentant des philosophies, des idéologies complètement différentes. Je trouve que c'est ce qui fait la multiplicité de la vie et la rend intéressante. Donc cela ne me dérange absolument pas qu'il y ait des gens qui pensent et fassent le contraire de moi. Je trouve cela très bien.

**L. F.** - (Après une interruption due au téléphone) Oui, ce que je voulais ajouter, c'est que dans mon cas le regard que l'on porte sur les choses est un regard d'imagination. C'est un regard de créateur. On ne peut regarder, ni écouter que si l'on a de l'imagination. Le minimum que peut avoir l'individu, c'est de l'imagination ; c'est sa manière d'être créatif. Si elle n'est pas sollicitée, cette qualité fantastique va s'éteindre comme un muscle que l'on ne fait pas bouger. Si le créateur, qui a la parole des médias, ne se pose pas le problème de réveiller la création du public, il va lui-même être un meurtrier. Évidemment, c'est une façon extrêmement violente de m'exprimer, surtout quand j'ai dit que j'admets les attitudes qui sont tout à fait contraires à ma manière d'être. Mais tout de même, je pense qu'il est important de se poser ce problème-là, de savoir quel rôle joue le créateur. Est-ce qu'il est simplement celui qui impose sa propre création ou bien est-ce qu'il n'est pas aussi un peu celui qui va réveiller la création des autres ?

\*  
\*\*

**F. D.** - Est-ce que vous seriez d'accord pour dire que la forme à proprement parler, c'est-à-dire les développements, les changements de quelque chose à l'intérieur de la musique, les évolutions, a pour but de conduire l'attention, de conduire l'écoute de l'auditeur ? On pourrait éliminer la forme, c'est-à-dire faire une musique qui n'évolue pas, qui soit stable, homogène, si justement on n'avait pas l'ambition de guider l'auditeur dans une sorte de chemin qu'on lui a tracé et qui va le mener de tel point à tel point, qui va le faire passer par tel type d'état perceptif pour ensuite le ramener à une autre nature d'écoute et de plaisir.

**Ivo MALEC (\*)** - Oui, vous avez tout à fait raison, mais je suis un peu gêné de parler comme cela parce que cela me semble une évidence.

(\*) Compositeur, professeur de composition au C.N.S.M. (Paris).

**F. D.** – *Mais je préfère le dire explicitement parce que, dans le fond, ça n'est pas si évident. Il y a un certain courant esthétique qui refuserait cette manière de conduire l'écoute, parce que conduire l'écoute, c'est un petit peu manipuler l'écoute — terme volontairement péjoratif qui indique simplement que l'auditeur n'est pas libre de son écoute.*

**I. M.** — *C'est ce comportement, ce courant, justement, qui manipule beaucoup plus, mais c'est un autre problème...*

**F. D.** – *J'aimerais bien que vous le développiez.*

**I. M.** – *Revenons à ce que vous disiez, qui me donne l'occasion d'être un peu plus précis. Vous avez raison, il s'agit de « conduire » — d'une certaine manière. Mais on ne conduit pas le public, on ne conduit pas celui qui écoute, on conduit simplement un discours pour le rendre convainquant, nécessaire pour celui qui écoute. Il faut qu'il y trouve une raison d'écouter. Je vous donne un exemple : nous possédons aujourd'hui un certain nombre de façons de procéder pour produire une situation sonore globale. On peut ne pas écrire rigoureusement tout ; on peut décrire l'action à faire et, en proposant le matériau avec lequel les musiciens vont le faire, assurer le minimum stylistique de langage. C'est une chose qui marche, on sait la faire. On peut donc installer une telle situation qui, pendant dix secondes est peut-être très intéressante. Après quinze secondes, vingt secondes, ça va encore, selon l'intérêt du dispositif qu'on a mis en place. Mais au bout d'un certain temps, ou bien on est un profiteuse, un lâche qui gagne des minutes — mais il ne se passe plus rien, même si ça bouge beaucoup c'est une situation bloquée, il n'y a pas de développement, pas de changement — ou bien on prend la responsabilité de compositeur qui, en l'occurrence, doit contrôler, définir une forme et intervenir dans cette situation globale par une action beaucoup plus ponctuelle, puis par une seconde action qui crée avec la première un rapport extrêmement précis, parce que dégagée du fond, et en même temps rejaillit sur le fond en lui donnant tout d'un coup une fonction différente. Voilà, de façon très simplifiée, ce que veut dire prendre une décision formelle.*

