

Jeux de compositeur

Soudain l'écriture s'arrête un peu pour souffler. Le stylo du compositeur se lève, se pose à côté du papier ; il est possible que là, à partir de ce moment et jusqu'à ce que la main de l'auteur ait repris son ouvrage, un espace de temps soit presque indéfini ; tendu aux interprètes, dans des conditions qui vont varier d'une partition à une autre, un espace d'écriture non écrit s'ouvre.

Ce n'est pas une absence, une paresse ou un oubli, le papier n'est pas tout à fait blanc ni vierge, quelques signes le parsèment, qui décrivent des formes relatives et viennent offrir des choix : c'est l'aménagement d'un moment d'instrumentalité, de nature vivante, de caractère subjectif.

Conséquemment, cet instant de papier presque muet, aux minutages ou aux tempi bien imprécis ou aléatoires, n'annonce pas une musique indéterminée, les options sonores qui seront faites par l'interprète et le chef seront là à leur place, venant de la page précédente, conduisant naturellement à la suite. Tout est fait comme si le compositeur avait, par quelque mystère inattendu, relayé sa nécessité d'écrire dans un monde de l'oralité, que nous pourrions nommer "jeu". Des jeux dont les règles ont moins d'importance que ce qu'elles produisent, dont le contenu est précisément transmis, dont les formes appartiennent au temps de l'exécution.

L'écriture est donc arrêtée et la musique continue, comme si ce qui venait d'être écrit, libéré de signes nouveaux et précis, pouvait par exemple durer un peu plus, tenir le son plus loin que le signe, au gré de l'interprète, au gré du chef dont la baguette, dans un large geste momentané, relâche la résonance du son, entretient sa matière, faisant suspendre quelque chose qui ne s'écrit plus, qui appartient désormais à l'instant de l'oreille. Ce jeu consiste à jouer, ce qui d'un côté a été abandonné par le stylo qui a cessé d'indiquer la durée, le contexte, le timbre, et d'un autre côté ce que le stylo a tendu de possible, sans le définir tout à fait.

Ainsi, un geste prolonge un "ad lib", une suspension d'archet prolonge un coup de plume qui déborde la portée au delà de la dernière barre, un souffle long et tendu retient le son dessiné d'un trait qui s'en va vers la droite, sans limite...

Quelles variations subtiles et joueuses se nichent dans ces façons que l'on prend à interpréter à notre manière ce que l'encre a dessiné avec tant de précision ici, ou seulement suggéré là. Une apparente simple évocation graphique ici, une transcription visuelle là et quelque chose qui a plus à "voir" avec de l'oralité se "met en oeuvre"...

Ces moments sont passionnants : le compositeur imagine une seconde qu'il ne veut plus connaître à l'avance la hauteur d'une note disposée sur une portée, la longueur d'une croche ou le timbre d'un tuba. Ici, il s'attache à autre chose, il écrit une note pour voir le son qu'elle va faire, il l'écrit assez pour qu'elle soit, assez peu pour ne pas la connaître. Alors, comme un jeu entre lui et un interprète futur imaginaire, il ajoute à cette note une courbe supérieure pour susciter une nuance, puis la noircit violemment pour en durcir la matière puis gomme la portée pour qu'elle s'accroche ou elle veut... Le graphisme est un langage muet, la partition se tait mais se fait belle, suggestive et colorée pour qu'à son regard seul, nous entamions les sons de la terre, les attaques et les timbres de feu, les nuances de l'air, les sons fluides et liquides de nos objets sonores, même s'ils ne sont pas aqueux, prêts à jouer à nos oreilles ce que lui suggèrent nos yeux.

Quand on a commencé à jouer à ce jeu de transcriptions visuelles et sonores, on succombe vite de plaisir en allant inventer sans limite des fresques pour les yeux des interprètes et des chorégraphies pour le corps du chef d'orchestre, leur permettant à tous, dans les cadres intuitifs ou nomenclaturés qui leur sont indiqués, d'entrer dans l'écriture, celle de la musique, pas celle du papier mais celle des oreilles, celle de l'expérience instrumentale, de la recherche musicale humaine.

Enumérer les parcours que j'ai empruntés dans cette voie, qui consistaient à relayer l'écrit par l'oral, à donner à l'oralité un contexte écrit, est chose impossible ou du moins fastidieuse. Peut-être quelques étapes, allant de pratiques traditionnelles (ou du moins partagées) à des initiatives plus personnelles donneront des pistes de réflexion, des premières informations.

