

Jean-Michel BARDEZ

Interview

***Qu'est-ce que le « style » – Ses enjeux dans un cours d'Écriture
Réalisée par Edouard Delale***

Avril 2013

E.D. Comment définiriez-vous la notion de style de manière générale et plus particulièrement en musique ?

Jean-Michel Bardez : Je peux partir du « biais » suivant : dans certains des articles sur Internet (définitions en anglais par exemple) il existe une confusion entre les notions de style et de genre. On lit par exemple : « *En musique le genre réfère à un style musical comme le jazz, la salsa ou le rock* ». Le dictionnaire Larousse informatisé affirme par ailleurs ceci : «...l'étude stylistique d'un compositeur a rarement été menée aussi loin qu'on ne l'a fait pour les écrivains, car elle demande une bonne formation musicale moins répandue que la formation littéraire ». Saisissant ! C'est faire l'impasse sur tant et tant de travaux musicologiques, d'analyse, d'ethnomusicologie etc. !

Si l'on se tourne vers l'étymologie du mot, dont certains aspects sémantiques perdurent, le *style* désigne un poinçon, un stylet destiné à écrire (ou effacer !...). Le style nommé *gnomon* est l'indicateur de « l'heure » (en musique il est un marqueur également temporel). En botanique, c'est la partie qui va de l'ovaire au pistil - autrement dit, transposé au cas qui nous occupe : un lien entre une mémoire matricielle et une diffusion (le pollen). Comment mieux dire le rôle d'un transmetteur qui a pour mission une appréhension du nombre le plus vaste possible de « styles » par l'écoute, l'analyse sur partition (lorsqu'elle existe) le commentaire d'écoute, la pratique à l'instrument, l'écriture etc. ?

Le style musical est à la fois le vecteur de la trace tangible et l'ensemble des moyens d'accrétion, de précipitation au sens chimique, de réalisation de cette trace saisie dans l'espace-temps où elle est susceptible de rejaillir sans cesse (« l'œuvre » étant, me semble-t-il, la somme de ses interprétations - dans tous les sens de ce terme - et des ré-interprétations des unes par les autres, qui déplacent continuellement l'appréhension des résultats de « balisages » divers).

Le style est l'ensemble des éléments sonores discrétisés selon un ou plusieurs types de segmentation (sur le support qui tente une fixation du sens et selon des modes d'écoute) et (au moins !) un processus de mise en forme, d'élaboration de complexité variable, relié à tous les autres domaines de l'activité de cette espèce. Deux notions semblent importantes pour cerner ce qu'est un style : celle de corpus et celle de cohérence. On peut parler de style propre à un compositeur, à ceci près qu'au cours de la vie de tel ou tel musicien, il est parfois possible de distinguer plusieurs « époques » : sous-ensembles comportant des « signatures » communes. D'autres acceptions abordent cette notion de style au sens du genre, de la forme. Il est possible de cerner des « styles » d'emprunt à ceux qui ont précédé, volontaires ou non, ainsi que des styles de précurSION. Pour illustrer

ce qu'est un fragment de style précurseur, on peut citer de nombreux cas, par exemple, celui, moins apparemment évident, de mesures d'œuvres pour clavier de Grieg qui peuvent être « entendues » comme pré-debussystes. Un style peut être aussi un corpus, un ensemble de compositeurs qui vont être marqués, historiquement, sociologiquement par une appartenance, un territoire circonscrit. On peut aussi concevoir des styles larges : « baroque », « romantique » par exemple, encore que ces définitions doivent sans relâche être remises sur un métier réflexif.

E.D. Comment abordez-vous la notion de style dans votre enseignement de l'écriture ?

Je peux donner un exemple : ayant créé un cours destiné aux plus jeunes (11-14 ans) dans lequel j'avais pour but d'aborder un travail d'invention, j'ai commencé en faisant écouter une multitude d'extraits de musiques de tradition orale de toutes origines et j'ai demandé à un élève percussionniste d'improviser sur ses instruments les plus familiers à partir de l'un de ces extraits, selon son choix. J'ai ensuite conseillé à cet élève de tenter d'isoler ce qui lui paraissait plus important dans ce qu'il venait de jouer. La question suivante a été « que vas-tu pouvoir en faire ? » (en somme, un parcours très banal) et c'est ainsi qu'il a réussi, en retravaillant ses idées par le geste, à bâtir une forme avec une certaine cohérence.

Je dirais que l'étude du style est nécessairement une étude historique, une mise en perspective de l'infinité des possibles de la mise en forme pour sa propre gouverne, pour essayer de se situer en tant que musicien autonome. Elle suppose un travail analytique approfondi pour comprendre les logiques de cohérence. Il faut analyser les caractéristiques pertinentes pour parvenir à la mise en évidence des éléments, des isolats, des singularités qui constituent le style, au moins selon un certain type d'interprétation et pendant une durée plus ou moins variable. Pour ne citer que celles-ci, on peut utiliser l'analyse paradigmatique, néo riemannienne ou bien néo schenkerienne dans le cas d'un certain type de corpus (mais des applications de procédures analytiques à des corpus qui ne les supposent pas a priori peuvent être parfois fructueuses). Je pense qu'il ne faut pas hésiter à se servir de toute démarche accessible et faire sa propre analyse. Lorsque l'on aborde un style encore inconnu, on va tenter de repérer les traces les plus significatives du style, et de se les approprier. Dans un groupe, chaque élève va repérer des « unités » (ou paraissant telles pour lui) semblables à celles que d'autres vont « inventorier », distinguer, mais également des éléments issus de segmentations personnelles qui seront perçus différemment, l'essentiel étant de les faire apparaître à tous et d'en discuter ensuite.

