

Chaire de création artistique

M. Pascal DUSAPIN, professeur

INTRODUCTION

J'ai tenu à respecter à la lettre l'intitulé « Chaire de création artistique ». Il n'était pas spécifié « Chaire de musique » ou « Chaire de composition musicale ». En ce sens, il m'importait de dégager quelques concepts afférents à « *l'avant* musique ». C'est-à-dire : « que se passe-t-il *avant* la composition musicale à proprement parler ». Il n'était pas envisageable de se passer de musique vivante. J'ai donc invité plusieurs musiciens avec lesquels je travaille depuis de nombreuses années : l'ensemble Ars Nova dirigé par Philippe Nahon, la soprano Françoise Kubler, le clarinetiste Armand Angster, le quatuor Danel et la pianiste Vanessa Wagner.

Les partitions suivantes furent commentées et jouées :

Comoedia pour soprano et 7 instruments (cours du 9 février)

Ipsos pour clarinette solo (cours du 16 février)

Cascando pour 8 instruments (cours du 2 mars)

Aks pour soprano et 7 instruments (cours du 9 mars)

Études pour piano (cours du 16 mars)

Quatuors 4 & 5 (cours du 30 mars).

Pour cette synthèse, j'ai choisi de m'en tenir à mes 5 premiers cours. L'opéra traité dans les 3 derniers nécessiterait une synthèse trop longue.

DÉCOMPOSER / RECOMPOSER

C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche / Pierre Soulages

J'ai tenté de réfléchir aux procédures en dégagant les quelques invariants de la pensée créatrice. Cela veut dire : quelles sont les techniques de construction

par lesquelles la pensée créatrice passe *avant* la mise en forme que suppose la matière traitée par l'artiste ?

J'ai organisé mes 5 premiers cours sur les notions suivantes :

Décomposer, recomposer, dériver, courber, relier, détourner, greffer.

Ces notions exprimées par des infinitifs un peu péremptores ne relèvent pas d'un programme voire d'un quelconque système au service de ma musique ni même d'une ambition spéculative ou doctrinale, mais se réfèrent à des gestes de construction et de composition musicale. Par exemple, le cours du 16 février portait le titre *Composer / Détourner*. Je me suis intéressé à la question du *détour* mais aussi à celle de *détourner* quelque chose et même *dévier*...

Je me suis tout d'abord attardé sur le mot théorie qui connaît bien des interprétations. En musique, la théorie relève souvent d'une représentation idéale ou imaginaire, souvent éloignée, voire rétive aux applications, au « réel musical » en somme. Pour qu'une théorie musicale puisse être éventuellement envisagée comme axiomatique (mais c'est peu probable), elle doit établir un résultat expérimental (c'est-à-dire « vérifiable »). Un peu comme procèdent les scientifiques lorsqu'ils ont à « prouver » la validité de nouvelles recherches — de nouveaux résultats qui n'étaient prédictibles par aucune autre théorie établie jusque-là.

Ces interrogations-là n'existent pas dans ma musique.

Ainsi, en *décomposant* et *recomposant* ma pièce **Comoedia** dans le cours du 9 février, je me suis attaché à définir les décisions qui fondent cette musique (décisions concernant le timbre, la vitesse, les échelles mélodiques, le contexte géographique en somme...). Comment prendre une décision de hauteur alors qu'on gère une question d'orchestration, ou comment gère-t-on cette même question d'orchestration dès lors que l'on a pris le parti de changer abruptement un environnement harmonique etc. Mais une musique, ce n'est pas seulement un ensemble de décisions, c'est aussi un parcours animé par des zones floues, des contours incertains et des embarras.

Comment *s'entend* une musique ? Pourquoi construit-on une musique ? Avec quels développements cette pensée s'étend-elle jusqu'à nous ? — Le *pourquoi* d'une chose n'est pas nécessairement le *comment*. Un *pourquoi* peut souvent revenir à *je ne sais pas*. Ce qui importe est le *désir*. C'est-à-dire l'impulsion qui permet le *faire*. Faire une chose veut dire la faire. C'est-à-dire avoir l'ardent et indispensable sentiment de la chose à faire. Cette expression est une volonté. C'est-à-dire : on fait la chose. Mais la *chose*, (si elle advient...) n'est pas la forme que revêtira cette chose. La forme d'une *chose à faire* est une autre question. Elle est en quelque sorte, le vêtement du désir de cette chose.

Par exemple, nous pouvons très bien avoir le désir d'une chose et ne pas réaliser la forme à laquelle on rêve pour cette chose. Lorsque l'on commence à composer, le désir (mais c'est vrai pour tout artiste quelle que soit sa pratique...) ne correspond pas toujours aux moyens dont on dispose pour réaliser cette chose.

Composer est donc penser. Il convient toujours de ne pas confondre penser et prévoir ni même anticiper. Celui qui compose, pense... Composer, c'est agir sur un temps que nous croyons nécessaire même s'il ne s'agit jamais d'augurer le temps à venir.

L'OUBLI

Ce n'est pas de temps dont nous avons besoin pour écrire de la musique, mais d'oubli. Cela peut paraître paradoxal, mais il est impératif d'oublier les *processus* avec lesquels le compositeur travaille car c'est dans l'oubli de ceux-ci que peut se jouer le discours d'une composition. Il ne s'agit pas d'un oubli passif. C'est un oubli actif. C'est une décision et une transition qui permet de poursuivre le geste antérieur. C'est aussi un processus de sélection qui permet de se décharger du passé en effaçant les traces. (Ce n'est pas mimétique, il ne s'agit pas de créer une musique qui figurerait — par l'évolution de sa matière même — un processus d'effacement). Naturellement, l'oubli dont je parle est une image poétique. Il n'est ici qu'un geste d'artiste, pas une conviction morale ou éthique.

Mais si j'aime à parler d'oubli c'est sans doute parce que j'ai toujours rêvé une musique capable de se régénérer à d'autres sources qu'elle-même. Une musique assez imaginative et folle au point d'oublier continûment sa propre origine. En composant, il m'arrive de chercher les *points de fuite* (cf. Deleuze). Créer une musique animée par une croissance d'invasion végétale, un peu à l'image des forêts tropicales qui prolifèrent et foisonnent par milliers d'espèces différentes.

Un foisonnement peut toujours sembler anarchique, mais la profusion sonore d'une musique peut évoquer l'idée d'un *envahissement*. L'envahissement est une notion chère à la composition musicale. On ne compte pas les œuvres qui peuvent nous imposer ce sentiment. Écouter, peut incliner notre cerveau à ressentir et percevoir les informations sonores comme une invasion. Notre mémoire s'y perd, et peine à reconstruire le flux. Cette invasion sonore peut générer un oubli. Le surplus d'informations nous envahit et produit l'oubli. C'est un sentiment que nous connaissons tous à l'écoute de la musique. Supposer et/ou envisager une *technique de l'oubli*, c'est envisager que la matière soit hostile à convaincre par les procédures qu'elle a inventées antécédemment. Une fois encore, c'est une métaphore. L'oubli dont je parle ne peut rester qu'une image, une métaphore, presque une allégorie. C'est aussi un paradoxe en forme d'intention. Composer, c'est projeter des investissements car le premier geste d'une œuvre relève toujours d'une volonté de poursuivre...