Il faudra alors que je dévoile ce que je n'avais pas complètement prévu à l'origine de ces inventions ludiques (initialement pensées comme des recherches musicales seulement) : c'est l'étonnante capacité didactique et de transmission que ces évocations visuelles et gestuelles procurent (alors qu'il nous semble à tort qu'elles recèlent moins de précision), le rôle qu'elles jouent dans l'apprentissage de cette musique, et donc bien évidemment, dans l'apprentissage des musiques en général.

Voici quelques exemples, parmi ceux qui sont les plus faciles à décrire, dans un ordre croissant de complexification :

a) Je compose une page pour six ensembles vocaux : chacun a une succession d'événements précis, séparés par des silences ; ces partitions partielles, distinctes, vont composer, grâce à leur indépendance temporelle, une sorte de paysage aléatoire, fait d'objets sonores précis imbriqués librement. Si cela était écrit pour 6 instrumentistes, la direction aurait été inutile et les interprètes auraient à leur initiative progressé dans leur système, à l'écoute des autres et de la polyphonie globale. Dans le cas de 6 chœurs, il convient que le chef dirige, avec un répertoire de gestes propres pour chacun, combinant verticalement les épaisseurs, les moments rares ou "solistes", les silences selon son intention, chaque groupe progressant horizontalement dans son système.

Les parties ont des repères temporels les unes par apport aux autres mais pas de battue ni de chronomètre : cela revient à une écriture non mesurée classique, à ceci près que c'est la direction qui construit la musique.

Il est possible, lorsqu'on a à faire à des matières sonores, de dépasser la seule intervention sur les durées : la direction a aussi la possibilité, par un second répertoire gestuel ou parfois charnel de raviver les couleurs sonores, influencer l'expression, l'attitude musicale, la densité de chaque objet...

b) Un second procédé consiste à battre une mesure à quatre temps ou à six temps, et à affecter à chacun des temps un motif musical de la durée d'une noire, composée d'une ou plusieurs notes, d'un ou plusieurs objets sonores. La battue enchaîne les sons, mais la vitesse de la battue et surtout le choix des temps, qui est complètement libre, aménageant des répétitions, des sauts, des silences, des variations de vitesse, des accents, des suspensions, des tenues sur certains temps, installe un jeu très riche. Le chef bouge, peut même lancer un second répertoire de quatre ou six temps avec son autre main, et construit là encore l'enchaînement, mais de façon beaucoup plus radicale, puisque la forme même des sons peut ici être travaillée (grâce à des arrêts surprises, des attaques très préparées, des combinaisons virtuoses, des liaisons lentes, à la limite de la superposition).

c) Autre exemple : le chef dispose d'objets concrets, qu'il détient devant lui : ces objets, des cartes à jouer, des dès, des dessins (parfois exécutées en même temps que leur interprétation par le chef, qui dessine les sons et leur forme afin qu'ils soient chantés ou joués simultanément), une poupée, un verre, des pailles, une fourchette etc. Une partition (que les interprètes possèdent en annexe à l'intérieur d'une nomenclature) est associée à chaque objet ; le chef se met alors à jouer avec les objets : il met en scène la façon de les montrer, les combine entre eux avec son autre main, celle-ci indiquant l'attaque, la nuance, la durée... La présence de ces objets est en fait un prétexte mnémotechnique, permettant une mémorisation des séquences plus aisée (il faut noter que le choix de ces objets, la figure des cartes, etc, sont choisies en fonction du type de sons que l'on recherche, parfois les objets sont littéralement chantés, c'est-à-dire qu'on chante leur propre forme - ex : une fourchette).

Mais la présence des objets réels dépasse l'anecdote d'une manipulation un peu pitre, elle suscite réellement des surprises et des motivations musicales étonnantes, de même qu'elle inspire véritablement les interprètes (dont les sons sont alors très remplis d'intention, d'esprit physique, d'imagination...).

d) Mon dernier exemple sera celui d'une collection de partitions, étalées devant les interprètes, comme un matériel commun : le chef puise dans ces pages offertes, même à grande vitesse : pour cela il peut par exemple les montrer de la pointe de sa baguette et donner le départ, puis interrompre n'importe quand afin de redonner le départ d'un autre passage qu'il a préalablement désigné. Ce sont des enchaînements entre plusieurs extraits musicaux différents, une musique qui s'écrit avec des morceaux de musiques, un montage de séquences, parfois très brèves, parfois très rapidement enchaînées. On est ici dans une circonstance très électro-acoustique, mais vivante.

