

## Quelques réflexions sur l'écriture pianistique dans ma création

Extraits de mon livre : *Le parcours du compositeur. Cartographie d'un imaginaire*. Editions L'Harmattan, Paris, coll. Sémiotique et philosophie de la musique. (2011).

### **- Piano comme instrument résonnant et expérience d'écoute. (*Chemins de traverse*)**

Page 153

#### ***Profondeur***

Lorsque je lis ma pièce pour piano en écoute intérieure, il devient difficile d'évaluer avec précisions ce qui sera joué de ce qui sera pensé. La différence de plans sonores s'annule.

L'esprit ne peut se représenter mentalement toutes les « nuances » de la pièce. Seule l'écoute le permet.

Il est clair que j'utilise les sons pensés pour leur apport à la profondeur qu'ils suscitent. Créer un espace sonore supplémentaire *dans l'œuvre et dans l'écoute*.

Un temps musical autre, une fracture du sonore.

Dans l'écriture de ma pièce pour le piano, j'essaie de rendre indissociables les sons joués des sons pensés.

Je m'en aperçois plus de jour en jour, il est clair que je tente de donner sens à l'écoute par la pensée qui s'y ajoute, secrètement. En même temps, je suis conscient que cela engage une esthétique particulière, très ascétique et qui me semble étrangère à moi-même. Comme s'il y avait là une nécessité qui me dépasse, qui dépasse mes propres choix pour pouvoir faire sens.

Créer un manque, un vide dans l'œuvre, qui ne peut être comblé que par l'écoute interne de sons pensés.

En ce sens, je n'utilise plus la musique silencieuse comme je l'ai fait jusqu'alors, mais de façon plus active dans la création.

Pour ces passages, refuser les sons pensés, c'est pour l'interprète ou l'auditeur, refuser de donner sens à l'œuvre elle-même.

Page 147

#### ***Résonance passive - active***

Faire Alterner des passages de contemplation de résonance avec des passages d'écoute plus active (avec participation de l'auditeur).

Dans un univers musical dominé par des résonances, les sons pensés pourraient être les seuls à fournir une indication de pulsation ou de tempo - rendue sensible non par l'écoute mais par la pensée.

### ***Résonance créatrice***

Il faut arriver à ce que l'on perçoive une différence entre résonance créatrice, intervenant pendant le temps de résonance, et une résonance pendant laquelle j'ajoute autre chose : un élément extérieur comme une citation, des éléments plus disparates organisés selon une technique de montage, un texte... Dans le second cas, il n'y a pas de lien réel avec la résonance, il y a superposition.

La différence tiendra peut-être dans l'écriture de cet apport créatif ? Par la nuance utilisée ?

### ***Développement***

J'imagine la notion de résonance comme « contenant » les possibilités de développements thématiques, ses virtualités.

La durée de ces résonances pourrait être aussi une durée « matrice », constituant la clé de la thématique liée à ces sons résonnants, se révélant, se déployant dans une phase ultérieure de développement, prenant alors un rôle plus actif.

### **- Statut de l'interprète (*Passages, Homothanatos, Harpocratès...*)**

### ***Un auditeur actif***

Il me semble important de noter cette démarche qui s'est imposée, presque malgré moi, à l'égard de l'interprète tout d'abord et à présent, de l'auditeur.

J'ai accordé dans ma création, une dimension particulière au statut de l'interprète, le considérant comme responsable et engagé de façon très active dans l'acte de création : d'abord par un certain nombre de choix qu'il doit effectuer lors d'une interprétation, mais aussi à l'égard à ses propres limites. Des limites qui sont celles de l'Homme, et que l'interprète manifeste dans l'acte de l'interprétation.

Je pense que ceci est à l'œuvre, dès *Homothanatos*.

Mais il y a également une forme de responsabilité, d'exigence, qui existe pour une pièce telle que *Harpocratès*, où l'interprète doit « jouer le jeu » des silences-rythmés, accepter cette scansion interne, ce rapport insolite entre texte et silence, et l'interaction avec le jeu instrumental.