Ecrire dans un style, c'est le contraire d'un pastiche : c'est s'approprier, très ponctuellement, les moyens que l'on a pu apercevoir, à la faveur de sa propre démarche et par l'intermédiaire des cours, pour s'imaginer dans le lieu même où un phénomène inouï particulier a été inventé, en empruntant le « costume », la pensée, la logique de cet espace, de cet ensemble. A la limite, pour écrire de la musique dans le style de Lully, il faudrait apprendre les danses de la cour en vigueur Louis XIV, connaître la manière de penser de l'époque, les tempéraments en usage, la réalisation des basses continues, les instruments, avoir lu Saint-Simon...

Il faut se donner les moyens de la compréhension de la cohérence interne, et essayer de mettre en forme une réponse à la question posée qui aurait pu être celle de l'époque. C'est alors que se présentent différents cas de figure :

- soit ce qu'on propose coïncide avec quelque chose qui a déjà existé pour ce style précis, s'il a été bien circonscrit (c'est une sorte de resurgissement -souvent modifié-, déplacé dans une autre temporalité)
 - soit il s'agit d'un évènement apparemment singulier qui n'aurait jamais été imaginé dans le corpus défini par le style (pour autant que l'on puisse avoir accès à son intégralité ainsi qu'à sa »définition« !...). Se posent alors (au moins !) deux questions :
 - cette tentative est-elle possible eu égard à la stylistique envisagée ?
 - si ce n'est pas le cas, pour quelle(s) raison(s) ? La situation relevée se situe-t-elle plutôt dans les marges externes du style voire, lui sont manifestement exogènes ?
- Cependant, il s'agit bien souvent d'un « greffon » qui correspond à une époque ultérieure, rapportée dans le temps du style en question.

Il existe tant de moyens d'approche. Inventer d'emblée des formes mélodico-rythmiques -avec ou sans texte-. Inventorier les moments de toute musique humaine et tenter d'en appréhender le « phylum », les phases, les « incrustations », les évolutions, les mutations, les invariants, les archétypes- les rapports fréquentiels successifs ou simultanés, le réservoir des potentialités « intervalliques », des modes, des associations timbriques, des usages du vocal, la multiplicité instrumentale...

Connaître la musique qui s'invente, de tous temps et au présent, les jalons les plus saillants de l'inouï. Puis, dans le contexte « stylistique » approprié, exprimer le contenu harmonique d'un contour mélodique, dégager des basses fondamentales par étapes successives de complexité, par substitutions, évaluer les potentialités contrapuntiques et ornamentales, proposer des logiques de segmentation, inventorier les figures expressives, les manières de dispersion de distribution, d'éclatement, de transformations de la structure harmonique ou mélodico rythmique, le travail avec les timbres, la mise en valeur de ce que Claude Ballif nommait « l'orient », la conscience globale d'une forme perçue, son « orientation » générale, précisément, et ses ressources internes, les modifications, les altérations du temps harmonique par les incidences contrapuntiques, la nécessité -ou non- de réapparitions d'éléments, les mises en perspective, l'obsessionnalité, les boucles, les innombrables figures systématiques, les outils variationnels, les manières d'initiales et de fins, l'élaboration de multiples parcours et la logique de leur dynamique propre, les énergies, les effets d'ensemble, les situations très rares, les couches, les trames et les textures, les bourdons, les allusions et les élisions, les surcharges et les frustrations, les répétitions et les redondances, les échos, les miroirs, la mise en réserve, la manipulation de la surprise, les phénomènes relatifs de tension et de décharge, l'usage de l'homogène et de l'hétérogène, les jeux temporels, la superposition des allures (contrepoints) les interférences du nombre de « voix », l'agogique et les rôles rythmiques, le chorégraphique, le « catalogue » ornamental, l'allure cadentielle et ses dérivées, ses évitements, les inclusions de nature improvisée, les procédés et les épisodes imitatifs, les mimétismes, les « réponses », les retours, les effets de symétrie et dissymétrie, les spatialisations, les rhétoriques, les effets de dispersion, de concentration, la maîtrise de formes « constituées », les citations, les éléments reconnus (motiviques, thématiques) et la logique de leur structuration ainsi que celle de leur mise en jeu, l'identification de parties et leur nécessité, la présence d'une vocalité dans l'instrumental et de l'instrumental dans le vocal, les citations et auto-citations, les références, l'humour, la maîtrise d'un parcours interne et externe, la manipulation, les jeux de séduction de l'auditeur, et encore, les relations aux textes, au « pré-textes » de tous ordres, aux contextes, aux épitextes etc.