Ce qui m'intéresse dans l'écriture de ce type de musiques (bien sûr je parle ici de projets bien spécifiques et plutôt d'ailleurs d'attitude musicale ; cela ne peut en aucun cas être assimilé à un style d'écriture personnel, ce sont de recherches permanentes mais qui ne sont pas généralisées dans mon parcours), c'est de pouvoir à chaque instant de son exécution, en travaillant à l'interprétation, reconsidérer le déroulement, les causalités, les couleurs, et, sans que jamais ne soit laissé au hasard, à l'improvisation, à l'aléatoire, le projet musical, continuer encore d'écrire dans l'écriture.

J'ai eu plusieurs expériences douloureuses, dans des circonstances où des animatrices ou des répétitrices faisaient apprendre les partitions à des musiciens amateurs telles qu'elles étaient notées, je veux parler plus particulièrement des rythmes. Le chœur ou les enfants avaient mémorisé ceux-ci et ne pouvaient plus en bouger. Un tel apprentissage est d'autant plus difficile ensuite à "défaire", à libérer, que le nombre d'interprètes est grand (les professionnels ont parfois aussi des difficultés à suivre des mouvances ultérieures) : il est alors très difficile de leur demander de déplacer quoi que ce soit, de faire varier les tempi, d'opérer des ralentissements ou des accélérations, des rubatos imprévus et je ne parlerai pas d'arrêts intempestifs, de répétitions surprises, de mises en boucles, de modifications subites de nuances, de comportement expressif. Il n'y a rien de pire qu'un apprentissage qui enseigne ce qu'une chose doit être : il faut en revanche apprendre qu'est-ce que peut être une chose, et quels autres choses elle peut aussi être, puis décider celle que l'on choisit (quitte à savoir encore et toujours la modifier). Il faut que la personne qui apprend sache qu'une chose musicale n'existe que par le désir que l'on déploie pour qu'elle soit et non par le seul fait qu'elle existe, résultat d'un apprentissage anecdotique. Je me rappelle d'exercices que je me contraignais à faire, lorsque j'étais jeune élève au conservatoire, qui consistaient à prendre une partition de répertoire pour piano, de me fixer une commande préalable et de la jouer en observant strictement la commande. Celle-ci pouvait être : deux fois plus vite, trois fois plus lentement, transposée de deux tons, coulante et lourde, entièrement piquée et pointue, avec des nuances en vagues permanentes, allant du forte au pianissimo par des crescendi et des decrescendi enchaînés, etc.. L'auteur n'est bien sûr plus du tout respecté, le propos n'est d'ailleurs pas de jouer la musique mais de la visiter avec d'autres desseins, d'autres regards, une ouïe à la fois ludique et expérimentale : de fait, c'est une excellente façon de l'apprendre parce que c'est une façon de comprendre pourquoi les notes, les nuances, les tempi, etc.. sont là, là où ils sont, ce qu'ils indiquent ou dessinent. Dans ce genre d'extravagances, on voit bien comment les choses résistent ou au contraire s'éclairent par les déformations que l'on imprime à l'exécution ; ces déformations étaient des formations, elles avaient un caractère de formation : pendant que quelque chose se déforme, quelque chose d'autre se forme, une certaine qualité de connaissance, qui n'aurait pas vue le jour sans le retournement du bien fondé des choses.

Mon plaisir dans les partitions est celui-là ; avoir la possibilité de suspendre, pour moi cela fait partie du travail musical et ce n'est pas un affaiblissement de l'exigence d'écriture, un abandon du projet, un