Il faut donc toujours inventer des moyens d'accroître le flux... J'ai tenté de préciser que, composer, c'est gérer des matériaux dont l'exigence commande une *autre* croissance toujours générée par les modalités des principes de croissances antérieurs. Mais ses principes peuvent être inverses au mouvement général de la pensée et s'adapter au fur et à mesure que le matériau musical s'épanche de

lui-même même. L'engrenage de séquences musicales peut donc conduire à oublier les préalables d'une extension (développement) dont nous prévoyions avec certitude la forme. Ce n'est plus le respect dû aux contraintes choisies qui importent mais les mécanismes qui font sans cesse dévier l'autorité de la décision initiale. C'est en ce sens qu'il peut être intéressant d'utiliser le mot « oublié », même s'il n'est peut-être pas le mot le plus précis sur une notion afférente à la construction d'une musique.

Il s'agit donc de mieux comprendre le fonctionnement de cet organisme vivant qu'est une composition musicale. Les réseaux d'une composition sont eux-mêmes constitués en larges ensembles de sous-réseaux. Pour créer une complexité (« complexe » est à différencier de « *compliqué* »), il faut interconnecter les sous-unités. Les biologistes nous apprennent que les groupes de molécules se forment en « interagissant » pour aboutir à un résultat particulier. On engage un mouvement cellulaire en même temps que ses sous-unités (qui restent indépendantes et se confondent avec la *cellule mère*). Ainsi l'interconnexion de ces éléments conduit à l'unité de l'ensemble par une confusion et un recouvrement progressifs d'une sous-unité par l'autre. Souvent, il arrive aux compositeurs d'écrire d'abord des sous-unités (les fameux carnets d'esquisses de Beethoven en sont l'exemple le plus célèbre), puis celles-ci se rejoignent en groupes de mieux en mieux constitués afin de parvenir à l'unité et au métabolisme de l'ensemble. Nous disons métabolisme. Sous ce nom à connotation biologique, se cache de fantastiques machines à créer. Métaboliser, c'est dégrader les cellules de base. En musique, nous avons une infinité de choix dans les manipulations.

L'ensemble de ces transformations produit une forme. Des transferts et des enchevêtrements s'opèrent entre les sous-unités de façon soutenue. La forme s'établit en temps et au moment même où l'artisan de cette forme choisit d'en arrêter le flux ou en créant un enchevêtrement nouveau.

Digression sur les termes suivants : Enchevêtrer / Tisser / Tramer / Déformer / Entrelacer / Altérer / Dégrader / Substituer / Corrompre / Assembler / Tresser / Combiner / Transformer / Décomposer, Recomposer, Composer...

COMPOSER / DÉRIVER

Exagérer ses défauts / Nietzsche

1/ Qu'est-ce qu'une dérive et que peut bien recouvrir ce terme appliqué à la composition musicale ?

La dérivation est une notion relative à un moyen d'inventer un nouveau chemin par une attraction opposée. Quelque chose pousse sur le coté et devant. Dériver,

c'est « avancer devant », tout en s'écartant de sa direction. C'est un terme que les marins connaissent bien : lorsqu'un bateau s'écarte de son chemin, il dérive. Ainsi, un bateau dérive sous la poussée du vent ou des courants etc.

Et même si ce mot recouvre aussi la balistique utilisée par les militaires, le mot « dériver » fait plutôt penser à l'eau. On dit : faire dériver le lit d'une rivière. Le sens de ce mot implique l'idée d'une autre direction. Cela veut dire faire continuer une force vers une autre destination que celle que supposait sa force primitive. On présume donc que les forces (qui sont celles qui meuvent et transforment la matière) sont détournées de la direction qu'elles auraient naturellement prise.

Cette dérivation est aussi une division. Lorsque je parle, j'utilise également une technique de langage dérivant. Je ne cherche jamais à architecturer mon discours sur une « idée centrale et centralisante » mais au contraire à créer des embranchements par ramifications successives, un peu comme celle que nous pouvons observer dans la nature. Néanmoins, ces modèles branchus ne sont pas des arbres. Dans l'arbre, il y a un modèle architectural puis — dans la croissance de cet arbre —, il y a copie du modèle et d'autres modèles de copies qui s'agglomèrent. À la fin, le modèle de base a disparu, tout semble inanalysable mais au fond, tout reste interconnecté par un processus unique. Ce que je cherche est une hétérogénéité de mouvement qui, toujours, tente d'atteindre un rivage opposé à son origine.

Mais en musique, que pourrait donc être une dérive et pourquoi dériver ?

En composition, on apprend d'abord à transformer un thème par la variation (expression utilisée ici par extension). La variation est le moyen qui permet de façonner des phrases musicales par de multiples transformations. Par exemple, nous avons un thème et nous lui faisons subir une transformation progressive jusqu'à en oublier son état original. Ces transformations peuvent être très variées et affectent le rythme, les hauteurs, l'harmonie ou l'accompagnement et même le timbre. Naturellement, ces procédés peuvent s'interconnecter et se combiner l'un à l'autre. La variation est à mon sens une technique difficilement formalisable, mais reste l'un des procédés les plus féconds de la musique occidentale. Elle a cependant donné naissance à des formes spécifiques comme la chaconne ou la passacaille. Dans notre tradition, le développement est assimilé à la variation. La forme est le réceptacle des mécanismes et détermine les champs d'action des modifications d'un matériau plus ou moins défini.

Pour prendre un exemple qui semble banal, la Cinquième Symphonie de Beethoven, vue sous un certain angle, est une gigantesque série de variations sur un principe rythmique de base. Appelons cette notion générale de variations, variations implicites. Au sein de ce principe général, notre civilisation musicale a constitué en outre une forme stylistique spécifique de la variation ; ses règles et ses sous-catégories l'ont régie avec plus ou moins de rigueur, et ont fortement évolué à travers les époques. Rares sont les compositeurs qui n'ont pas sacrifié

à cette forme explicite de la « variation sur un thème », tant dans leurs œuvres écrites que dans leurs improvisations en public — autant dire des variations — sur un sujet donné par le prince, l'auditoire ou l'artiste lui-même : ce rituel était considéré comme permettant au musicien de faire valoir son art intégralement.

André Boucourechliev (Transmutations in ARC / Beethoven / 1970)

Peu importe le processus requis pour transformer la matière ou le thème. À l'époque classique, la manipulation d'un motif devait non seulement contenir sa propre expansion, mais aussi prouver que ce motif pouvait engendrer toutes les catégories d'identités contenues préalablement en son sein.

Au début de mes années de jeune compositeur, je me suis progressivement intéressé à plutôt construire par « non-développement » des « machines » très volontaires animées par des dynamismes presque opposés. À cet égard, Deleuze fut pour moi une immense figure.

Sa critique de l'arbre dans la préface à *Milles Plateaux* reste un événement fondateur, en ce sens qu'il m'a permis de quitter le monde arborescent de la pensée la musique occidentale.

Deleuze fonde avec *Rhizome* une critique que j'ai entendue alors comme une possible reformulation du développement musical, qui lui, est toujours fondé sur une division, elle-même divisée puis divisée encore.

« À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplisités. »

(Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille plateaux*, Éd. de Minuit, 1980, p. 13 et p. 31)

Il est très important de comprendre que la question deleuzienne ne relève pas d'un programme pour un compositeur. Je ne suis pas philosophe et ne tenterai jamais de me placer sur ce terrain. En revanche, si la question du *devenir* est bien celle de Deleuze, elle est aussi celle de la musique.