Dans un cours d'écriture il faudrait pouvoir étudier, pratiquer des milliers de styles !...

Inversons les rôles : et pour vous, le style est en question de quelle manière encore ?

E.D J'aimerais évoquer les Traités classiques, leur volonté de gommer les différences, de fournir une explication simple et prétendument universelle, qui nous éloigne de la réalité de la musique.

Ce sont des phases de théorisation nécessaires (les contributions de Rameau, pour ne citer que cette quête de lucidité, sont extrêmement intéressantes en ce sens). Dans ces très nombreux *Traités*, on propose une densification progressive de la dimension harmonique (je préfère parler de « gfs » : « groupes de fréquences simultanées ») des règles de superposition de lignes contrapuntiques pulsées de manière plus ou moins régulière ou bien encore un code de conception, d'écriture, de formes telles que la fugue. Ceci répondait à des nécessités de compréhension d'un système considéré comme central, prévalent, absolu. Les cas de figure mis en avant sont également « théoriques » (bien que tous existent dans les œuvres). Schoenberg lui-même les invente dans son propre *Traité*.

Or, il s'avère bien préférable de « montrer » et d'entendre les cas « réels », d'en dégager des tendances, de véritables modélisations, que de passer d'exemples fabriqués à la réalité musicale, mais bien plus tard, comme en manière de récompense ! Le *Traité*, qui s'élabore sans cesse, est celui de l'ensemble des occurrences. C'est-à-dire que l'on inverse le processus d'appréhension. En termes pédagogiques, on est bien obligé de partir de situations aisément maîtrisables pour aller vers la complexité. Les exemples (qui sont sans cesse affinés, qui changent d'année en année) saisis dans le vivier des œuvres introduisent conjointement à la conscience de la régularité (phénomène –statistiquement– analysé comme fréquemment apparent dans un corpus précisé, isolable comme tel dans des contextes les plus nombreux possibles) aux phénomènes sous-jacents, ainsi qu'aux tentatives de diversification de ces apparents invariants. Par exemple, on observera, avec l'oreille, l'œil, le clavier, l'instrument, le stylo, le logiciel, l'ensemble des manières de conclure dans l'œuvre de Bach (à partir de l'idée cadentielle), l'utilisation des accords de trois ou de quatre sons depuis le XVI^e siècle jusqu'au XXI^e siècle, l'usage des notes-bourbons et leurs conséquences, la notion éminemment contextuelle de « dissonance », les hybridations, le rôle de tous les éléments contrapuntiques etc.

C'est de l'ensemble des œuvres que l'on déduira des parcours, des intentions, des structurations fondamentales, puis, des mutations de ces manières d'animer le temps musical.

E.D. Vous avez employé le mot pastiche que vous opposez au fait d'écrire dans un style. Pourriez-vous expliquer la différence entre les deux ?

Le pastiche induit une distance, un côté humoristique, comme c'est le cas, par exemple, de l'évocation de Bayreuth écrite par Fauré et Messenger ou bien encore de celle composée par Chabrier. C'est une attitude distincte de l'allusion, du citationnel, que bon nombre de compositeurs emploient volontiers, et qui implique souvent une

gravité. Mais plus encore, la prise en compte, en charge, d'une logique stylistique est une « projection » très engagée (et si possible très informée) qui se situe « comme de l'intérieur » d'une mise en forme des énergies déployées.

E.D. Lorsqu'un professeur d'écriture compose des textes dans un style donné, est-il dans le pastiche, dans le citationnel ?

Vous touchez là à un sujet sensible. Ce n'est pas du pastiche, car le projet n'est pas, a priori, humoristique, loin s'en faut ! Il peut en revanche y avoir du citationnel (dans le meilleur des cas). Mais personnellement, je préfère recourir à des textes de compositeurs. Dans le cadre de l'effectuation des dimensions d'un cours, cela suppose un énorme travail de recherche, car il faut trouver chaque fois, dans chaque intention de compréhension d'un moment particulier de la conception musicale qui se trouve condensé en un tout petit espace, suffisamment d'informations significatives. Un texte inventé ne peut être que plus faible qu'un texte de compositeur sauf s'il y a du citationnel, mais dans ce cas, ce sont les « liens » entre parties qui se révèlent souvent mal cicatrisés. Le but est généralement de condenser un maximum d'éléments en un minimum de « signes », mais le résultat est qu'il y a un aspect additionnel dans ces textes, assez artificiel. La cohérence de l'ensemble est presque toujours problématique, et certains moments très discutables en termes historico-analytiques.

Comment juger, alors, des « réponses » à une question qui présente une sorte de distorsion ?

S'il y a une chose à retenir du style, n'est-ce pas la cohérence - y compris jusqu'à des variances étonnantes qui appartiennent aux motivations profondes ? Si l'on propose des successions « d'épisodes » dont la logique est difficile à justifier, on est en contradiction avec une conception du style désormais semble-t-il fort partagée. C'est d'ailleurs un problème pour les examens et concours lorsqu'on demande à un « auteur » de composer des textes « d'auteur » -justement- (et d'examen, de surcroît !).