recul de finition : cette écriture là est faite pour cela, c'est le sens de son sens. Bien sûr beaucoup d'autres partitions personnelles ne supporteraient pas de telles variations intempestives, alors que celles-ci sont en revanche faites pour travailler sur la variation, sur le temps réel, sur l'instant : j'ai souvent voulu interpréter la musique pendant qu'elle se jouait, comme un instrumentiste, devenir l'instrumentiste de mon écriture. Je voulais être là où elle se passait, la voir, l'entendre, la sentir, continuer de lui parler, la vivre. Alors évidemment cela a posé beaucoup de problèmes, les musiciens au début me disaient "mais avez-vous vu ce que vous avez fait de cette croche, on ne peut pas la tenir aussi longtemps" ou encore "hier, nous ne l'avons pas fait ainsi". Je leur répondais "mais vous ne pouvez pas jouer cette partition seulement en suivant ce papier, il faut que vous me suiviez, je vous guide, le papier est un prétexte, certes élaboré, mais qui nous laisse encore un peu de place pour exister ici, ensemble, à notre façon. Je ne suis pas là pour battre la mesure, pour singer avec mes bras quelque chose qu'on a appris par cœur en répétition, je ne suis pas là pour vous suivre, je suis pas là pour faire les mouvements de ce que vous jouez, je suis là pour vous redire à nouveau ce que vous ne savez pas encore, ce que vous ne devez pas savoir : tous les jours il faudra recommencer, vous connaissez le matériel, mais vous ne devez pas savoir entièrement où il faut le poser, l'emmener, quoi en faire". C'est ainsi que j'en suis arrivé à appliquer ce jeu de l'instrumentalité de la direction (que j'appelle souvent "la direction assistée") pour pousser plus loin ce principe de la liberté d'exécution que pouvait offrir une partition, pourtant très écrite. D'abord, je ne supportais pas que la musique soit figée, je l'ai donc "défigée", non pas en la rendant aléatoire ou approximative, mais en la rendant combinatoire, exponentielle, exploratoire : on en joue. On en fait des versions, toutes ces versions sont équivalentes, bien qu'elles soient toutes différentes. Lorsqu'un jazzman joue le même morceau plusieurs soirs de suite, tous les soirs c'est différent et pourtant c'est bien le même morceau, rigoureusement le même. Les infinies variations n'ont pas d'intérêt musicalement, elles sont musicales mais aucune n'est meilleure que l'autre, c'est la même musique, c'est la même âme, la même écriture. Qu'est-ce qui change ? Il change la raison d'être, cela introduit pour l'instrumentiste ou le choriste une existentialité qui produit des effets très forts : la musique est véhiculée par une raison d'être qui lui est autant extérieure qu'intérieure et n'a pas vocation à être reproduite : le spectateur entend cet événement là, il entend la matière vivante, prête à bouger, à se retenir, à se fondre. Cette musique est pourtant tous les soirs la même, mais c'est la ferveur d'un présent absolu qui la guide, le musicien est à la découverte de la production de ses propres sons : un danger s'est installé, quelque chose n'est pas acquis. Chaque chose est suspendue à la suivante et la musique ne se déroule pas comme un tapis rouge, c'est comme un escalier qui se dévoilerait au fur et à mesure. L'interprète sait où il va, il connaît ses jambes mais l'instant l'entraîne, lui et l'auditeur dans un temps présent qui guide de façon inéluctable un ensemble de choix infinitésimaux. La règle du jeu est que la chose est périssable : si ce n'était pas périssable, elle ne serait pas au travail : le fait qu'elle périsse en fait un travail, un travail d'écoulement, de causalité qui mélange un outil (la partition) et une raison de s'écouler, de périr et de renaître. Au moment même où nous faisons naître une chose, on la fait avancer, évoluer, donc quelque part mourir. Et c'est très bien ainsi, car une autre attend pour naître, que nous ne connaissons pas encore. Les choses ne naissent que pour mourir, c'est leur vocation, c'est cela qui leur donne leur sens.

Tous ces jeux, ces changements de la règle littérale de la partition, ne sont que des quêtes de connaissance, d'apprentissage. Le principe du jeu ne consiste pas seulement à jouer ses règles, mais aussi à les réinventer : pourquoi est-ce qu'un joueur joue bien du tennis ou du piano, c'est parce qu'il s'est donné des règles d'exécution qui vont bien au delà de la règle de l'écriture du jeu. On invente toujours des règles dans les règles. C'est parce qu'un joueur joue à sa façon des règles, jouant aussi de ses propres règles, qu'il les gagne et donc réussit. Cette façon qu'on a de jouer de toutes les règles possibles est un formidable apprentissage de la façon de jouer. On démultiplie et on apprend. Dans la

reproduction, on ne peut pas apprendre, on peut mémoriser mais on n'apprend pas ce qu'on retient, on n'est toujours pas capable de l'écrire nous-mêmes. Apprendre un texte, un concept, ce n'est pas le dire ou le décrire comme on nous l'a appris, c'est en parler tel que nous pouvons le redire nous-mêmes et à notre façon, c'est alors qu'on peut savoir si nous l'avons appris. La question qui nous intéresse n'est pas de répéter, mais de vivre une chose apprise, et de la voir se faire au moment où nous la vivons à nouveau.

Si l'apprentissage est toujours soumis ainsi à la mobilité de la direction, subjective, changeante et capricieuse, compositionnelle, un jeu est installé en permanence, créant plusieurs dynamiques :

- la chose est vue dans son contenu et dans son instrumentalité et non dans sa forme, elle est prête à se transformer, à vivre...

- la chose est apprise par l'exercice vivant des trajectoires traversées et non par la mémorisation fidèle, studieuse et scolaire des codes qui l'écrivent : l'apprentissage, de façon pragmatique, est donc avant tout irrationnel.

