

EXTRAIT DE :

**LE MOT DANS LA PARTITION
AU VINGTIEME SIECLE**

de Radosveta KOUZMANOVA ép. BRUZAUD

**Université de Paris IV – Sorbonne
U.F.R. de Musique et Musicologie**

Radosveta KOUZMANOVA ép. BRUZAUD

**LE MOT DANS LA PARTITION
AU VINGTIEME SIECLE**

Thèse de Doctorat de Musique et Musicologie du XX^e siècle

Sous la direction de M. le Professeur Jean-Yves Bosseur

Décembre 2004

... En réalité, la préface n'apparaît jamais redondante par rapport au discours musical qu'elle commente. Que ce soit en dévoilant les sources d'inspiration de l'œuvre ou en exposant les principes de son langage et de son articulation formelle, elle apporte toujours une information pertinente puisque complémentaire et souvent impossible à déduire du discours musical lui-même. Par delà les motivations propres à chaque compositeur et le prétexte qu'elle lui offre de s'exprimer, la préface oblige son auteur à porter un regard rétrospectif sur son œuvre, à interroger ses pensées intimes et à en extraire l'essentiel de sa démarche artistique, afin de synthétiser dans quelques lignes tout un univers poétique contenu dans l'œuvre. Cet aspect autobiographique, inhérent à l'acte préfaciel, apparaît de façon peut-être la plus significative dans les textes rédigés par Luc Ferrari, pour ses partitions instrumentales, depuis la fin des années soixante.

Chez Luc Ferrari, l'acte scriptural obéit à des enjeux multiples et constitue en ce sens un lieu de réflexion et d'introspection critique, dont la finalité demeure parfois obliérée par le registre ludique dans lequel évolue sa parole. Alors que, dans ses textes des années soixante et soixante-dix (*J'ai tort, j'ai tort, j'ai mon très grand tort*, 1969, *Et tournent les sons dans la garrigue*, 1977, *Ce qu'a vu le Cers*, 1978), prédomine une nette tendance à l'autodérision, une méfiance à l'égard des attitudes par trop sérieuses qui, par le biais d'explications circonstanciées, érigent les intentions du compositeur en une loi immuable à laquelle la perception musicale doit nécessairement se plier ; dans ses préfaces rédigées pour les partitions plus récentes (*Cahier du soir*, 1991-1992, *Fable de la démission et du cendrier*, 1994, *Tautologos IV*, *Symphonie déchirée*, 1994-1998), le côté désinvolte et les nuances provocatrices semblent être atténués par une pensée qui s'oriente plus volontiers vers la réflexion introspective, sans perdre pour autant son sens critique et la simplicité de son expression. Et s'il cultive l'impertinence et multiplie les autobiographies erronées, ce n'est certainement pas pour laisser planer l'ambiguïté sur ses véritables intentions, encore moins pour mystifier ses démarches ; de tels artifices et stratégies obliques lui permettent plutôt de prendre ses distances vis-à-vis des modèles de communication musicale, consacrés par la culture bourgeoise du XIX^{ème} siècle, de remettre en question leur caractère arbitraire et d'interroger leur fondement, même si cela le conduit à refuser le statut de compositeur, pour s'assigner la fonction de « réalisateur »¹.

¹ « Suis-je musicien, compositeur ? Un jour, je me suis répondu en disant, je suis réalisateur. Cela ne veut pas dire grand chose, sauf qu'il y a dans le mot réalisation le mot réalité et le mot réalisme ». FERRARI, Luc, « Entretien », *Actuel*, série 12, 1970, n° 3, p. 15.

En ce qui concerne la place du commentaire au sein de la partition musicale, Luc Ferrari fait partie de ces compositeurs pour lesquels la parole, sous forme écrite ou orale, joue un rôle important dans la communication entre créateur, interprète et public :

« Pour moi, la fonction du mot, d'une part, est de clarifier les idées ou bien de raconter une histoire, puisque les partitions ont parfois une histoire assez longue et quelquefois accidentée ; d'autre part, je trouve que c'est une prise de parole qui est nécessaire par rapport au musicien, par rapport au chef d'orchestre qui lui permet de savoir de quelle manière j'ai envisagé le travail ; enfin le texte peut servir également dans les notices de programme et c'est aussi un rapport avec le public. Je continue de penser que les textes sont importants, aussi bien dans la partition que dans le programme de concert. »².