On peut parler d'une œuvre et/ou d'une attitude expérimentale, un défi accepté qui, jusqu'à ce jour, ne semble pas avoir été relevé par les quelques interprètes qui ont souhaité rentrer dans cette pièce.

Toutefois, aujourd'hui, je réalise qu'il y a en moi la nécessité d'emmener l'auditeur vers ce même chemin, où il devient du même coup un créateur, participant à l'acte en création d'une exécution.

Cet état d'esprit, difficile et sans conciliation m'apparaît comme nécessaire, même si je reste conscient qu'il tend à me desservir par ailleurs - par l'attitude même de l'auditeur dont la passivité est une tradition de longue date et le concert assimilé à un spectacle. Quelque chose me pousse à interpeller l'auditeur, à le violenter peut-être, tout comme l'œuvre, l'acte de création me violente.

Mais peut-être cette violence force-t-elle à la création et en cela, est une dimension intéressante, intégrée dans la création ? Je ne puis accorder de concession et en même temps, j'établis un double sens possible - dans l'esprit de la *musica reservata* - dans la mesure où l'œuvre reste possible, même si la notion du non joué, de la mélodie silencieuse n'est pas respectée.

Cela a été le cas pour la création de *Passages* où le pianiste connaissait ma volonté à ce sujet. Toutefois, au soir du concert, je ne doute pas qu'il n'ait pas respecté l'indication du va-et-vient joué/pensé et la création de la pièce a eu lieu, indépendamment.

Il me semble que ma création s'oriente vers un acte extrême, peut-être afin de « trancher » face à cette violence imposée ? Un acte qui devra consister à envisager l'écoute et le sens même de l'œuvre de façon différente si l'on accepte ou refuse le jeu. J'entrevois une pièce où l'incursion du pensé ne sera pas un simple ornement, ni un jeu d'écho ou de mémoire, mais une composante forte du discours musical.

Il y aura vraiment deux pièces possibles : avec ou sans ce plein engagement de l'auditeur et en ce sens, il s'agit d'une attitude qui s'élève en conviction.

Je ne sais si musicalement, l'affaire est possible. Je me pose la question, violente elle aussi, parce que je la crois nécessaire pour avancer dans ma création et parce que je perçois, plus que je ne sais, quelque chose d'essentiel qui peut émerger et qui m'échappe jusqu'ici.

À suivre...

## **- Piano - clé sonore et orientation de l'écoute (*Pour ceux qui partent, Mélodies, Le Temple du sens, Le Château des pauvres, La métamorphose de Narcisse ...*)**

Pages 32-35

### ***Clé sonore***

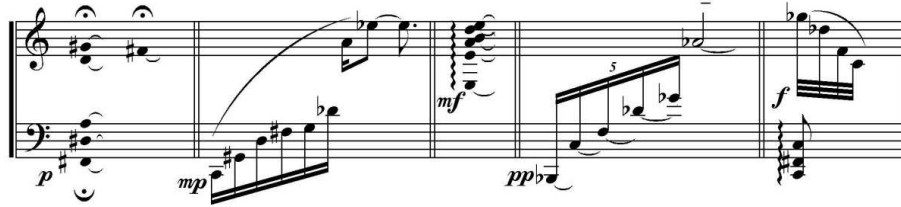
Parmi les différentes possibilités d'organisation harmonique qui parcourent ma production, je souhaiterais en aborder une, intervenue à diverses reprises. Un traitement de la verticalité par intervalles de quarts et quintes, utilisés avec divers prolongements tels que : *superposition, dilatation, étirement, glissement...* Ces nombreuses possibilités m'ont permis d'ériger ces intervalles en accords et plus volontiers en agrégats sous diverses facettes plus ou moins complexes. Un tel matériau harmonique, parfois recherché pour la couleur particulière de l'intervalle initial, intervient plus spécifiquement pour les qualités de celui-ci : intervalle « ouvert », soit suffisamment large et qui - dans le cas de la quarte surtout - demeure perméable au traitement tonal. Néanmoins, en utilisant ces intervalles par progressions étagées, l'agrégat résultant présente une certaine stabilité et surtout, génère un espace harmonique dont les ressources n'ont cessé de m'interpeller.