**F. D.** – *Vous avez parfaitement raison d'employer des termes empruntés à la morale. Vous dites que ce serait être « lâche » que de gagner des minutes en utilisant un dispositif dans lequel le compositeur ne va pas prendre les décisions. C'est vrai que c'est un problème de morale professionnelle.*

**I. M.** – *Presque financière...*

**F. D.** – *Il y a une déontologie du métier de compositeur : son travail c'est en effet de prendre lui-même en charge l'occupation de la durée du concert.*

**I. M.** – *C'est en cela que c'est plutôt l'autre manière, c'est-à-dire les musiques planantes, etc., qui est une manipulation.*

**F. D.** – *Je comprends, mais je voudrais, pour un instant, me faire l'avocat de cette position-là. On peut dire aussi qu'il est immoral d'organiser pour l'auditeur une sorte de visite guidée dans laquelle il ne va pas avoir la liberté d'écoute que, par exemple,*

*revendique la musique planante. Face à une musique suffisamment riche dans le détail, mais dans laquelle il n'y a pas d'évolution notoire, l'auditeur compose, d'une certaine manière, en écoutant d'abord telle partie répétitive qu'on entend dans le fond, puis telle autre, selon un changement de perspective dû tout simplement à son changement de centration de l'écoute. Il a une attitude plus libre.*

**I. M.** – *Je dis simplement qu'il n'a ni attitude ni liberté parce qu'au fond il n'a pas de proposition véritable. Lorsque j'écoute du Beethoven, le niveau de discours, de pensée qui m'est imposé est un niveau qui me fait travailler des réflexes plus cachés, plus rares que si je me trouve face au débit d'une radio périphérique. Dans une matinée on débite beaucoup, beaucoup de choses, mais le niveau général ne me fait aucun effet ; il n'arrive rien, je suis aplati. Non que j'aie une grande liberté, au contraire, je suis plutôt manipulé ; tous mes réflexes sont rendus morts, ils ne travaillent plus. C'est le contraire dans le cas, qu'en avocat du diable vous critiquiez tout à l'heure, du compositeur qui décide de guider l'auditeur en ne lui proposant qu'une chose, en lui refusant le choix, avec une musique qui est définitivement comme ça et pas autrement.*

*Réfléchissons. Je ne me considère absolument pas comme un élu, mais je me trouve dans la situation — ce sont là des ambitions terribles, mais les artistes en général sont des gens extrêmement prétentieux, sauf qu'il y a une certaine noblesse dans cette prétention — d'être l'émanation de l'auditeur. Je lui propose un discours musical dans lequel il se retrouve comme s'il en était lui-même l'auteur. C'est lui-même qui est en train de faire exactement cela par sa propre volonté. Il lui manque et la maîtrise, et les conditions, et la vocation, il lui manque beaucoup de choses pour le faire lui-même, donc le compositeur est un peu son émanation, est un peu à sa place. Mais dans la mesure où il y trouve, comme vous dites, son plaisir, on ne peut pas nier son plaisir comme quelque chose de négatif ou comme une manipulation. Un plaisir est avant tout l'acceptation de quelque chose et l'identification à la chose qui fait plaisir. Dans ce cas-là, le discours tenu est le discours de celui qui écoute. La vérité est unique pour les deux. Ou alors c'est refusé par l'auditeur, soit parce que c'est mauvais, soit parce que ce discours ne lui convient pas. Je ne dis pas que l'ambition du compositeur soit toujours réalisée, mais dans le cas idéal, qu'est-ce qu'il fait ce bonhomme ? Loin de manipuler, il provoque au contraire l'identification naturelle de quelqu'un d'autre à un discours, qui est alors partagé.*