Il reste que cette simple phrase (*le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque*) eut pour moi des conséquences inattendues, en ce sens qu'elle me permettait d'imaginer une musique aux contours déviants, non « variationnelle » et pleine de soubassements si j'ose dire « illogiques » eu égard aux canons classiques et même *contemporains*. Soudainement, quelque chose allait permettre à mon imaginaire de déployer des forces agissant presque en tous sens, c'est-à-dire qui ne se préoccuperait plus d'assimiler le discours musical à un ensemble de preuves elle-même édictées par une causalité.

N'oublions pas que la variation n'est pas le privilège de la musique. Ainsi, en littérature (Proust / Duras / Kundera / Beckett etc.), au cinéma (Fellini / Lynch), en photographie (Bill Brandt / Edward Weston) et plus généralement dans les arts plastiques, en particulier l'art sériel des minimalistes américains : Barnett Newman, Sol Lewitt, Donald Jude etc. Il convient néanmoins de rester prudent sur des analogies trop hâtives.

Prenons l'exemple du cinéma de Fellini. Je suis toujours frappé dans certaines scènes, de voir comme tout s'enchaîne et rebondit. Rires, voix, pleurs. On comprend ce qui se passe et immédiatement, on ne comprend plus. Tous les sons et les images se télescopent et rebondissent entre eux, les plans se croisent, se décroisent, il y a comme une profondeur de champs où le devant est derrière et vice-versa, il n'y a ni gauche, ni droite, ni centre, les expressions des personnages changent à une extraordinaire vitesse, ainsi que leurs déplacements, il est même quelquefois difficile de voir le sujet principal. Cette multiplicité est évidemment le sens. Elle est aussi le principe variant (*variationnel*) de la forme. En musique, il peut exister bien des corrélations avec ce que je viens de remarquer à propos de Fellini.

Ainsi, la variation pourrait se comprendre (et s'entendre) sur la base de deux observations : le contexte (ou l'espace) dans lequel se meut la reconnaissance du sujet / thème et la différenciation du même (à ne pas confondre avec la répétition).

C'est un principe général qui relève du principe de reconnaissance.

Mais comment varier, dériver, reconnaître ? Quels outils peut-on offrir « à soi-même » ?

2/ Axonométrie et perspective

Il m'arrive d'aborder des problèmes de formes qui ne sont pour moi que des jeux à variation. C'est-à-dire je me y confronte comme un joueur aime à jouer, pour la pure beauté que peut énoncer la forme même du jeu.

Par exemple, comment projeter un espace sur un autre ?

C'est-à-dire varier un espace musical par un autre ?

Et de quoi s'agit-il ?

Lorsque j'étudiais un peu l'architecture, je me suis beaucoup intéressé aux techniques de la vision axonométrique et à celle, opposée, de la perspective.

Mais c'est l'axonométrie qui retenait mon attention. Sans doute parce qu'elle est un jeu, une « vue » de l'esprit plus qu'une tentative de représentation du « réel ».

L'axonométrie est la projection d'un plan en 3 dimensions où les verticales sont toujours parallèles entre elles. La verticale se situe alors entre l'abscisse et l'ordonnée. Elles ont toutes la même hauteur et le même angle. Si par exemple,

on déploie un carré en axonométrie, le carré devient un cube etc. On peut aussi parler d'axonométrie à 30, 60° etc., mais toutes les lignes restent parallèles à elles-mêmes.

La projection d'un plan dans l'espace en vision axonométrique se situe donc à l'opposé d'une vision perspectiviste qui propose à l'œil de recréer la forme par les lignes de fuites. Comme nous le savons bien aujourd'hui, la vision perspectiviste — cette volonté de représenter scientifiquement le réel — est née au Quattrocento. Auparavant, on ne savait pas utiliser les lois de la perspective. L'empirisme qui présidait à la représentation privilégiait la vision axonométrique. Mais au fond, la perspective est un trompe-l'œil. L'axonométrie — quant à elle — est donc un mode de projection spatiale qui néglige et ignore les points de fuite et élève les volumes sans transformer leurs relations de proportions.

Je n'ai jamais dominé ces techniques, mais leurs principes me passionnent. J'y vois sans doute (comme une dérivation et une extension à la technique même) une possibilité de jouer à varier et transformer abstraitement les matériaux.

Naturellement, c'est un « écart ». Il n'est pas question ici de proposer une théorie du transfert de ce modèle plastique et scientifique à la composition musicale. Une fois encore, c'est un jeu : déformer la vision de l'espace afin d'en proposer une « représentation », une vision. Je veux dire, la possibilité de varier un espace sur un autre espace. Lorsque j'entends espace, naturellement, j'entends espace de représentation sonore. Mais pas uniquement sonore. Ce qui m'intéresse alors est le contexte général de la création, pas celui de la musique. En un sens, c'est comme si j'essayais de m'échapper de la musique au profit du principe même de la création. Si je puis dire, avant la musique. Néanmoins, le gué sémantique de la *déformation* à la *transmutation* d'un espace à l'autre (fût-il « musical ») était simple à franchir.

Digressions sur quelques phénomènes propres au monde de l'image. L'anamorphose, la réflexion, le reflet, le scintillement...

L'axonométrie propose donc une vision abstraite et irréaliste d'un objet réel, mais on a déjà vu ici par ces exemples que ma question est déjà d'un autre ordre puisqu'elle s'intéresse surtout et de façon générale à former des espaces « aporétiques ». Roland Barthes aimait présenter la création littéraire comme une quête doublement *aporétique*, tentant à la fois de rendre compte d'un possible réel et au même instant de dire l'impossible.

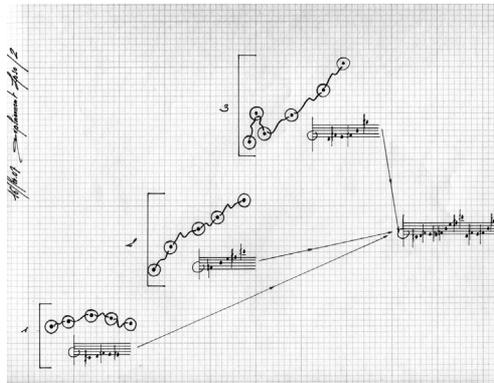
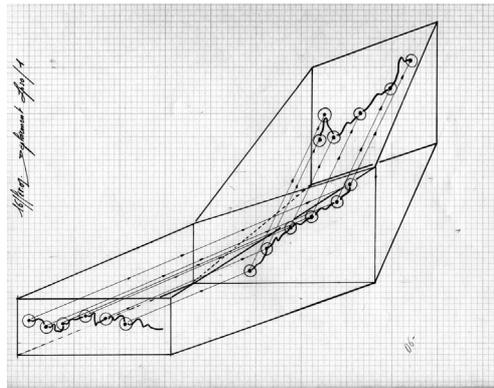
« ... la littérature est catégoriquement réaliste, en ce qu'elle n'a jamais que le réel pour objet de désir ; et je dirai maintenant, sans me contredire [...], qu'elle est tout aussi obstinément irréaliste ; elle croit sensé le désir de l'impossible. »

Roland Barthes, *Leçon* inaugurale le 7 janvier 1977 au Collège de France

L'axonométrie fut pour moi un principe de pensée extrêmement riche car il me permettait d'envisager de fusionner et confondre des objets musicaux incroyablement différenciés dans leurs natures par simples projections de l'un sur l'autre (en inventant à chaque fois des règles arbitraires de correspondances).

Un peu comme si (à l'instar de la règle axonométrique qui exige que toutes les droites restent parallèles entre elles) tous les matériaux envisagés étaient semblables. Mais, encore une fois, c'est une image allégorique, presque « abusive »...