En ce qui me concerne j'ai toujours proposé des extraits authentiques du « répertoire », en général très peu connus, mais pas nécessairement. On objecte que l'un des candidats pourrait les avoir rencontrés, mais il en va de même pour tant d'autres épreuves dans d'autres domaines. Une alternative intéressante au chant donné peut être l'écriture de pièces (avec une structure imposée ou « libre ») à partir d'incises, d'un matériau suggéré. La réalisation de la mise en œuvre de la cohérence et de la densité stylistiques, soit en référence à un style existant soit à son style propre est de la responsabilité totale de celui qui est « en loge » ou bien imagine de son côté hors situation d'épreuve.

Les raisons motivées de l'évaluation varient selon la densité d'information de chacun des membres d'un jury. Il arrive évidemment souvent que se produisent des débats...

E.D. Comment décririez-vous l'évolution de l'enseignement des styles en écriture depuis la période précédent la « réforme des styles » au conservatoire de Paris ?

On a posé (à nouveau) la question du style dans les années 70. Cependant, nous avons travaillé sur des textes « d'auteurs » (Challan, Caussade etc.). Il s'agissait d'une sorte d'hypertechnique « localisée » d'enchaînements d'accords. Ils

affleurent encore sous les doigts de ceux d'entre nous qui les ont « réalisés ». Leur style était un vrai patchwork plus ou moins allusif, plus ou moins précis, comme inclus ou induit, et on enchaînait les fragments dans un même texte, avec des marches, des éléments de jonction plus ou moins formels : un mixte issu de l'assurance des traités et d'une relative mémoire des œuvres mais comme abstraite de la réalité musicale la plus dense, sous un louable prétexte de simplification pédagogique. On est ensuite passé aux fragments d'œuvres, c'est-à-dire au vif du sujet. Plus récemment, les musiciens abordent les cours « d'écriture-composition » en se donnant les moyens d'une information historique, culturelle, analytique, esthétique, philosophique large. Ils vont souvent faire de la recherche (en particulier après la création des pôles supérieurs qui rapprochent fort heureusement les structures universitaires et celles des conservatoires).

E.D. Pourriez-vous décrire le cursus de votre classe d'écriture, le programme et les styles que vous enseignez ainsi que l'ordre dans lequel ils apparaissent ?

Le cursus de la Ville de Paris est organisé de la manière suivante, conformément à un schéma très courant : un premier et un second cycles (chacun en deux -ou trois- années) qui aboutissent au CEM, puis un cycle « spécialisé » également en deux ou trois années, qui suppose un choix d'unités de valeurs complémentaires. Les examens du CEM et du DEM (ce dernier niveau de concert avec le CRR) sont communs à tous les conservatoires de la Ville. Les programmes évoluent régulièrement, selon les décisions de commissions annuelles, ce qui rend compte de la complexité des enjeux et des manières d'y adapter des voies pédagogiques.

Selon moi, la trame d'un cursus laisse une très grande indépendance, une possibilité d'invention permanente, une souplesse qui, loin de nuire au passage des étapes ritualisées, peut le rendre au contraire plus assuré, moins contraignant. L'objectif fondamental demeure la formation d'un musicien le plus ouvert possible, réflexif, curieux, introspectif, « creusant » son attention de plus en plus, mettant en perspective des évolutions...

Au cours de la première année, par exemple, il s'agit (du moins est-ce ainsi pour le moment, en ce qui me concerne et ces approches correspondent à une des phases d'évolution) de dégager les logiques hiérarchiques tonales de base à travers des suggestions très diverses, qui incluent bien évidemment des exercices sur une systématique de successions mélodico-harmoniques les plus fréquentes (il conviendrait d'ailleurs de pouvoir disposer de cabines de travail avec un matériel informatique, d'écoute, inter-actif permettant une progression personnalisée, une utilisation circonstanciée !). Il est également demandé un travail d'écriture de pièces personnelles, un travail au clavier...

Par ailleurs, nous écoutons beaucoup de musique dite « de tradition orale » (les racines...) des expériences-limites (en jazz, me vient à l'esprit *Conversation with myself*, de Bill Evans) parmi des centaines d'autres récemment choisies (cette année) pour provoquer une écoute très attentive, une réflexion, voire, un saisissement, une commotion. Pour ne citer que les plus connus, les plus historiques : avec Nancarrow, Ives, Gesualdo, C. Franck, Fauré -un « pavage » de subtiles découpes harmoniques-, Nono, Antheil, mais aussi avec le Fado, le Nô, le Bunraku, les voix de tous lieux, les chants à voix nue, les chœurs russes au service de la liturgie orthodoxe, les multiples instruments à « outre », l'immense vivier du chorégraphique, les très nombreuses bi-phonies, polyphonies sous toutes leurs