**F. D.** – *Quand on manipule les foules, on a toujours conscience de le faire pour leur bien.*

**I. M.** – *Non, non, je m'élève contre cela ! On manipule les foules parce qu'on veut quelque chose d'autre — les faire voter, leur extirper de l'argent. Dans la musique, il n'y a pas d'autre but que cette « manipulation » acceptée. Dans l'amour, il n'y a pas non plus manipulation en vue d'un autre but que l'amour. Je m'excuse de ces parallèles un peu rapides...*

**F. D.** – *Je crois que vous défendez très bien cette position.*

**I. M.** — *Je défends la moralité de l'acte, parce que je pense effectivement que la moralité doit être inscrite dans l'acte de composition. Et si elle ne l'est pas, c'est — pardonnez-moi cette conclusion rapide — que la musique est inmanquablement mauvaise.*

**F. D.** — *Il y a une autre manière d'aborder ce rapport avec le public. Est-ce qu'on ne pourrait pas dire — c'est un peu l'idée que j'ai — qu'il y a un moment dans la réalisation, lorsqu'on travaille sur le matériau, où on fait la musique pour soi et une deuxième attitude qui succède ou se superpose à la première et consiste, justement, à penser au public et qui se traduirait par des décisions formelles ?*

**I. M.** — *Qu'est-ce que ce serait travailler pour le public, dans l'esprit de votre question ?*

**F. D.** — *Par exemple, ménager une surprise. L'idée de surprise est très claire puisque pour le compositeur qui l'a décidée ce n'est pas une surprise.*

**I. M.** — *Si, c'est une surprise ! Je comprends où vous allez quoique je voudrais dire que, en cours de travail, le public, en tant que quelqu'un qui serait en face, est exclu. Le public, c'est l'œuvre elle-même. Il n'y a pas de dichotomie, l'œuvre recouvre absolument tout : et le compositeur, et le public, et le matériau, et la réalisation, et les conditions acoustiques et les conditions psychologiques, tout est inscrit dans l'œuvre.*

*Vous dites « surprise ». J'aime bien le mot. Effectivement, il y a des moments où un discours conduirait logiquement dans une direction et tout*

*d'un coup le compositeur décide : il va tourner dans l'autre sens. Mais il ne s'agit pas de surprendre le public ; il s'agit de valoriser ce discours, de le rendre plus vrai parce que moins ressemblant à un discours attendu. Voyez les déclarations d'amour au théâtre. Il y en a des centaines qui sont intéressantes, qui sont bonnes, et puis vous en trouverez une chez SHAKESPEARE où tout d'un coup il y a un mot qui dévie complètement le sens et l'échelle de signification de cette phrase. Il y a une surprise. Mais cette surprise-là n'est pas quelque chose qui est destiné à surprendre les gens, c'est quelque chose qui est là pour rendre le discours plus troublant. Il y a effectivement intervention formelle, mais en même temps beaucoup plus : une retrouvaille avec le public à un niveau plus élevé. Dans l'opéra, PUCCINI, quelquefois, « manipule » de cette façon-là : si je lui fiche ceci à tel moment précis il va marcher — et c'est vrai ! Mais ce sont des « trucs ». Quant au niveau authentique de surprise, on le trouve plutôt chez un homme comme VERDI, pour rester en Italie. Un air qui a un moment donné, au lieu d'aller à gauche comme ce serait tout à fait normal, s'oriente à droite. Il y a une modulation, il y a un arrêt, un silence, n'importe quoi qui fait que la forme est détournée de son modèle attendu vers quelque chose d'autre qui est formellement une exception, mais en même temps l'élargissement du message et qui rencontre auprès du public un niveau différent de connaissance ou d'adhésion. C'est en effet une surprise, mais elle n'est pas ressentie comme une manipulation. Elle est ressentie comme une ouverture, comme de l'air frais qui vous arrive, comme une révélation, comme un don.*