Ainsi, la référence à cette technique n'est pas un principe. Comme je l'ai précisé maintes fois, je ne fais jamais de théorie parce que je pense qu'il ne peut y avoir de vérité en musique. En revanche, j'ai besoin d'outils pour construire les champs de ma musique et jouer avec. Pour cela, j'en invente sans cesse et ce jeu-là n'a pas de limites. Ils sont souvent contraires dans leurs applications et ne me servent qu'à certaines conditions afin de résoudre des questions ou si l'on veut des *problèmes* de construction musicale. (Ce sont presque des ready-mades ...).



COMPOSER / COURBER

*Entre les aubes et la chaîne, s'étendait une sorte de coffre long
contenant sans doute le mystérieux mécanisme appelé à mouvoir l'ensemble
Impressions d'Afrique / Raymond Roussel*

S'intéresser aux *bords* de chose *en train de se faire*. Une partition qui se construit est une « élévation ». Par élévation, on entend d'habitude ce qui participe à la stabilité d'un bâtiment pour l'empêcher de se déformer sous les diverses charges qu'il aura à supporter. Par exemple, le vent... Mais on pourra reprendre ce mot sans se soucier de faire référence une fois de plus à l'architecture.

Alors, on commence une musique. En fait, on continue, c'est-à-dire que « l'on reprend » le flux précédent... Le flux qui suit commence avant même que le dernier s'éteigne ou plonge dans un silence qui n'est au fond qu'une brève attente de sa réapparition prochaine... Il y a des pièces de musique qui s'enchaînent ainsi à la suivante et cela, malgré l'extrême différence instrumentale. Par exemple, une pièce pour un instrument soliste peut s'accoupler avec une autre pour grand orchestre, plonger subitement dans la texture d'un opéra et réapparaître dans une simple pièce pour piano. Ainsi, quelque chose se « replante » d'une partition à l'autre. C'est comme une « ré-incision » des éléments du flux antécédent dans un autre qui ne lui est différent qu'en apparence...

À la fin, c'est bien du même *mouvement* dont il s'agit.

Revenons à l'élévation. On *élève* comment ? En créant d'abord des bords. Mais en musique, c'est quoi un *bord* ? Je me suis alors demandé si écrire une seule note, n'est pas déjà créer un « bord ». Écrire une note, n'est-ce pas se dresser contre le bord extrême de la chose à faire ?

Alors, c'est aussi comme un mur. Si on élève un mur, on commence par poser une première pierre. Puis une autre pierre qui est un autre bord etc. À la fin, il y a un mur. Mais c'est comme si l'on en avait perpétuellement repoussé les bords. C'est donc par les bords que la *chose* prend forme.

Le bord d'une chose, c'est sa forme / René Thom

Digressions sur un chapitre de la morphogenèse de René Thom qu'il a appelé la théorie des catastrophes)

Présentation de la carrière et des travaux de René THOM

J'ai rencontré cette ésothérique mais très fascinante théorie (et qui, à certains égards n'en est pas une...) vers 1976/77 par le livre de René Thom, « *Modèles mathématiques de la morphogenèse* ». C'est une théorie de l'observation et de l'analogie qui regarde surtout les formes de la croissance au sens large. Elle peut examiner n'importe quel phénomène de croissance. À la vérité, c'est plutôt une méthodologie qui scrute ce que René Thom nomme les *discontinuités morphologiques*. Tout phénomène peut être décrit par des *modèles catastrophistes*. Le mot *catastrophe* n'est effectivement pas très simple à entendre. Mais il n'empêche

— au-delà de sa charge *poétique* —, il dégage une grande force expressive, même s'il n'a rien à voir avec l'idée d'un drame auquel ce mot est toujours associé. Pour Thom, la catastrophe est au fond un événement. Le terme catastrophe permet de recouvrir et d'observer tout type de situations discontinues de façon extrêmement pertinentes. C'est une anomalie, une perturbation, une discontinuité. À partir des quatre axes de mesures de l'environnement — longueur, largeur, hauteur et temps — Thom élabore une description géométrique des formes de la nature et discrimine 7 formes fondamentales catastrophistes sur lesquels je reviens également dans le cours du 9 mars autour de mes études de piano, et qui sont au nombre de 7, tout comme ma série de solos pour orchestre initiée en 1992 dont j'ai achevé le n° 6 pour la Philharmonie de Berlin...

Thom distingue donc sept catastrophes élémentaires, contrôlées avec moins de cinq paramètres. Sept formes dont l'évolution — à chaque fois — aboutit à un point de non-retour : le pli, la queue d'aronde, la fronce, le papillon, l'ombilic elliptique (par exemple l'extrémité d'une aiguille), l'ombilic parabolique (le champignon), l'ombilic hyperbolique (la crête d'une vague déferlante).

René Thom donne un exemple générique assez simple et de la catastrophe.

« Le bord de cette table, là où le bois devient de l'air, c'est une surface de séparation, c'est un lieu de catastrophe. La catastrophe est donc permanente, nous n'en avons aucune conscience. Mais le mot présente une difficulté : c'est un mot qui évoque une transformation brutale, temporelle, avec une durée bien déterminée. »

J'aime beaucoup méditer sur les implications de cette théorie, ou de cette méthodologie sur ma musique car elle m'a permis de déplacer complètement le champ, le lieu de mon travail par une simple observation, presque une méditation.

L'intérêt essentiel de cette méthode nous dit encore René Thom, c'est qu'elle offre des moyens d'intelligibilité dans des situations qui sont en général trop complexes pour être analysées selon des méthodes réductionnistes.

Les compositeurs sont amateurs de *théories réductionnistes* — on le voit bien dans l'analyse musicale pure et/ou traditionnelle car elle privilégie le plus souvent comme système critique exclusivement son propre matériau. Analyser la musique par le biais de ses propres mécanismes d'écriture n'est pas quelque chose qui m'attire particulièrement.

Au contraire, il s'agit toujours pour moi de comprendre ce qui relève des *bornes quantitatives à la déformation des formes que l'on considère (R. Thom)* dans une acception abstraite, comme je le précise dans mon cours du 16 février « *quelque chose d'avant la musique* ».

L'effort a donc consisté à déplacer (ou à décaler) les observations et les interrogations formelles d'un mathématicien comme René Thom vers ma propre démarche dans les extrêmes limites qu'elle lui impose. Naturellement, je sais les limites de cet exercice et, je le répète une fois encore, il ne peut y avoir de corrélations exactes entre le substrat d'une telle théorie (ou méthodologie) et mon propre travail. À l'occasion d'un débat en 1996 organisé autour de la

création de Loop, j'ai pu rencontrer René Thom. Il était assez rassuré des prévenances que je prenais quant à ma relation à son oeuvre. Il n'avait pas beaucoup d'intérêt pour le transfert de son modèle vers celui des arts. Déjà — m'avait-il dit — il semblait un peu amer que Dali se soit servi d'une de ses courbes morphogénétiques pour en faire un tableau (je crois me souvenir qu'il s'agissait d'un ombilic parabolique). Il lui semblait que cela entretenait une confusion entre la science et l'art qui n'était profitable ni à l'un, ni à l'autre. À certains égards, il avait raison. J'ai déjà relevé dans ma leçon inaugurale, les égarements possibles de la pensée artistique si elle place la structure des sciences « au-dessus » des formes du penser musical. Comme une croyance... Mais il faut bien comprendre qu'un artiste n'a pas besoin de ratio au même titre qu'un scientifique. J'ai également abordé ici les questions homologiques de ce type de transferts, avec l'axonométrie et la perspective en architecture, ou en laissant entendre lors de ma leçon inaugurale que j'étais (malgré mes réserves) assez intéressé (et même amusé) par l'exploitation de certains chapitres simples des mathématiques comme la théorie des groupes (ou les groupes d'Euler) appliquée à l'organisation des formes ou des microstructures locales d'une musique.