Ce que l'on apprend à travers ces jeux collectifs d'interprétation mouvante, ce n'est pas la musique, mais les raisons d'en jouer. Lorsque tout peut changer tout le temps, ce qui doit rester, au delà des formes et des contenus qui sont en train de jouer, c'est ce que l'interprète réussit à transmettre à celui qui l'entend : l'essence de la musique

Tout l'art d'apprendre est de déplacer au fur et à mesure de l'apprentissage et ce par le jeu, l'objet même à apprendre : cet art du déplacement, par la vie sensorielle, par la technique, par le hasard, etc... , demande des partitions adaptées à cela, c'est ce que j'ai eu envie de chercher parfois.

Quand on apprend la musique, pour devoir ensuite la jouer, apprend-on à lire et interpréter les signes qui nous sont communiqués pour que nous puissions la "lire" au sens le plus large et complet du terme (comme lire les mots, comprendre le sens de chacun d'eux puis de la réunion de tous dans la globalité d'un texte), ou apprend-on à en jouer ? Comment faire pour, jouant une oeuvre, cesser de ne faire que la jouer et se mettre à en jouer ? Ne plus jouer de son instrument, mais de l'oeuvre ? Peut-on apprendre cela ?

Je crois que oui et ce sont précisément ces jeux de gestes et d'écriture qui, pour moi, ont tenu ce rôle d'apprentissage. Ils ont tenu un double rôle, celui de jouer de l'oeuvre et celui d'être les vecteurs d'un apprentissage du jeu sur l'oeuvre.

Si l'apprentissage est un terme sans ambiguïté, désignant l'acquisition d'une pratique ou d'une connaissance théorique, le jeu, en revanche est un terme qui pose problème, car il est ambivalent à plusieurs niveaux. Décrivant une activité distractive, sans destination lourde ni savoir-faire exagéré, il se voit chargé simultanément d'un sens plus aigu : le professionnel de tennis a un jeu en coup droit extraordinaire, le violoncelliste soliste a joué à merveille la suite n°3 de J.S. Bach... Ainsi, jouer veut à la fois dire s'amuser et travailler, se distraire et gagner sa vie, pratiquer une activité physique ou mentale pour son plaisir et déployer un savoir faire sensoriel professionnel. Cette ambiguïté du terme est à la fois riche de sens et problématique, si bien que le fait d'associer ces deux termes referme et ouvre en même temps la désignation de chacun d'eux.

Est-ce qu'apprendre c'est réellement acquérir une connaissance tangible, la maîtrise d'un exercice physique ou seulement y être sensible et réceptif, ou les deux, est-ce que jouer c'est combiner à l'infini, au gré d'un sentiment ou d'un impératif imposé par un développement, des réactions et des actions possibles, sans destinataire ou est-ce que c'est mettre en oeuvre des savoirs faire sans cesse perfectionnés pour préciser l'exécution d'un projet communiqué aux autres ? Les combinaisons entre ces deux vocables, selon le cadre dans lequel on se place (et il y en a bien d'autres), sont nombreuses et infinies.

J'apprend à chanter un son parce que je suis en train de le chanter, c'est parce que je l'entend sortir de ma bouche que je sais ce que je peux faire de lui, mais ce son n'est pas indiqué sur la partition, la partition m'a juste indiqué de le chanter : il me reste à savoir ce que je veux entendre, le chef est devant moi, les bras réunis et me regarde comme s'il avait froid (c'est sa façon présente de me diriger ce son), je ne sais plus si j'ai froid moi-même ou s'il faut que je le réchauffe, il se produit des réactions successives, des allers et retours entre le son, lui, moi et la partition qui, comme dans un match de tennis ou une partie de tarot, nous demandent à tous d'interpréter tout le temps tout, je décide de rassembler virtuellement mes bras, de le suivre, de ne pas avoir froid mais simplement de contenir tous les sons dont je dispose au plus près de moi, j'entend alors ce qui se passe entre nous trois : j'apprends en effet en jouant cette partition, à entendre quelque chose qu'elle ne peut pas me transmettre mais dont elle est l'auteur : la rencontre musicale de nos compétences réunies dans ce moment a formulé ce qui ne pouvait être écrit, puisque précisément, c'est nous qui l'avons joué. J'aime trop les gens et les sons, je ne voudrais pas leur ôter le temps, le temps qui est le leur, ce temps toujours présent qui fait qu'ils sont vivants, en train de s'entendre, au moyen d'un papier qui leur dit : allez y, vivez, entendez-vous, apprenez-vous et jouez en, je n'ai que cela à vous écrire ...

Nicolas Frize

Jeu et apprentissage - Marsyas n°35/36

1995