
RÉDUIRE LA MARGE DE NON-ÉCRITURE

Denis COHEN

Quand je commence à composer, j'ai d'abord en tête une représentation mentale très vague, qui peut provenir d'une stimulation visuelle ou auditive mais aussi d'un processus abstrait ou d'un tout autre domaine de pensée que la musique ; le plus souvent, il s'agit d'un peu tout cela en même temps.

Puis, quand j'ai pu cerner une préoccupation plus spécifiquement musicale, en relation donc avec un monde sonore, la première dimension que j'essaie de formaliser est la mise en temps, « la plage de temps », ou ce que j'ai appelé (dans *Transmutations*), « l'ambitus de temps » ; non pas la durée de la pièce, mais plutôt un principe de rebondissement temporel, de plasticité possible pour une idée musicale.

Il ne s'agit pas d'une forme complète, mais plutôt d'un flux d'activités corrélé à une vitesse ; je ne peux parler de la forme avant que la pièce ne soit finie. D'ailleurs mon découpage ne concerne pas toute l'œuvre, mais seulement une section caractéristique, qui, à l'image d'un organisme biologique, s'étend aux structures périphériques ; j'aimerais sans doute pouvoir opérer ainsi pour toute une œuvre, un peu comme pour un rêve que l'on pourrait intégralement reconstituer, mais je m'arrête en général à une seule section.

Malgré la notion un peu péjorative qu'implique ce mot, je dirai qu'une écriture est toujours une « transcription » d'une représentation mentale antérieure (si court soit le détail) ;

le noyau de l'écriture est toujours le désir de rendre sensible un flux psychique, le plus difficile étant alors de localiser ce désir. L'écriture permet un feed-back, une réponse des notions mises en jeu sur le papier ; dès qu'un début de formalisation se met en place, la mémoire du compositeur commence à fonctionner.

Pour ma part, j'ai toujours dans la tête de courts événements musicaux, d'époques différentes et qui me sont familiers ; ainsi, une sorte d'histoire de la musique, très partielle et partielle, se fait pour qui va jouer le rôle d'une censure ; j'entends par là qu'un mécanisme d'auto-régulation me fait éliminer ou retenir une solution (ce qui me conduit parfois à me reporter à une partition pour en examiner tel ou tel détail) ; je retiens seulement certains « moments » de la partition consultée et me sers ainsi en quelque sorte de l'inconscient d'autrui pour formuler ma propre conscience.

Quelle que soit la combinatoire écrite, la validité de l'œuvre est sanctionnée par son résultat sonore ; en ce sens, je tiens au lien des moyens et des fins ; si ce que j'écris n'a aucune validité sonore, ou n'engendre pas un phénomène connexe au projet, j'annule le procédé ; aussi, je corrige rarement une partition après son exécution ; cependant, je ne veux pas tomber dans le versant opposé qui priviliege à l'excès le résultat sonore ; point de radicalité donc, tout est une question d'équilibre.

Il y a dans mes partitions des endroits très systématiques du point de vue de l'écriture, mais qui produisent cependant des phénomènes sonores non intégralement anticipables ; par exemple dans *Transmutations*, une section est composée de 4 couches temporelles avec différents tempi superposés (2 tempi principaux, réels et battus par le chef, 2 tempi secondaires intégrés respectivement à chaque tempo principal) ; d'un côté un grand déterminisme dans le découpage horizontal, dans le calcul des points de jonction entre les différentes couches ; d'un autre côté, une grande complexité sonore que je ne veux pas intégralement contrôler, en particulier dans les rencontres verticales et les timbres résultants ; je contrôle donc en priorité les instants d'occurrences des événements et la fonction directionnelle de chacune de ces couches, à travers une combinatoire quasi mécanique des durées. En outre, une combinaison systématique des instruments est adjointe aux durées, ceci en fonction de leur résonance. Enfin, certaines hauteurs énoncées lors d'une occurrence verticale produisent une « trace horizontale » résultant du parcours harmonique, excroissance qui ne contredit pas nécessairement les gestes rythmiques.