À l'inverse, associé aux possibilités de torsion et/ou de dilatation par exemple, l'agrégat devient alors très instable, perçu comme une suite d'intervalles non identiques et assimilables à un objet sonore.

Dans de nombreux cas, je les ai liés entre eux par un élément de jonction comme le ton ou le demi-ton. Ces derniers créent de multiples relations de dissonances qui forment tensions et élargissent l'espace, mais interviennent également comme facteur de cohésion et

d'organisation au sein d'un univers atonal. C'est ce dernier type d'agrégat que j'ai plus volontiers utilisé - recherché pour toutes les ambiguïtés qu'il sous-tend - sans pour autant négliger les potentialités des premiers, « navigant » ainsi entre stable et instable.

On perçoit aisément le rôle central de l'intervalle initial, qui apparaît comme générateur des agrégats et prend ainsi le statut d'une *clé sonore*.



Ex. 1. Différents types d'agrégats formés à partir d'intervalles de quarts et quintes.

### *Statisme et résonance*

L'appui sur le vertical m'a permis de structurer mon discours musical à une période de ma production où l'organisation générale se posait plus particulièrement. De fait, j'ai rapidement saisi toute l'importance de ces accords et cela m'a conforté dans mon choix et engagé à en poursuivre l'exploration. Utiliser ce type particulier d'agrégat m'a permis d'appréhender plusieurs notions fondamentales dans la composition et c'est principalement par la mise en œuvre que ces divers éléments apparaissent.

Pour introduire l'analyse, je souhaiterais établir une comparaison avec un exemple d'auteur. On trouve de tels accords dans le langage de Scriabine, notamment dans *Prométhée*<sup>1</sup>. Dans cette œuvre, le compositeur utilise « l'accord de Prométhée », un agrégat construit à partir d'un spectre harmonique sur *do* et étagé en quarts. L'accord est transposé et renversé sous diverses formes tout au long de la pièce. À l'inverse, ce n'est pas le cas des agrégats que j'utilise, plus spécifiquement employés de manière *statique*.

*Pour ceux qui partent*<sup>2</sup> est représentatif de ce procédé. Dans cette pièce, c'est l'intervalle de quarte augmenté qui est générateur de l'accord, au-dessus duquel s'échelonnent des résonances supérieures. L'agrégat apparaît dès le début de la pièce, statique en tant que seule référence harmonique et par ses nombreuses répétitions. Au niveau de l'écoute, le statisme permet de mieux « apprécier » les tensions internes de l'agrégat.

Par ailleurs, un mode de jeu spécifique *en résonance* est employé. Ce dernier point s'ajoute au statisme, le renforce même, jusqu'à devenir un des acteurs majeurs de sa mise en œuvre. En même temps, il joue sur la perception. En effet, la couleur de l'intervalle initial passe au second plan au profit de la résonance, qui occupe une fonction forte. L'accord devient un objet d'écoute, conférant à l'ensemble un caractère méditatif. Il peut être défini comme : *accord-résonance*.

<sup>1</sup> *Prométhée* ou *le Poème du feu* op. 60 (1909-1910), pour orchestre avec chœur et clavier à lumières.

<sup>2</sup> *Pour ceux qui partent* (1985), pour clarinette et piano.

Ex. 2. *Pour ceux qui partent*, début. Accord- résonance statique.

### *Structuration de l'espace*

Au niveau compositionnel, une telle utilisation de l'accord engage un jeu de relations avec les autres paramètres du discours comme ici le tempo, volontairement lent pour accentuer l'immobilité. Ailleurs, c'est au niveau de la forme que l'influence devient sensible, en faisant alterner statisme et résonance avec des passages plus dynamiques. Dans d'autres cas, l'accord intervient pour ces caractéristiques comme facteur organisateur de l'ensemble. Ainsi dans l'introduction de *Mélodies*<sup>3</sup>, l'intervalle clé de l'agrégat initial envahit l'espace sonore et acquiert ainsi un rôle structurant. Les enchaînements harmoniques ont pu être établis en fonction de la configuration même de ce type d'accord et non selon quelque « logique » ou règle d'enchaînement. Une palette d'accords choisis pour leur profil similaire et leur qualité acoustique proche.