Mais revenons à René Thom.

Les singularités apparaissent lorsque l'on soumet en quelque sorte l'espace à une contrainte. La manche de ma veste, si je la comprime, je fais apparaître des plis. C'est une situation générale. Cela ne relève pas de la mécanique des matériaux. J'énonce en réalité un théorème abstrait : lorsqu'un espace est soumis à une contrainte, c'est-à-dire lorsqu'on le projette sur quelque chose de plus petit que sa propre dimension, il accepte la contrainte, sauf en un certain nombre de points où il concentre, si l'on peut dire, toute son individualité première. Et c'est dans la présence de ces singularités que se fait la résistance. Le concept de singularité, c'est le moyen de subsumer en un point toute une structure globale.

Ma musique est familière de cette réflexion sur la forme. En un sens, la simple phrase que je viens de citer vaut presque un programme. Le mot courber, associé à celui de composer présenté comme intitulé de ce cours tente de résumer à lui seul cette intention. Courber, pourrait vouloir dire ici, plier. (Bien qu'il s'agisse, j'en ai pleinement conscience d'un déplacement de sens que n'aurait sans doute pas avalisé René Thom...)

Mais Courber un espace dans un autre espace comme le suggère René Thom veut dire, *soumettre un espace par une contrainte.*

C'est donc bien là un problème de composition musicale.

De fait, Cascando est une partition soumise à ce problème. Pour que cette musique avance, il faut la courber en tous sens, la plier. Cascando déplie son espace, mais son espace devient trop grand pour un contenant trop petit et — à chaque fois — doit être soumis à une procédure de réduction. Comme si la matière engendrait une entropie. Il faut alors la réduire. La note *ré* ne peut plus s'épancher sur elle-même au risque de produire un épuisement sans intérêt musical. L'espace est vraiment devenu trop grand. C'est comme s'il n'avait plus de bords. Alors, la

musique, bifurque, se courbe et se plie soudainement sur la tierce mineure descendante. À ce point, comme à une première escale, elle va tenter de reprendre son obsession isochrone, mais une subite catastrophe va l'empêcher d'avancer.

COMPOSER / RELIER

Pour bien jouer du piano, il faut jouer à côté du piano / Glenn Gould

Visionnage d'un extrait de film sur Fellini où il parle de Nino Rotta

« La musique était pour lui comme une sorte de construction abstraite, une sorte de château géométrique qu'il voyait dans une sphère, qui est justement la sphère musicale (c'est alors) quelque chose de hautement mathématique, je dirais algébrique, il devait avoir le compte juste... une construction visuelle écrite du point de vue du musicien, soudainement privée d'un soutien, d'un point de rencontre indispensable. »

Les 7 Études pour piano

Chacune de ces études « étudie » donc une question spécifique de forme dont j'ai abordé quelques caractéristiques, propres à la morphogenèse, lors de mon dernier cours. Elles sont toutes différentes et pourtant, un petit peu de chacune d'elles se retrouve assemblé dans une autre. Ce qui re-lie les études est la différence d'allure. Pas de vitesse. Ce n'est pas la vitesse qui m'intéresse, c'est l'allure. Ces allures sont reliées par leurs dissemblances. C'est un paradoxe, certes, mais c'est pour cette raison qu'elles sont, et différentes, et semblables dans leurs tons... Mais de quel « ton » s'agit-il ? Le ton, c'est l'essence des données psychologiques qui animent et fondent les allures de la matière.

Les 7 réseaux harmoniques des études

Adorno disait que « *la musique, c'est ce qui relie* ».

Ces petits espaces, sans détermination temporelle, sont des zones d'activité, c'est-à-dire que la musique va se déployer dans ces relations harmoniques toutes reliées entre elles par des réseaux clandestins. Ces zones ne sont pas préalables à la composition des 7 études. Elles sont quelquefois nées et ajustées au fur et à mesure de la composition et/ou induites par l'étude précédente.

Il y a donc 7 « zones » qui ont engendré 7 Études.

Alors, d'abord les fragments, comme une fractalisation de l'univers du petit son vers la grande forme. Fractal ; c'est-à-dire que les dimensions s'amenuisent et se réduisent en se reproduisant par le *même à l'infini*.

Dans les fractales, il y a pourtant cette notion d'extension dont je ne cesse pas de me préoccuper comme une métaphore, en sous-texte. La forme s'accroît d'elle-même par une reproduction de sa propre division. Les fractales sont une famille de formes. « *C'est un néologisme forgé par le mathématicien Benoît Mandelbrot en 1975 à partir du latin **fractus** qui dérive lui-même du mot **frangere** : casser, mettre en pièces, briser en fragments irréguliers. Fractal, signifie fragmenter, sectionné, interrompu. D'une façon générale, la théorie du fractale est une théorie du brisé, du fracturé, de l'épar ou encore du grainé, du poreux de l'enchevêtré etc. Les formes dont elle traite se caractérisent par une complexité intrinsèque, qui se manifeste par toutes les échelles d'observation.* »

(Alain Boutot / L'invention des formes)

J'ai découvert les fractales vers mes 20 ans, à peu près au même moment que la morphogenèse de René Thom dont je parlais la semaine dernière... Je rappelle que je ne suis guère mathématicien mais ces théories que l'on pourrait qualifier toutes deux d'*observation* me fascinèrent parce que les figures fractales sont, soit extrêmement irrégulières, soit extrêmement interrompues ou fragmentées, quelle que soit l'échelle d'observation. La théorie des fractales a eu quelques succès (et encore aujourd'hui) auprès de certains compositeurs dont le plus étonnant fût l'espagnol Fransisco Guerrero qui passa l'essentiel de sa trop courte vie (il est mort à 46 ans en 1997) à explorer systématiquement la théorie des fractales appliquée à la composition musicale. Ce succès (parmi les compositeurs) tient sans doute au fait que la théorie des fractales interpelle de façon extrêmement pertinente et figurée le concept de dimension, d'intervalle et de temps chez les musiciens.

Ainsi, lorsqu'un musicien joue 4 notes d'égales durées et qu'il les joue deux fois plus vite, il crée sans le savoir un processus fractal parce qu'il reproduit à l'identique le phénomène en doublant sa vitesse par une simple division (degré zéro du processus). L'objet devient la même chose et puis aussi tout autre. C'est peut-être juste fractalement, mais pour un musicien, ce n'est plus du tout la même chose. On reste tout proche de la théorie, mais on s'en éloigne définitivement du même coup parce que le lieu de la réflexion et du geste n'est plus le même. Et cela m'intéresse car il n'en reste plus que la métaphore...

Les fractales possèdent des dimensions similaires à n'importe quelle échelle, qu'elles soient grandes ou petites. Elles sont absolument rétives à la description géométrique traditionnelle parce que trop irrégulières. En effet, le tout est semblable à la partie. Les mathématiciens nomment les fractales « ce qui est autosimilaire ». Ce que j'ai aimé par-dessus tout dans les fractales, c'est qu'elles sont au fond des figures de style métonymiques. Mais je n'ai jamais utilisé dans ma musique quoi que ce soit qui venait de cette théorie.