L'écriture permet ici d'anticiper le processus et en même temps me renvoie des solutions non prévues initialement ; ce feed-back existe naturellement à un niveau bien moindre dans l'interprétation ou l'improvisation (si l'on tient à opposer écriture et improvisation comme l'on oppose anticipation et surprise).

D'ailleurs je dirais que la perception de cette pièce ne coïncide pas toujours avec l'écriture ; par exemple le découpage en six sections (dans cette séquence) ne s'appréhende pas à l'audition de manière systématique, mais ce qui devient par contre plus prégnant, c'est l'élasticité du chant harmonique des résonances.

La perception de ces résonances dépend de la dynamique de l'exécution ; bien qu'elle soit inscrite dans la partition, la dynamique est très subordonnée à la lutherie ; je laisse ici à la lutherie et à l'exécutant, non pas le choix, mais une dimension accidentelle que j'aurais pu supprimer en décidant par exemple du temps de résonance ; je préfère ne pas préjuger de la vie, de la longueur de ces résonances et moduler cet aspect à l'exécution (aux répétitions plus exactement) ; elles apportent aux interprétations une vie (en raison de leur durée variable) que j'ai pu vérifier en dirigeant cette pièce.

Il s'agit là d'un détail non contrôlé par l'écriture, car il dépend de la qualité à la fois de l'instrument et de l'instrumentiste, mais ce détail ne peut cependant pas conduire à remettre en question le principal : le flux directionnel, les points de convergence. Une élasticité identique existe entre détails et globalité, et, bien que la dynamique soit notée, la fusion du résultat global peut ne pas être contrôlée justement comme une globalité.

Je compose donc avec la préoccupation d'un processus à formaliser à l'intérieur d'une plage de temps donnée.

Mes idées peuvent provenir du cinéma, puisque cet art a en commun avec la musique un déroulement en un temps objectif, minuté, et qui suggère en même temps un temps psychologique ; l'articulation d'une scène d'un scénario ressemble un peu à celle d'une séquence au sein d'une pièce musicale.

J'ai ainsi tendance à regarder les films en faisant abstraction de leur contenu, surtout s'il ne me passionne pas, et en ne m'intéressant qu'à leur structure. Hitchcock par exemple formalise ses films comme une pièce musicale. Il a un rapport au temps qui est très clair et rendu très plastique par la banalité de ses personnages. Le projet du film peut être pauvre mais la mise en forme est remarquable. Certains procédés cinématographiques peuvent alors me donner une idée de rapport au temps, non pas dans une stricte équivalence mais au travers d'un refiltrage par mon esprit de compositeur.

D'une manière générale, on est contraint aujourd'hui d'avoir un rapport au couple ordre/désordre ; d'un côté je suis débiteur de l'école déterministe des années 50, qui avait dégagé des catégories simples d'action ; c'est ce que je tiens du serialisme : non pas le travail sur les composantes du son, mais ce déterminisme d'action sur le papier qui est en rapport

direct avec la création d'un ordre ; d'un autre côté, il m'arrive parfois de partir d'un certain désordre, d'une globalité non intégralement contrôlée, pour acheminer vers un degré d'ordre plus exprimé. Le problème est alors le suivant : comment formuler le désordre en sorte qu'il soit perçu comme tel ? on ne peut compter sur le désordre de l'écriture pour donner l'idée d'un désordre sonore ; paradoxe, car l'écriture, à partir d'une représentation mentale vague, se précise dans le temps puisque l'idée doit se (com)poser sur le papier ; il est alors difficile d'engendrer un autre type de désordre à partir de cet ordre écrit.

On pourrait alors résumer la validité d'une œuvre par sa possible résonance d'un nouveau désordre.

Ceci dépend d'une part de l'impact immédiat de l'œuvre, d'autre part de sa capacité à ne pas être perçue intégralement à la première audition.

Dans *Transmutations* (toujours la même séquence organisée en superpositions de couches), il y a ambiguïté entre ordre désormais (c'est-à-dire ordre compromis) et désordre ordonné (fusion des détails), contradiction entre ordre visuel et désordre auditif.