Sans vouloir résumer mon organisation harmonique à ce seul type d'accord, force m'est de constater que celui-ci m'a fourni un vaste champ d'applications tout en contribuant à fixer plusieurs éléments récurrents de ma production ultérieure. Je pense tout particulièrement au mode de jeu en résonance, qui va « s'installer » durablement. À l'inverse, l'organisation statique n'interviendra plus que de façon épisodique, voire associée dans un ensemble liant plusieurs aspects de la verticalité et non plus en tant que seule référence<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Mélodies* (1985), pour mezzo soprano et piano.

<sup>4</sup> D'autres modes d'organisation de la verticalité seront abordés dans les chapitres suivants.

## ~Mélodies~

Texte de P.Éluard

pour voix mezzo soprano  
et piano

The image shows the first three systems of a musical score. The first system is for Mezzo-Soprano and Piano, with a tempo marking of 'Lento'. The piano part is marked 'pp sempre'. The second system is for Mezzo and Pno. The third system is also for Mezzo and Pno. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The piano part features complex chordal textures and melodic lines, often with long notes and ties. The vocal line is sparse, with a few notes and rests.

Ex. 3. Page d'introduction de *Mélodies*. La « clé sonore » structure l'espace.

### - La musique de chambre et l'écriture pianistique.

Page 185

C'est effectivement un genre difficile et sans concession où chaque élément prend une importance considérable sur l'ensemble et ce, alors même que le quatuor à cordes est considéré par de nombreux compositeurs comme véritable quintessence de l'art musical.

L'écriture plus austère et moins brillante que celle de l'orchestre, ne fait pas moins du genre un cadre idéal pour développer un style plus personnel, établir une relation plus intime avec soi-même comme avec l'auditeur<sup>5</sup>.

Ce refus du théâtral et de l'extériorisation a constitué une aide précieuse au moment de mes spéculations sur la profondeur, la partition « virtuelle » et l'expérience d'écoute de la musique pensée. De la même façon, les nuances *piano* - qui constituent un phénomène récurrent dans

<sup>5</sup> Beethoven se consacra presque exclusivement à l'écriture de quatuors durant les deux dernières années de sa vie.

ma musique - pourraient expliquer ma direction vers la musique de chambre, plus adéquate à l'écriture recherchée. Quant au rapport à la temporalité de l'œuvre dans la réalisation, une page d'orchestre peut demander plusieurs heures voire plusieurs jours d'élaboration, tandis que l'écriture d'une pièce de musique de chambre permet de rentrer dans la temporalité de l'œuvre de façon plus active. La phase de réalisation s'effectue selon une écoute interne plus proche du temps réel de l'œuvre. La perception intérieure tout comme la densité sonore est particulière. Les instruments y tiennent très souvent une partie indépendante, chacun contribuant à part égale à donner sa forme à l'ensemble et à faciliter l'appréhension globale de la partition ; ce qui, pour mes spéculations sur la musique pensée, s'est avéré primordial. D'une façon générale, la connivence entre les interprètes m'a permis d'approfondir mes spéculations et m'a offert une réalisation très fidèle que je n'aurai peut-être pas obtenue en écrivant pour l'orchestre.

### **- Notation, graphie, signes spécifiques : hors temps et création d'espace** (*Chemins de traverse I II et III, Passages, Homothanatos, Le Temple du sens...*)

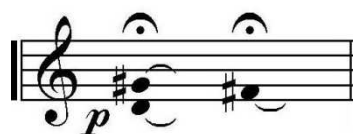
Page 182

#### ***Signes et graphies***

L'écriture d'une pièce musicale amène parfois le compositeur à concevoir des signes spécifiques, créés à l'intention de l'interprète afin de le guider sur ses désirs quant à l'interprétation de la pièce.