Comment peut-on rester au plus près d'un modèle et n'en retenir qu'une image dégradée par l'interprétation que nous en faisons ? Je voudrais — une fois encore — préciser ma position sur la question des modèles dans les sciences. Je ne voudrais guère figurer dans une catégorie de compositeurs pratiquant l'Art / Science dans lequel je ne crois guère, même si je connais bien cette question, pour l'avoir abordé durant quatre ans auprès de Xenakis. Mais Xenakis lui-même n'en était pas un adepte autoritaire. Xenakis était un créateur avant d'être un musicien et un musicien avant d'être un scientifique. Ce qui me passionnait chez Xenakis était la force avec laquelle tout chez lui passait des sciences à l'art.

Ces questions posées par la morphogenèse ou les fractales possèdent une très grande puissance de suggestion edificatrice mais aussi poétique. Un artiste s'attache à ses intuitions, ses inspirations, c'est toute une **poïétique** en fait qui le submerge lorsqu'il voit, sent, découvre quelque chose. Et puis le mécanisme créatif se déplie inexorablement vers le travail. Retracer la généalogie de la construction d'une œuvre est à mon sens tout à fait impossible.

Décrire un contexte de création, oui, c'est possible.

Digressions sur les attracteurs morphogénétiques et le « **thème** » dans les 7 études pour piano.

Un attracteur inverse, comme celui qui tente de perturber, ou d'orienter/désorienter le flux ne parviendra pas à endiguer le processus de bord à bord. Ou plus exactement du bord qui rejoint le bord. Sans doute peut-on y voir comme la fin d'une boucle ou pourquoi pas, la reprise de thème chère à la forme Sonate. C'est une reprise, reprise dans son plus simple élément. Deux notes, et pas sur n'importe quel intervalle. La seconde ! C'est cet intervalle de seconde qui rejointe, lie et **relie** la forme vers la fin.

La forme entière est celle constituée par les 7 études : chacune d'elles est considérée comme une forme spécifique mais reste un sous-élément de la forme entière qui comporte les 7 pour être achevé, en tant que *catastrophe*.

Dans son texte « Transmutations », **André Boucourechliev** se demandait : « *qu'est-ce qu'un thème ?* ».

« Est-il un être singulier ou une individualité musicale ? » Dans les Diabelli, Beethoven s'intéresse à un thème qu'il est convenu aujourd'hui de trouver vulgaire et aussi peu musical que possible. Il est vrai qu'il se réduit de lui-même à sa simple nature harmonique. C'est une simple formule cadentielle en 2 parties tonique / dominante qui est la base la plus anonyme de la musique occidentale.

Mais Beethoven y verra surtout une possibilité de penser « abstraitement » le devenir de son œuvre à venir. Boucourechliev a raison de trouver à ce thème une fonction généralisatrice plutôt que génératrice. Mais pourquoi aller chercher quelques réflexions (ou propos) chez les Diabelli ? Et bien, c'est tout d'abord parce que cette œuvre me hante (c'est le mot exact) depuis toujours. L'extraordinaire nécessité de cette musique est pour moi (et même de plus en plus) « énigmatique ». Cédant à quelques réflexes probablement « post-structuralistes », j'ai tenté dans le passé d'y voir une forme musicale aux contours parfaits, sédimentée par une « pure » (soi-disant...) structure d'ordre supérieur (j'aurais dû me demander *supérieure à quoi ?...*). Mais au fond, dans cette œuvre, il n'y a pas de hiérarchie et tous les paramètres de la matière communiquent à partir du thème / motif : **Haut / Bas / Épais / Maigre / Fort / Faible / Grave / Aigu / Rapide / Lent /**

Boucourechliev note que les 33 variations ne sont pas les éléments partiels d'un processus de développement, et « quoiqu'elles forment parfois des groupes, elles ne se déroulent pas selon un ordre nécessaire, inéluctable ». C'est avec les variations Diabelli que j'ai pensé à cette appellation abusive (j'en conviens) de « technique de l'oubli » dont j'ai parlé le 9 février. Tout se passe comme si l'origine du processus se perdait dans les méandres du flux de la composition. Beethoven ne réitère pas son thème initial. Et pour cause, il ne cesse pas de s'en éloigner, de dériver inexorablement vers d'autres *ailleurs*. Dans mes études pour piano, il n'y a pas de thème « mais » un « **contexte de transformations** » dont les *plis*, *replis* et *déplis* peuvent se reconnecter d'une pièce à l'autre, c'est-à-dire l'opposé de la question que je traitais la semaine dernière avec mes pièces **Loop** et **Cascando**, où l'on peut trouver, non pas un thème, mais *quelque chose* qui relève du « motif », ce qui est sans doute la même chose. Ce motif structure, élève et assure la re-connaissance du flux. Je n'ai — du reste — pas tellement d'autres pièces que **Loop** et **Cascando** qui procèdent ainsi, si j'excepte des parties de pièces animées par ce type de problématique.

COMPOSER / DÉTOURNER

*Quand je voyage, je regarde ce qu'on me montre et je photographie à côté /
Henri Cartier Bresson*

S'intéresser tout d'abord aux synonymes. Mais cette fois ci dans le sens inverse. En allant vers le mot et la notion que je désire traiter.

Détourer

TECHN. Opération par laquelle on enlève la matière en excès sur le pourtour d'une pièce pour lui donner la forme voulue.

Détournement

Action de détourner quelque chose, d'en modifier la direction, le trajet :

Le détournement d'un cours d'eau. Un itinéraire de détournement pour un convoi de chemin de fer, pour la circulation routière.

DÉTOURNER

Dérivé de tourner

1. Éloigner, écarter quelqu'un ou quelque chose de sa direction, de son trajet, et lui imprimer une autre direction. *Détourner un torrent pour en capturer les eaux. Détourner quelqu'un de son chemin. Se détourner de sa route. Un avion détourné. La rivière s'est détournée de son cours. Détourner quelqu'un de son devoir, de son travail, de ses études. Se détourner de ses obligations. Détourner l'attention. Détourner sa colère sur quelqu'un.*

2. Tourner dans une autre direction ; faire **dévier** pour éviter quelque chose. *Détourner la vue, les yeux. Détourner le visage. Détourner la colère de quelqu'un.*

3. DROIT. Soustraire frauduleusement à son profit. *Détourner les papiers d'une succession, détourner des documents confidentiels, des fonds.*

Un seul mot recèle à lui seul une multiplicité de sens. C'est un peu de cette multiplicité dont je traite en présentant un problème récent de composition musicale, choisi pour sa simplicité. Je l'ai choisi parce qu'il présente un intérêt indéniable pour traiter et accueillir l'une des déterminations possible du mot « **détourner** » qui sera donc le propos de ce cours...

Présentation d'une note de travail

Aujourd'hui, 7 juin 2006, j'ai un problème de composition assez spécifique. Pages 10 et 11 de la passion préalablement intitulé « ravissement ».

(Expliquer, la peur, le désir, l'effroi, le ravissement, la plainte, la crainte etc.)

Fin de la première page, j'ai sur la mesure 4,2 lignes de chants animées par la même ferveur mais qui au fond s'opposent et se contrarient.