formes, y compris celles des *Traballero* de Gênes, telle œuvre de musique dite « concrète », électro-acoustique, telle œuvre de Cage, Scriabine, Roussel, Varèse, Webern, Machaut, les illusions orchestrales créées par des passages d'œuvres pour deux pianos -la *Tarentelle* de Rachmaninoff par ex.- des œuvres en quart-de tons de Wischnegradsky, de Haba, les expériences micro-intervalliques de Louvier, les *Vêpres à la Vierge en Chine au temps des Lumières*, une pièce intitulée *Baccho* d'un mystérieux Fasolo, une transcription d'un passage de *Zoroastre* (de Rameau) pour orgue, une danse serbe jouée par un orchestre de cuivres, des airs de castrats chantés par Cécilia Bartoli, quelques extraits de musique de Nino Rota pour les films de Fellini, une étude pour piano d'Hélène de Montgerout, une courte séquence jouée par des sonneurs de trompe en Sologne, *Mm51 pour métronome et piano* de M. Kagel, le *Coro d'Angeli* du *Martirio di san Bartolomeo* de Davide Perez, les *Mélodies* de Duparc, Fauré, Déodat de Séverac, sur des poèmes de Baudelaire, la *Fuga 9* de Piazzola, transcrite pour deux clavecins, une œuvre de notre « compositeur en résidence » de l'an passé, Gérard Pesson... Des dizaines de milliers de moments d'intense « intelligence ». pour susciter un changement motivé des réseaux neuronaux (qui ont mémorisé toute les « écoutes » antérieures avec quelques « fontes », mais aussi quelques fusions...) et qui s'étend peu à peu à toute musique jusqu'alors abordée, apparemment connue, alors que des aspects inentendus vont ainsi apparaître) afin de replacer l'étude spécifique face à un horizon quasiment infini (à l'échelle d'une vie).

Je pourrais reprendre cette liste d'une toute autre manière demain car je n'ai cité que ce qui me venait à l'instant à l'esprit, parce que récemment proposés à l'écoute, en premier niveau, cette année et parce que j'ajoute (« bien entendu ») sans cesse de nouveau « accès » au fur et à mesure de mes propres investigations.

Une telle mise en relief des « styles », sans cesse déplacée, reconsidérée, permet également de contextualiser les « règles » (c'est-à-dire, plutôt, les régularités repérables d'un style). Ainsi de celles, récurrentes, qui concernent les successions de quintes ou d'octaves, les doublures, les confrontations d'une fréquence et de son altération (etc !...) lesquelles sont ainsi rendues de plus en plus subtiles, dépendant de situations appréciées comme de plus en plus précises qu'il convient d'analyser, d'évaluer. Nous passons sans répit de cas fréquents, de mises en séries, d'ensembles d'objets « utiles », plus aisément modélisables, aux singularités remarquables et les relations entre les deux définissent aussi un style, ses contours, ses détours, ses retours, ses atours (l'ostentation, la séduction, la virtuosité...). Il est question des principe d'économie des mouvements, de symétrie, des équilibres d'une manière générale et dans chaque style.

A l'occasion des concerts (de l'ensemble des cours) en premier niveau (je continue d'évoquer ce « passage ») il est possible d'écrire une chanson sur un texte poétique avec un accompagnement ou à deux voix égales, par exemple, ou bien une pièce « libre » (difficile passage à l'acte). Mais il existe bien d'autres « manières ».

Cette année, en niveau spécialisé, nous avons envisagé en détail les « orchestrations » des quatuors de Haydn, parallèlement à une pratique de nombreuses courtes mises en loge commentées ensemble, à des écoutes immédiates des fragments travaillés, analysés, à une systématique rigoureuse issue de ces « observations » confortées. Au « programme » toujours ouvert de ce niveau : entre autres : Bartok, Ravel, Debussy, Ligeti, Berio, Messiaen, Wagner...

Je ne peux évidemment décrire toutes les « expériences » tentées à ce jour et qui correspondent, chaque année, à ce que je perçois des attentes et des « aptitudes », des compétences développées, tout autant, à ce que chacun souhaite écrire, parce que la motivation sera plus forte, ainsi que dans un souci de curiosité et

de renouvellement personnel, les décisions prises dans le projet de transmission procédant d'un acte critique reconduit indéfiniment.

Revenant au programme général, pour l'obtention du CEM, sont actuellement prévues deux épreuves. L'une est une loge dans le style « classique » ou « romantique », dont le choix est annoncé à l'avance. L'autre est une « loge » de contrepoint proposant quatre épreuves au choix : contrepoint Renaissance, invention à deux voix, choral ou basse fuguée. Le choral a généralement la préférence des étudiants. Il faut préciser qu'il est devenu dans le monde entier le passage obligé de la vérification d'une habileté de manipulation conjointe des dimensions verticales et horizontales. (J'ai fait écouter une transcription de Knut Nystedt, chantée par *Accentus*, que j'appellerais « choral abyssal » dont les fréquences d'une harmonie débordent sur celles d'une ou de plusieurs qui suivent, et j'ai montré quelques aspects contenu d'un traité de « choral d'école » afin de provoquer des réflexions distancées !...). Me paraît également nécessaire une pratique du choral au clavier.