J'ai moi-même eu recours à de telles indications dans plusieurs pièces, en particulier lorsque les signes à disposition me paraissaient trop imprécis pour expliciter mon intention. Sans faire apparaître ici de façon exhaustive tous ces signes, je souhaiterais indiquer par quelques exemples, ce qui a pu motiver mon choix dans l'utilisation et la création de plusieurs d'entre eux.

Voici le signe de résonance utilisé dans *Chemins de traverse* :



Il faut indiquer que les sons notés ainsi et sans rythme, apparaissent au piano sur une portée centrale qui s'intègre aux deux autres portées écrites en notation traditionnelle. L'utilisation d'une telle graphie - si elle n'est pas inédite - prend un caractère particulier qui l'isole du reste du passage et en fait une particularité signifiante. Ajoutons que ce signe indique également à cet endroit de la pièce, des sons auxquels doit s'ajouter la musique intérieure en sons pensés. Cette graphie renvoie donc à un ensemble de significations et m'est apparue nécessaire pour faciliter la compréhension du passage.

Dans tous les cas, il s'agit moins de créer une graphie inédite que d'utiliser ce qui me semble le plus approprié à traduire l'idée musicale.

## - Responsabilité de l'interprète dans la création.

Page 189-190

### *L'interprète*

L'interprète intervient comme médiateur entre le compositeur et le public.

Il est celui qui transporte, transmet la pensée et les émotions du créateur par son interprétation.

Son rôle commence là où celui du compositeur s'efface ; car il est aussi celui qui vit « dans l'instant de l'œuvre » lors de son exécution, un moment qui échappe au créateur.

Roland Barthes nous dit :

« On sait aujourd'hui que la musique post-sérielle a bouleversé le rôle de l'« interprète », à qui il est demandé, d'être en quelque sorte le co-auteur de la partition qu'il complète, plus qu'il ne l'« exprime » »<sup>99</sup>.

J'apprécie particulièrement ce pouvoir de l'interprète, capable également d'affronter « in vivo » tous les aléas de la création d'une œuvre ; ce que je n'ai jamais cherché à ignorer dans mes compositions. Plus encore, j'ai exploité tout particulièrement cette prérogative dans les pièces où intervient la musique pensée, qui requière une participation dans l'instant, plus active encore. Ici plus qu'ailleurs, je dois à l'habileté et à la bonne volonté des interprètes d'avoir pu vérifier le bien fondé de ma démarche autant que ses limites lors des exécutions. Une collaboration enrichissante s'est avérée entre le compositeur et les interprètes, comme j'ai pu le constater après la création de mes pièces pour guitare et soprano :

« Nous avons reçu avec plaisir *Sweet Silent thought* qui est une mise en musique d'un sonnet de Shakespeare.

Cette pièce a inauguré pour nous un travail nouveau qui fut celui d'une recherche de l'intériorisation musicale propre à ce compositeur. En effet, Philippe Démier dans cette œuvre, demande un véritable engagement à ses interprètes afin de parvenir à une parfaite interaction de la voix et de la guitare. Le thème de la poésie de Shakespeare est celui d'une profonde méditation intérieure. L'adéquation de la musique et du texte est ici tout à fait saisissante, car certains passages sont à penser par la chanteuse qui ne les extériorise donc pas musicalement ; une sorte de confiance entre le compositeur et son interprète. [...] *Le chat* poursuit et développe tout à fait les recherches du compositeur vers une intériorisation et une concentration du discours musical. En effet, les deux interprètes sont invités à penser des éléments musicaux ou textuels qui influent ainsi sur la musique en train d'être jouée. L'alternance progressive entre le chanté et le parlé crée une forme particulière de déclamation du texte qui invite là encore à entrer dans un univers musical mystérieux et poétique »<sup>100</sup>.

J'ai toujours accordé une pleine confiance aux interprètes en sachant que leur désir est d'être au plus proche de l'idée du créateur. En retour, j'ai pu obtenir les meilleurs résultats lors de mes créations.

---

<sup>99</sup> Roland Barthes, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Ed. Du seuil, 1984, p. 46.

<sup>100</sup> Extrait d'une lettre adressée à l'auteur par les interprètes Astryd Cottet et Benjamin Fau, après la création des deux pièces. Novembre 2007.