LEI : *Ti vedo e ti sento*

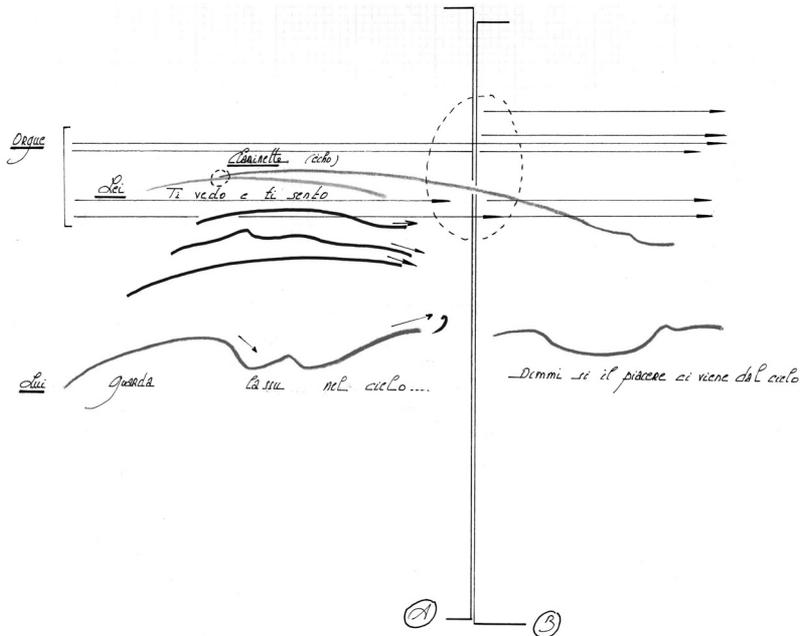
LUI : *nel cielo*

La ligne du baryton (LUI) est la ligne principale. Elle s'achève.

Il dit : « Guarda lassu nel cielo » (Regarde là-haut le haut du ciel).

J'ai composé 1 ligne (mes. précédente) commençant sur un si bécarre qui plonge dans le grave (il dit « là-haut ») et qui subitement s'extasie sur le même si bécarre (1/4 de ton plus haut) pour dire cielo.

Nous avons donc une ligne que l'on pourrait figurer ainsi :

1/ Le dessin avec la forme2/ Désigner les lignes

LUI : *Regarde... .. la haut... .. le haut du ciel*

*Cette ligne reprend en jouant avec le **bas** du registre de la voix pour exprimer le **haut** et qui tout à coup procède d'une redondance pour « le ciel ».*

(J'ajoute que je demande au chanteur « cielo » avec beaucoup de souffle.)

Plus loin, juste à la mesure suivante.

LUI chante.

3/ Désigner la ligne de LUI en section B

Dis moi si le plaisir nous vient du ciel

Dim-mi si il piacere ci viene dal cielo

Ma question (ici le problème !) est donc la jointure. Je n'arrive pas à lier les espaces que ces deux lignes (pourtant chantées par la même voix et surtout ne posant aucun problème mélodique) supposent « alentour ».

4/ Désigner respectivement la portée de LUI et la portée de LEI en section A

Regarde là-haut le haut du ciel

Dim-mi si il piacere ci viene dal cielo

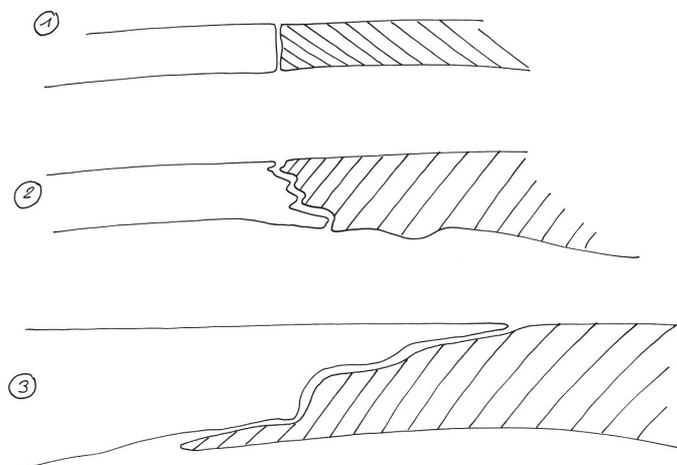
Et bien, c'est qu'« alentour », quelque chose aussi, se passe.

1/ Le sextuor (« Les autres ») chante et il faut résoudre cette direction (voir flèches).

2/ *Lei* aussi, mais elle chante « ailleurs » presque pour elle seule. Du reste, elle vient de finir une phrase presque pour elle seule, elle ne l'écoute pas.

Alors, il faut faire « passer quelque chose » autour de la ligne du chanteur.

5/ Commentaire du dessin uniquement sur les types d'enchaînement des formes



1/ La stabilité harmonique est assurée par le son de l'orgue et les cordes (V1, V2, A1) qui dépend en quelque sorte du mode utilisé.

Dans cette section, A prend en charge la jointure, la « *couture* » pourrait-on dire, vers B.

2/ La ligne d'ELLE est reprise en écho par la soprano 1 du sextuor et par la clarinette (dont la sonorité m'a semblé la plus apte à se confondre avec la voix chantée, tout du moins dans le début de l'émission). C'est en quelque sorte une technique d'écho par le masquage de sa propre apparition. Ici, on négocie « bord à bord » (A/B).

6/ Partition manuscrite de la page de PASSION ?

The image shows a handwritten musical score for 'PASSION' by Pascal Dusapin. The score is written on multiple staves, including an orchestral part (Orque) and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is heavily annotated with handwritten notes, including 'Cae.', 'p', 'pp', 'mf', 'f', 'dim.', and 'Cae.'. There are also circled areas and arrows indicating specific musical techniques or structures. The lyrics are in Italian, including 'sen-za ve-do e te-se-lo!', 'In-ter-ve-do e te-se-lo!', 'Quar-da la ter-ra nel cae-lo', and 'mi se il piacere ac-viene dal cae-lo'. The score is divided into two systems, with a large dashed line indicating a structural break or a specific technique.

On retrouve ici une technique de l'angle. Voir en architecture :

- 1/ Angle.
- 2/ Construire « entre ».
- 3/ Lignes des fenêtres en architecture.

On le voit bien. Construire « bord à bord » et au même instant, être au fond même de la matière / musique tout en négociant le chenal d'un espace à l'autre.

Mais à mon sens, ce petit problème de composition musicale relève d'une question générale de création relative au détour au sens de **DÉTOURER** dont nous avons vu la définition donnée le dictionnaire et que je vous rappelle :

Opération par laquelle on enlève la matière en excès sur le pourtour d'une pièce pour lui donner la forme voulue.

Nous avons donc **détouré** et **détourné** dans le même geste ces éléments qui n'arrivaient guère à se concilier dans leurs mouvements respectifs par trop de similarité. C'est aussi (et encore...) un **jeu**, et quelquefois il peut être très amusant. La composition est pleine de ces micros questions / problèmes. Chaque instant, chaque avancée dans le territoire d'une composition est soumis à cette question. Comment détourner nos propres gestes, comment détourner le flux que la matière suppose et/ou invente presque d'elle-même. Et qu'il convient de **détourner** sous peine de n'emprunter que des chemins arpentés depuis longtemps par d'autres ou pire encore, par soi-même !

Dans ce très simple exemple, nous avons donc **détourné** ce qui aurait pu contrarier le flux naturel de ce petit passage de musique, en recupérant certaines caractéristiques des mouvements musicaux induits précédemment, c'est-à-dire des phrases musicales se refermant sur elles-mêmes. Car tout se passe ici comme si les phrases musicales de *Lei* et *Lui*, (leurs mots pourrait-on dire...) s'éteignaient d'eux-mêmes. Voilà où était la difficulté de ce passage si simple musicalement.