Toutefois, écrire une préface ne semble pas être, pour Luc Ferrari, un acte exégétique, dans le sens d'une démarche analytique, permettant au lecteur de saisir les principes compositionnels et les préoccupations techniques ayant régi la conception de l'œuvre. Désirant ne pas confondre les rôles du compositeur et de l'analyste, Luc Ferrari préfère livrer à travers ses textes le concept sur lequel se fonde l'œuvre, la signification profonde que celle-ci revêt aux yeux du créateur. Le geste d'écriture vise donc moins à justifier les solutions techniques et les options artistiques adoptées par le compositeur, qu'à transmettre ce que L. Ferrari appelle « l'histoire de l'œuvre », le cheminement de la pensée musicale depuis l'abstraction d'un concept jusqu'à sa concrétisation à travers l'écriture. Ainsi, explorant de manière systématique la mémoire et puisant leur matière dans l'introspection, certains textes de L. Ferrari semblent davantage être à leur place dans un journal intime que sur les pages d'une partition musicale³. Par exemple, dans la préface du *Cahier du soir* (1991-1992), pour 14 instruments, une comédienne et des diapositives, il écrit notamment :

« Le cheminement de l'œuvre est une chose étrange. Pour moi, *Cahier du soir* a toujours été un projet pour le théâtre. La musique qui s'étalait sur la partition, je ne sais pourquoi, était chargée d'expression, appelait autre chose que la salle de concert, demandait d'autres intrusions que la présence des musiciens. La musique était-elle imagée ou lui fallait-il des mots, je ne savais le dire ? Je supputais (tout en me disant, ça c'est un mot que je n'emploierais pas !).

[...] Et puis dans cette partition, je m'adresse à qui ? C'est comme un journal. Il y a des lettres, des observations, des indications pour les musiciens, des réflexions sur la musique elle-même, des idées idiotes qui passent par la tête, des images, etc. Le spectacle, ce sera ça : une lecture de la partition »⁴.

² Entretien personnel avec Luc Ferrari, le 16 février 2004, inédit.

³ Il faudrait par ailleurs noter que L. Ferrari cultive volontiers le caractère intimiste de son expression, qu'elle soit musicale ou littéraire, comme en témoignent notamment les titres de certaines de ses œuvres, telles que *Journal intime* (1980-1982), comédie musicale pour récitante, pianiste et chanteuse, ou *Conversation intime* (1987-1988), pour piano et percussion ; outre les multiples *Autobiographies* fictives, citons également en guise d'exemple *Portrait-Spiel* (1971), pour bande magnétique, *Les réalisables et le journal d'un autobiographe* (1964-1972) – partitions-textes sous forme de livre, accompagnées de différentes réflexions autobiographiques –, *Journal d'un journaliste amateur* (1972), pour bande magnétique, *Je me suis perdu ou Labyrinthe-Portrait* (1987-1988) etc.

⁴ FERRARI, Luc, *Cahier du soir*, Paris, Salabert, 1995. Préface de la partition.

En réalité, chez Luc Ferrari, la préface peut rarement être considérée comme un élément accessoire de la partition, sorte d'annexe qui vient se greffer sur un objet artistique qui se suffit à lui-même. Loin d'être réduite à la fonction de commentaire, elle semble plutôt destinée à suggérer, à travers notamment ses caractéristiques stylistiques, une certaine ambiance émotionnelle, l'esprit dans lequel l'œuvre devrait être envisagée, tout en permettant d'établir, entre le compositeur et l'interprète, un rapport de complicité et de confiance, d'autant plus nécessaire que, dans la plupart des cas, les partitions de L. Ferrari sollicitent l'engagement personnel de l'exécutant, nécessitant de lui d'assumer plusieurs choix au cours du déroulement musical.