De même dans mon quintette à vent, un processus cyclique non linéaire est appliqué dans le temps linéaire de l'écoute ; 32 objets sonores sont exposés au cours de ce cycle, et répétés dans le cycle suivant, ils se particularisent de plus en plus ; ainsi les cycles se définissent en s'appauvrissant alors que la matière des objets va en s'éclaircissant ; d'où un temps orienté à l'audition quand la partition opère une combinatoire cyclique.

J'ai toujours eu envie d'utiliser l'électronique car je me suis toujours senti limité par la lutherie traditionnelle ; mais je l'ai toujours fait (à l'exception de *Trames* pour bande numérique et trio) en utilisant les services d'un instrumentiste¹.

L'électronique remet en question la notation sur le papier, car il n'existe aucune écriture qui permette d'anticiper le résultat sonore avec la même précision que la lutherie traditionnelle ; l'électronique a eu pour caractéristique la possibilité de découper l'espace sonore en échelles variables, de nous faire apprêhender le continuum comme une totalité infiniment divisible, bouleversant ainsi une conception des « hauteurs », sans pour autant la remplacer par quelque chose d'équivalent.

Il n'y a pas de pièce électronique intéressante qui soit en prise nouvelle avec les hauteurs ; l'électronique (analogique ou numérique) a à faire avec le continuum ; la portée et la nota-

1. J'ai eu récemment une expérience très particulière avec la 4 X à l'occasion d'une pièce pour piano. La machine ne faisait pas ce que je souhaitais, j'ai interrompu le travail ; une raison de ces difficultés était que je devais travailler avec un informaticien et que je ne suis pas arrivé à communiquer avec cet intermédiaire qui s'interposait entre ma représentation mentale et le résultat sonore.

tion, clairement, n'y suffisent plus ; la portée, après avoir eu onze lignes, afin de réunir tout l'ambitus des voix, s'est réduite à cinq lignes avec l'indication de clés et s'adressait en quelque sorte à l'individu (voix ou tessiture) qui disposait ainsi de sa clef propre ; cette idée de tessitures superposables est liée à la polyphonie ; ceci n'explique pas mais implique la polyphonie, c'est-à-dire la conscience de la division de l'ambitus en tranches distinctes de hauteur.

L'intérêt de l'électronique vient justement de sa non intégration à l'écriture ; on ne peut pas ne pas y être empirique. D'ailleurs la lutherie électronique, tout au moins dans sa formulation instrumentale, n'arrête pas de changer ; je ne pense pas que l'on puisse récupérer cette dimension dans la vieille grille du papier réglé ; la prise en main du timbre comme paramètre n'a fait que multiplier le problème puisque, lorsqu'on en analyse les composantes, on constate qu'il n'est pas l'adjonction d'éléments manipulables mais un phénomène résultant non contrôlable (il y a ainsi du rythme dans le timbre) ; le timbre restera une question aussi longtemps qu'on continuera de le considérer comme un simple paramètre.

C'est une erreur de penser le timbre comme une catégorie sonore manipulable. Ce que l'électronique a ouvert en matière de timbre par le biais de son analyse, c'est au mieux une appréhension plus chirurgicale du phénomène sonore mais sûrement pas une maîtrise d'une nouvelle entité compositionnelle.

Les recherches sur le timbre se sont enfermées, à mon avis, soit dans une conception du timbre comme couleur, soit dans l'idée que le timbre allait fournir de lui-même de nouvelles structures ; or, le timbre ne donne pas de structure, même s'il « a » une structure ; je n'ai jamais entendu de pièce qui valide de nouvelles articulations à partir du « timbre » ; ces recherches sont retombées, parfois à leur insu, dans un traitement du timbre comme couleur.

Ma position sur le timbre n'est pas achevée ; j'ai tendance à penser : s'il y a du nouveau dans le timbre comme résonance d'un nouveau désordre, tant mieux, sinon tant pis. Si l'on entend par timbre un « objet identifiable par la communion de certains paramètres », l'électronique n'a pas vraiment tendance à inventer de « nouveaux timbres », les limites étant aussi d'ordre psycho-acoustique pourrait-on dire ; les familles de timbres sont en effet très limitées et l'oreille opère un amalgame simplifiant, de même que dans un orchestre l'on n'entend pas trente violons différents mais une seule famille de cordes. Le clavier électronique ne menace pas l'écriture mais ne la stimule pas non plus ; si l'on se met

à penser le timbre, on est confronté au continu et alors le couple timbre/écriture se révèle plutôt comme une contradiction.