Pour le DEM, sont actuellement imposées plusieurs épreuves, dont deux mises en loges. L'une dure douze heures avec deux pièces à « réaliser ». (Cette année Haydn pour quatuor à cordes et Schumann pour instrument et piano). Pour l'autre mise en loge, il s'agit, cette année, de variations sur choral « dans le style » de Bach. Ces « passages obligés » ne cessent d'évoluer, mais l'idée générale de variations sur un matériau est suffisamment universel pour être nécessairement abordée.

Il convient également de présenter trois œuvres entièrement à l'initiative des candidats, dont deux dans un style repérable et une dans un style personnel, lequel est, à mon avis, un moment très stimulant: le compositeur peut y faire montre d'une autonomie.

Le plus important sont moins ces moments de vérifications de phases acquiescentes que les manières dont on va irriguer, stimuler les voies d'accès à la compréhension stylistique la plus « déployée » possible.

E.D. Pour cette oeuvre en style personnel, y a-t-il un cahier des charges ? L'élève doit-il faire preuve d'originalité, ou cela est-il accepté s'il choisit de s'inspirer d'un style identifiable de la même manière que pour les deux autres œuvres à présenter ?

Il n'y a pas de cahier des charges. Les étudiants sont livrés à leur expérience. Le style peut aussi correspondre à un compositeur, une époque étudiés. La question, selon moi est, encore une fois, celle de la cohérence des éléments mis en jeu, de la maîtrise de la forme, puis, celle de l'inouï et de la plus ou moins dense complexité.

E.D. A ce sujet, quelle est pour vous la différence entre un cours d'écriture et un cours de composition ? La notion de style n'intervient-elle dans cette question ?

Je pense qu'une classe « d'écriture » est déjà une classe de composition, mais cette suggestion supposerait une très longue explication afin de ne pas laisser place à de nombreuses ambiguïtés, y compris en rappelant les nombreuses étapes successives des initiations en ce domaine, selon les lieux et les moments historiques. Dès que l'on manipule deux fréquences, a fortiori un nombre plus conséquent « d'objets sonores » on est déjà placé, me semble-t-il, dans un lieu

« compositionnel », avec une responsabilité forte en terme esthétique. C'est ce que j'essaie de faire saisir pendant mes cours, souvent en provoquant des réflexions graves, souvent avec humour. De ce point de vue, et seulement ainsi, je ne vois pas une grande différence entre mettre ces « objets », ces mouvements, ces énergies, ces « formants »- etc.- en œuvre « stylistique » avec des pré-requis mémoriel bien assimilés, ou mettre en œuvre ses propres « objets » de désirance, si tant est que l'on en en ait.

Il me semble dommage de dissocier les cours d'écriture et de composition, mais il est vrai qu'ils l'ont été longtemps (non pas à l'époque baroque, par exemple). Il s'agit plutôt d'un grand département dans lequel on pourrait circuler- approches historiques, invention, improvisation, orchestration, manipulation informatisée des nouveaux « sons », arrangements, musique et images (de toute nature) etc. Il me semble également dommage de séparer composition dite « électro-acoustique » et instrumentale.

Bon nombre de mes ancien(ne)s étudiant(e)s sont compositeurs, compositrices. Ceux qui enseignent ne se privent pas de « penser la musique » et d'en inventer...

Un professeur de composition est confronté à la notion du style de manière aussi impliquante et grave qu'un professeur d'écriture. Un seul exemple parmi tant d'autres : un jeune compositeur américain est venu un jour travailler le choral (de manière ponctuelle) afin de tenter un concours d'entrée en composition (cette épreuve faisant alors encore partie d'un ensemble de « tests », catégorie en évolution également permanente). Il nous a soumis par ailleurs une partition d'orchestre qui avait été jouée (par un bon orchestre de campus). Nous avons écouté l'enregistrement et j'ai demandé à mes étudiants de faire des remarques sur cette œuvre, ce dont ils ont l'habitude car le commentaire d'écoute ne leur est pas étranger... Ils ont aussitôt fait remarquer un grand nombre de références évidentes à des compositeurs connus (Poulenc, Prokofiev, Gershwin, répétitifs, emprunts sud-américains etc). Cette réaction mettait en avant le fait que cette œuvre était très composite, mais pas nécessairement de manière satisfaisante. C'était une critique de la forme, non pas parce qu'elle était rhapsodique, mais parce qu'elle était une réunion d'éléments disparates sans cohérence globale. Après cette expérience, qui était quelque peu perturbante pour lui, j'ai appris par le professeur qui le suivait désormais, que ce compositeur a ensuite commencé à composer de manière très différente.

N'est-ce pas l'une des multiples fonctions d'un cours d'écriture (récemment bien pointées par Marc-Olivier Dupin dans la *Lettre du Musicien*) que de former également des compositeurs qui le sont déjà en intention ou en acte ? Il s'agit de proposer à tous une approche générale dont chacun tirera ce qu'il peut entendre et dans le sens qu'il souhaitera ! On peut observer que, dans bien des lieux de formation, des musiciens font de l'écriture, qui ne fréquenteront jamais un cours de composition, mais aussi que certains musiciens entrent en composition en ayant fait très peu d'écriture, d'analyse, d'histoire de la musique etc. Peut-être est-ce une singularité française qui est en train de se transformer de l'intérieur. Je crois toutefois que ce sont des réalités plus générales.