De plus, la préface déborde souvent de son cadre habituel de texte liminaire, pour engendrer de multiples ramifications et s'infiltrer à l'intérieur du discours sonore, à la manière d'un contrepoint qui accompagne et complète la pensée musicale. Ainsi, dans *Cahier du soir*, plusieurs fils narratifs s'enchevêtrent, se chevauchent et se croisent constamment : outre les sous-titres évocateurs, retraçant les différentes étapes d'une soirée imaginaire⁵, de nombreuses annotations placées entre les portées musicales commentent les choix du compositeur, relatant son vécu personnel, tel un monologue qui évolue parallèlement à la pensée musicale prenant l'interprète à témoin. Par exemple, on peut lire au début de la septième pièce, « O comme au bord du puits » :

« Pour 'O comme au bord du puits' qui est un titre aléatoire et qui évoque le fluide, je me suis longuement posé la question, puisque entre-temps j'étais en vacances, si j'écrivais en discours ou en éléments. La continuité de ce morceau ne me pose aucun problème puisque je la connais, simplement il me semblait qu'il serait plus séant de laisser des flous et des mobilités à l'interprétation et à la sensation du moment. Ainsi me suis-je interrogé, ai-je hésité, pris ce temps de vacances pour que presque, l'écriture se choisisse elle-même. Les choses se sont donc arrangées à mon avantage, et ont tourné à l'intérieur de plusieurs éléments qui s'associent en rond comme un 'O', et qui s'approfondissent tout en restant au bord d'un puits. Tout en restant aussi dans des teintes fluides et douces, le morceau doit aller vers une certaine effervescence, puis subitement s'arrêter comme suspendu en équilibre [...] ».

Tout comme le recours fréquent aux moyens électroacoustiques permet à Luc Ferrari d'introduire, au sein de l'abstraction inhérente à l'écriture musicale, des sons du quotidien, des fragments de la vie réelle – tel des « objets trouvés » extraits d'une expérience personnelle –, l'intrusion de l'anecdotique, dans les textes qui commentent l'œuvre, semble être destinée à réduire la distance qui sépare habituellement le compositeur et l'interprète, à

⁵ À ce propos, le compositeur note dans la préface : « La musique, que voulait-elle dire ? Rien peut-être. Mais pourtant, cette partition de vingt petites pièces s'inscrivait dans une soirée, reflétant les étapes de cette soirée là, allant même jusqu'à imaginer des états psychologiques et peut-être intimes qui se déroulent dans ce temps-là entre un homme et une femme qui se rencontrent et vivent une soirée ; peut-être se disent-ils des choses que l'on n'entend pas et qu'une musique les accompagne dans leurs sensations. Un mouvement pour la femme, un mouvement pour l'homme : vingt mouvements, dix états de sensibilité ». *ibidem*.

diminuer l'écart entre leurs situations statutaires creusé par les hiérarchies traditionnelles dans la communication musicale.

De même, en privilégiant le ton confident et le caractère intimiste de l'expression verbale, la « Préface » de la *Symphonie déchirée* (1994-1998) dévoile l'histoire de « plusieurs bouleversements » et « des remises en question personnelles », pour reprendre les termes du compositeur :

« Cette symphonie est hétéroclite ou disparate ou perverse ou mélangée, est une sorte de balancement entre la révolte et la volupté, entre réalisme et abstraction, entre mouvement impulsif et formaliste, entre électro et acoustique »⁶.