Je sens à cet endroit une exigence ; soit l'on se dit : il n'existe pas « du timbre », donc je n'en tiens pas compte, soit l'on est intéressé par cette problématique et l'on voit mal comment éviter de traiter le timbre finalement comme une couleur, ou tout au moins comme une « coloration événementielle », même si l'on était parti avec d'autres intentions.

J'opère dans cette contradiction. Il est d'ailleurs normal que l'empirisme soit la loi générale car il y a nécessité première d'entrer en contact avec la matière brute ; la stimulation d'un compositeur se joue dans cet espace entre la part de connu qu'il peut anticiper et celle d'inconnu qu'il peut entrevoir.

La lutherie traditionnelle me gêne, elle véhicule trop de références ; je constate que beaucoup de compositeurs n'ont aucune notion du référentiel, voire même du plagiat d'œuvres de la génération précédente ; ma mémoire musicale me rappelle constamment que, cela, je l'ai entendu ailleurs, et surtout que je l'ai entendu comme ça, dans le même contexte ; si je n'élimine pas cet objet, je veux au moins avoir conscience de son aspect référentiel et de ses conséquences par la suite, point de vue peut-être un peu évolutionniste mais qu'on ne peut à mon avis oublier en tant qu'individu du 20^e siècle ; il faut en effet avoir un style très coercitif pour arriver à détourner les références.

Les compositeurs d'aujourd'hui ne s'affrontent ni ne se mesurent aux mêmes « grilles de valeur », d'où peut-être un manque de sérenité intellectuelle, d'autant que « l'idée nouvelle » est liée à son intégration possible dans une institution (au sens large du terme), à sa vente plus qu'à sa crédibilité intrinsèque.

Aujourd'hui plus on utilise l'instrumentarium classique, plus le danger référentiel est grand, plus la composition doit donc être forte ; chaque fois que j'ai écrit dans une orientation instrumentale traditionnelle, j'ai toujours noté une excroissance possible dans le domaine électronique ou électrique ; la seule pièce où l'électronique ne soit pas une adjonction mais fasse partie intégrante de la composition est celle pour piano et 4 X, pièce inachevée comme je l'ai dit tout à l'heure.

Dans ce projet, la machine enregistre ce que joue le pianiste et le rediffuse dans certaines sections ultérieures ; vous me direz cela n'est pas nouveau puisqu'on peut le faire avec un magnétophone et ainsi superposer source enregistrée et source directe, mais il s'agit ici de la « projection » d'une dimension du son sur une autre, d'une transformation de valeur d'un paramètre à un autre ; cette technique prend en charge

l'interprétation avec la spécificité du tempo que le pianiste a adopté au cours d'une exécution ; j'adjoins au temps linéaire sa possible élasticité dans le domaine des tempi ; cette méthode, qui débouche sur une dimension du timbre comme une résultante, pose des problèmes de notation car je ne peux visualiser le timbre qui procède du jeu instantané du piano et de la projection.

Depuis les neumes, qui indiquaient l'infexion vocale jusqu'aux détails de jeux instrumentaux actuels, la notation a toujours fonctionné par analogie entre le visuel et l'auditif et cela en opposition avec le système de la tablature.

Ce que l'on appelle savoir lire la musique, c'est seulement le résultat d'une pratique où la mémoire peut reconstituer des schémas déjà entendus et déjà lus ; l'audition intérieure, c'est de la mémoire accumulée ; a contrario, on ne peut en principe se représenter mentalement ce qui se passe du point de vue sonore face à une partition qui serait « entièrement » nouvelle.

Face à la difficulté de noter, je prends le problème par un autre bout ; j'utilise ainsi le phénomène du tempo qui, lui, est « indicable », pour accéder, par une autre voie, à la notion de timbre et pour ainsi réduire la marge de non-écriture.

Propos recueillis par A. BONNET et F. NICOLAS