Les compositeurs ont intérêt à avoir une culture très conséquente. Il suffit d'observer la crête de la vague de l'invention, en tous temps et lieux. Ceux et celles qui pensent l'inouï (depuis nos ancêtres chamanes) ont le plus souvent une vaste conscience historique - intégrée par de nombreux types de « gestes » d'appropriation personnelle, dans des cours ou bien en « autodidactes » (il faudrait d'ailleurs définir ce type de parcours souvent extrêmement ouvert et approfondi). Il

arrive évidemment que certains des étudiants en écriture et qui ont acquis, dans le meilleur des cas, la culture la plus « ramifiée », ne soient pas compositeurs. Il arrive que certains d'entre eux, et ce, à toutes les époques, aient une activité de compositeur plutôt « appliquée » ou récurrente, ou bien « d'un style académique » (un colloque entier serait nécessaire pour définir ce que peut recouvrir une telle notion, qui peut être repérée comme telle dans tous contextes historiques et qui peut s'appliquer à de nombreux courants : « néo-tonalité », « néo-atonalité », « néo-romantisme » « néo-minimalisme » etc. mais en considérant toujours qu'il puisse apparaître ainsi également dans ces « queues de comètes » des isolats d'inouï, de complexité). Il arrive que des compositeurs aient imaginé un monde très personnel d'emblée, à partir duquel ils vont se forger une conception de l'invention musicale plus ou moins orientée ou plus ou moins large.

Le cours d'écriture est, selon moi, ouvert à bien des types d'inventeurs du sonore-musical d'époques, de terrains d'éclosion et de développement de logiques très diversifiées. On l'aura compris, je soutiens que c'est un cours de culture, d'histoire, d'esthétique, de philosophie de l'art ; il entraîne une nécessaire information sur les relations entre la pensée scientifique et le musical à toutes les époques (Moreno Andreatta et moi avons créé une collection *Musique/Science* en collaboration avec l'Ircam) entre l'ensemble des représentations artistiques (je tente une aventure éditoriale avec Jean-Marc Chauvel - grâce à un jeune éditeur-imprimeur parmi tous les éditeurs courageux -les éditions Delatour - qui exprime les liens, chez un même individu, entre les arts du visuel et du sonore. Il arrive souvent que je propose à la réflexion, pendant mes cours, des œuvres « d'art plastique » en connivences diverses avec les œuvres musicales. Une conférence-concert-exposition aura lieu cette année au conservatoire H. Berlioz, avec le concours des deux grands spécialistes de ces affinités complexes, que sont Michèle Barbe et Jean-Yves Bosseur).

Je pense que c'est nécessairement un cours d'analyse à de très nombreux niveaux. Cette dimension est essentielle. C'est l'une des nombreuses raisons pour lesquelles je suis un passionné d'analyse sous tous ses aspects, qui permettent de mieux approcher le phénomène musical selon toutes ses « interprétations ». Comment traiter les notions de « style », de « corpus » stylistique, des processus d'appréhension de ces phénomènes sans s'être livré à une analyse multi-paramétrique, à une investigation personnelle, au demeurant sans cesse remise en question par la « découverte » de nouveaux « éclats » significatifs (ou bien apparemment peu remarquables, mais qui peuvent toujours réserver ultérieurement un fragment d'étonnement) dont on apprend à saisir la place dans le déroulement global - non uniforme- des « œuvres », du plus grand nombre de « moments » d'invention correspondant, tout en étant confronté à de permanentes interprétations de toute espèce proposées par d'autres musiciens pensant le musical ?

Je me livre parfois à un jeu tout à fait étonnant : faire reconnaître un « style » en écoutant un fragment musical de plus en plus court. Jusqu'à quelle « réduction » temporelle peut-on encore appréhender les signes pertinents ? Et en deux secondes, voire une seconde ?

La remise en jeu constante des stratégies d'un cours, tout autant face à des étudiants, des élèves plus jeunes dont les formations, les attentes sont toujours très différentes, comportant toutefois une part commune essentielle qui est une approche de l'acte d'invention, aboutit au constat qu'il est impossible de figer un processus de phases acquisitives, de même que les « passages à l'acte » liés. C'est l'un des motifs pour lesquels je n'ai pas poursuivi l'édition d'un Cours, amorcée aux Editions A. Leduc. La somme d'œuvres déchiffrées, écoutées, le travail de recherche (BN,