Si chacun des huit mouvements qui composent l'œuvre s'accompagne d'un texte explicatif, la présence de ces commentaires est loin d'être assujettie à la seule nécessité de fournir aux interprètes (et aux auditeurs) quelques pistes susceptibles d'orienter la perception musicale, en mettant en lumière les intentions du compositeur. Mêlant l'aveu et le questionnement, la réflexion et l'émotion, le sérieux et l'impertinence, les textes retracent étape après étape le déroulement de la pensée musicale, relatant ses hésitations et ses tâtonnements, comme si l'histoire de l'œuvre n'était au fond qu'un prétexte de porter un regard à la fois désabusé et optimiste sur les fondements mêmes de l'acte créateur. « Pour moi, les mots sont des jeux », déclare Luc Ferrari ; « l'écriture est une sorte de composition, une relation intime avec la partition, mais qui fonctionne aussi pour elle-même, pour représenter quelque chose liée à la société ; il y a donc toujours un côté social, sentimental ou autre, correspondant à des pensées qui sont nécessaires par rapport à la composition »⁷. Ainsi, écrit-il à propos de *Déchirure*, le dernier mouvement de la symphonie :

« Ce mouvement est en même temps la fin et l'initiative de cette symphonie, il y est en quelque sorte déchiré. En effet, déchiré, cela veut dire partagé en deux ; peut-être d'une façon violente. Si je me laisse aller à mon sentiment, je dirais que j'éprouve en même temps un grand désir de vivre et une colère devant la barbarie. Révolte, colère, plaisir, douceur, quel balancement amer, quelle perte de l'équilibre au point de risquer de tomber dans le désespoir. Moi. La-dedans, je suis déchiré.

Alors comment cela se passe musicalement ?

En se laissant aller à de grandes violences, à une grande colère au risque qu'elle soit sans qualité esthétique, en brisant les idées, en interrompant les développements qui pourraient s'installer ou en les développant trop. Et puis la colère retombe. En se laissant aller à de grandes douceurs même mièvres, mais qui ne peuvent devenir que des grimaces.

Et enfin, en laissant cette grande symphonie sans fin.....

ça, c'est vraiment pervers »⁸.

⁶ FERRARI, Luc, *Symphonie déchirée*, pour 17 instruments sonorisées et sons mémorisés, Paris, Salabert, 1998. Préface de la partition, p. 2.

⁷ Entretien personnel avec le compositeur, *op. cit.*

⁸ FERRARI, Luc, *Symphonie déchirée*, *op. cit.*, p. 3. Par ailleurs, au sujet de ses dernières œuvres, Luc Ferrari estime qu'elles sont « mal élevées », dans le sens où elles exacerbent un certain sentiment de déplaisir, capable de déconcerter à l'écoute, jouant sur des violents contrastes émotionnels et intensifiant l'ambiguïté de la suggestion musicale à travers l'intrusion des « sons mémorisés ». Entretien personnel avec le compositeur, *op.*

Avec les textes de Luc Ferrari, nous sommes manifestement sur le versant introspectif de l'instance préfacielle. Axé sur les aspects autobiographiques de l'œuvre, le commentaire articule son propos autour du vécu personnel du compositeur, devenu, à la fois, point de départ de l'acte exégétique et mode de comportement vis-à-vis de la communication du projet musical. On peut néanmoins se demander si une telle approche ne comporte pas finalement certains risques impliquant une trop grande concentration sur le côté « documentaire » de la partition, susceptible d'engendrer, dans certains cas extrêmes, une surcharge d'informations non directement liées à la conception musicale et à sa réalisation. Certaines œuvres notamment de Karlheinz Stockhausen démontrent clairement, à cet égard, à quel point les efforts visant à assurer une maîtrise aussi complète que possible sur tous les aspects de la communication musicale, depuis les moindres gestes et mouvements des interprètes jusqu'à la notice de programme distribuée aux auditeurs, conduit le compositeur à gonfler à l'extrême l'environnement verbal de la partition, devenue désormais une référence privilégiée et exclusive de la volonté toute puissante du créateur. Par exemple, pour compléter la documentation déjà exhaustive qui accompagne une partition comme *Sirius* (1975-1977), K. Stockhausen ajoute de nombreuses photographies prises lors des répétitions et de la création de l'œuvre, comme si, se plaçant lui-même au centre d'un univers expansif et dirigeant la lumière vers ses expériences personnelles, il livrait à l'attention du lecteur, de même que le texte musical et les règles de son interprétation, toute une tranche de sa vie.

...