partothèques, phonothèques, sitothèques et autres lieux) étant considérable pour renouveler la conception de l'évolution stylistique d'ensemble (ses interférences, ses moments les plus expérimentaux, ses moments de fixation, de trouble, mais aussi ses mutations de l'écoute) il n'est pas envisageable de figer la transmission autour d'un nombre « d'objets » musicaux réduit. Le cours peut s'adjoindre de nombreux éléments diffusés de la main à la main, projetés ou bien sur un site (manuscrits, éditions anciennes, transcriptions diverses, extraits théoriques, tables, éléments de rhétoriques, ethos des modes, notions d'acoustique, d'organologie, descriptions de « tempéraments », citations de compositeurs -les aspects « poïétiques »- considérations théoriques et perceptives, seuils d'acceptabilités variables des rapports de fréquence, extraits d'ouvrages musicologiques, historiques, analyses, œuvres ou fragments nouvellement et sans cesse ajoutés pour compléter la compréhension extrêmement complexe d'une chronologie « stylistique » inventive sous ses aspects les plus saillants – les plus « réguliers » comme les plus novateurs – mais encore des comparaisons d'interprétations par des musiciens, des orchestres, souvent très diverses, voire éloignées etc.). Il ne saurait que bien difficilement être réduit à des ouvrages, quand bien même certains d'entre eux peuvent assurément avoir leur utilité. Un tel cours est, au fond, rien moins que toute l'histoire du musical.

En outre, la pratique du clavier n'est-elle pas nécessaire pour ressentir par le geste (par le corps, dimension essentielle : un musicien ne devrait-il pas suivre également des cours de danse, selon ses choix ?) un pan entier de la musique (ce même clavier étant l'une des nombreuses images incrustées dans l'imaginaire collectif - depuis les lithophones jusqu'aux claviers multivalents qui proposent des timbres virtuellement à l'infini) ? Bien des occasions de mettre en pratique cette dimension peuvent être imaginées pendant toutes ces études.

J'ajouterai que nous devons nous adapter à des situations sociologiques. Ceux qui ont moins de temps à consacrer à cette étude en-dehors des cours, parce qu'ils suivent un double cursus, parce qu'ils travaillent pour vivre etc. doivent pouvoir trouver pendant le cours lui-même une densité d'information telle qu'elle scelle déjà des jalons d'importance, ce qui signifie que de nombreux « passages à l'acte » soient réalisés pendant le temps même de ces cours et ce, sous des formes extrêmement variées, depuis les termes très répertoriés de systématiques indispensables jusqu'aux inventions.

E.D. Certaines personnes disent que de faire de l'écriture peut empêcher de trouver son propre style, que d'avoir « trop de culture » paralyse...

Vous pouvez observer des exemples opposés. Il y a ceux qui sont des puits de mémoire et que la manière dont ils ont constitué cette « théorie » (au sens de suite d'éléments) paralyse (dans ce cas, ce sont plutôt les moyens de « compréhension » qui seraient alors en cause – peu critiques, ne mettant pas assez en perspective une accumulation de connaissances qui serait demeurée « techniciste » en quelque sorte). C'est généralement le contraire. Celui ou celle qui conçoivent une manière d'inouï, un compositeur (pourquoi ne pas dire un « trouveur » ?) sont souvent les plus informés. Les compositeurs qui ont vraiment défini un « style » extrêmement marqué (et souvent « théorisé » explicitement ou bien implicitement) sont des investigateurs insatiables de la mémoire, de l'imaginaire, et non seulement en territoire qualifiable de musical (au sens le plus large, toujours). La « liste » en est innombrable (d'Orphée -!- à Messiaen en passant par Rameau...). Ajoutons qu'il

existe des musiciens-chercheurs non compositeurs dont la « sagesse sensible » (intelligence/émotions liées) est à la fois lucide, extrêmement informée, remise en cause à chaque instant d'une vie et qui marquent profondément l'interprétation du musical, des « styles », tandis que certains compositeurs peuvent avoir une culture plus limitée.

Et d'autres questions encore : une étude approfondie, telle que succinctement décrite, peut apporter des éléments décisifs de réflexion alors même qu'une idéologie du « tout vaut tout » (actuellement encore) en expansion, ferait croire, sous l'influence d'une circulation accélérée de produits planétarisés, à une « fin de l'histoire », tandis que les mutations de la pensée et l'imaginaire seraient banalisées. Cependant cette pensée inventive poursuit son « cours »...

Rien ne pourra remplacer le travail personnel de déchiffrement, seul ou à plusieurs, d'écoute très attentive (avec ou sans partitions) d'improvisation, de lecture de travaux (musicologiques, analytiques, historiques etc.) de notations même « improbables » sur papier ou sur écran, d'expérimentations logicielles etc. Proposition volontairement provocatrice : choisir un week-end pour écouter tous les chorals de Bach (une belle version assez récente) les symphonies de Mahler, les quatuors de Mozart, un coffret de *Flamenco*, un autre de musique acousmatique, africaine, brésilienne. « Eclectisme » dangereux ? En quoi la compréhension du phénomène musical depuis ses origines et sous toutes ses « occurrences » formelles serait-il mal venu ? Le cerveau travaillera parallèlement, fera ses propres « extractions d'indices » (expression d'Irène Deliège) ses associations, ses regroupements, ses classements en série, ses choix. Ensuite, se livrer à un travail analytique personnel détaillé pour dégager parentés, similitudes, régularités, variantes, situations plus rares, exceptions... pour devenir « stylé » !