Mais **détourner**, n'est pas dévier ou dériver. Détourner, c'est décider en parfaite connaissance de cause du chemin à prendre. C'est une **stratégie**. Détourner, c'est prendre une chose et lui faire prendre un chemin de *détour*.

Dévier ou **dériver**, c'est l'inverse, c'est un moyen d'inventer un nouveau chemin par une attraction opposée, nous l'avions vu le 16 février.

Une stratégie, ça élabore et coordonne, en fonction des forces disponibles. Elle définit des actions à-venir selon des procédures séquentielles pour accéder et/ou accomplir un objectif précis. Il faudrait se demander si un détournement invente. Ou si la simple présentation de la chose détournée et placée dans un contexte différent relève profondément d'une création.

COMPOSER / GREFFER

*Qu'est ce que l'art, sinon ce par quoi les formes deviennent styles /
Jean-Luc Godard*

La greffe est un procédé utilisé pour multiplier des variétés de plantes, qui sont difficiles (par exemple des plantes fragiles), voir impossible à bouturer et qui ne se reproduisent pas par semis. On utilise également la greffe pour adapter une espèce à un type de sol dans lequel elle ne se développerait pas.

Il existe aussi des musiques, des « bouts » de musiques fragiles. Des musiques sur lesquelles aucune croissance n'est plus possible. La musique s'arrête brutale-

ment et rien n'y fera plus rien. Ça n'avance plus. C'est un sentiment du travail que bien des compositeurs, bien des artistes connaissent. Je le rencontre souvent et sous différents aspects. J'ai disserté la semaine passée d'un problème de cette sorte sur l'opéra **Passion**, ces quelques notes qui ne trouvaient pas le bon gué, et j'espère avoir convaincu de la voix *détournée* pour résoudre le *détour* de ce petit flux de musique. Mais dans l'exemple de la semaine dernière, ça ne se bloquait pas vraiment, parce que le flux était établi par une atmosphère avenante de la musique, et qui — de toute manière — aurait pu trouver un autre gué, ou plus exactement un autre chenal par lequel passer.

Mais quand ça s'arrête ? On fait quoi ? On revient en arrière pour trouver ou re-trouver un chemin nouveau qui nous mènera à l'air libre ? Oui, on peut faire ça. Alors, on **dévie**, on **courbe** l'espace, on **relie** deux ensembles par classe d'équivalence, on **dérive** ou l'on **détourne** le tout. Toutes ces notions, je les ai abordées et traitées tout au long de ces semaines. Mais quand ça se bloque totalement ? Je n'ai jamais parlé de ça. Voilà, c'est fini, il n'y a plus rien et ce n'est pas la fin de la chose en cours, non, ça peut même être à peine commencé ! Alors, on fait comment ? On peut attendre. (J'ai parlé aussi de ça, l'attente...) On va dormir et puis le cerveau travaille tout seul et le lendemain, on trouve sans chercher. Mais il arrive souvent, que même en dormant, on ne trouve rien. Et comme l'on ne peut semer ailleurs pour que ça repousse (c'est trop fragile !), il faut **greffer** pour redonner de la vitalité à la pousse faible. Redonner de la vitalité, ça veut dire, recréer un principe de croissance qui va eX-tendre la forme.

Dans mon **Quatuor 5**, il y a quelque chose comme ça. Cette forme-là commence avec des pizzicatos et puis ça dé-forme par l'aigu. Il a une mélodie qui scinde doucement l'espace en deux. C'est une disjonction de l'espace harmonique.

Mais dans le **Quatuor 4**, c'est la même chose et en même temps tout le contraire parce qu'ils chantent tous ensemble, tous les 4 une même partie qui va se diviser en 4 parties rivales. Mais dans ces 2 quatuors, il y avait peut-être quelque chose de différent qui se jouait dans les bords mêmes de la forme. La forme se fissure comme la fumée et se reconstitue par greffons successifs. Ainsi, la forme est toujours réexposée à d'autres obstacles. Ce sont des freins. (Le 4 fonctionne exclusivement comme ça, il y a des freins partout qui empêchent la forme de ce dérouler, alors, c'est une lutte, c'est une tension permanente entre le *lieu de d'expression* et sa topologie.) Mais ces freins ne viennent pas toujours du mouvement qui anime la forme même. Je veux dire celle-là, celle *qui est en train de se faire*. Non, souvent, ces freins qui forment la forme comme le flux — l'air est l'obstacle de la fumée — proviennent des quatuors 1, 2 & 3. Ainsi, tout communique et tout est connecté, reconnecté. Il y a comme des **micro-greffes** d'une forme à l'autre. Ce sont aussi des bouts de rhizomes. Ces greffes de rhizomes fécondent le flux et/ou le freinent. Dans certains cas, freiner est aussi avancer. Le frein agit comme un attracteur de forme. C'est la résistance qui produit l'appareillage de la forme. Dans *Le monde comme représentation*,

Schopenhauer parlait déjà de « *la tendance sourde, inconsciente, nécessaire, de la matière, où déjà cependant percent un antagonisme et une lutte internes dans le combat de la pesanteur contre la résistance* ».

Après le 9 février, je n'ai traité que d'une unique question : comment construire une forme. Pour cela, j'ai abordé des notions comme *dérivée*, *courber*, *relier*, *détourner*, et aujourd'hui *greffer*. Ces mots sont des incitations à éclaircir et agencer un raisonnement relatif à l'acte de construire, c'est-à-dire de *créer*.

Comme je m'en suis expliqué à maintes reprises, cette ambition est sans doute la plus difficile qui soit. Dans ma leçon inaugurale, je disais qu'il est possible de *révéler le contexte d'une création musicale en décrivant l'enchaînement des décisions qui permettent (ou autorisent) son écriture*. En revanche, j'ajoutais *que décrire une procédure de progression, dans une œuvre musicale, n'est pas la création en train de se faire. Ce n'est qu'une description*.

Ainsi j'ai décrit quelques-unes de mes pièces. Plus que la présentation de leurs topographies, j'ai tenté de retracer le contexte des transformations de forme à l'intérieur desquelles ces contours s'exprimaient. Ce qui au fond nous rapprochait probablement de la **topologie**. Je rappelle que le mot topologie veut dire *études du lieu*. C'est une branche des mathématiques qui concerne l'étude des distorsions ou déformations spatiales continues, sans extraction de leurs parties, ni recollement des structures. La topologie étudie donc les fonctions d'étirement, de torsion, de distension, d'altération de l'espace, sans jamais désagréger ou dissocier la forme qui — de ce fait — garde des propriétés invariantes. Par exemple, la topologie nous apprend qu'un triangle est la même chose qu'un cercle. C'est-à-dire qu'on peut transformer l'un en l'autre sans pour autant disjoindre la forme au sens où l'entend précisément la topologie. Mais un cercle ou un triangle ne sont pas les mêmes choses qu'un segment de droite (en effet, il est simple de comprendre qu'on doit briser le cercle ou le triangle ou toute autre forme géométrique pour obtenir le segment). C'est la raison pour laquelle les mathématiciens appellent cela la « *géométrie de la feuille de caoutchouc* » parce que c'est comme si on étudiait la géométrie avec une feuille de caoutchouc que l'on pourrait contracter, étirer, etc. Les vidéastes appellent ce procédé de déformation progressive le « *morphing* ».

En topologie, les distances n'existent pas. Cercle et ellipse sont équivalents comme sphère et ellipsoïde. Une surface plane équivaut à une surface ondulée, pliée, tordue. Une sphère lisse à une sphère bosselée. Un tore, une chambre à air, un donut, une tasse sont équivalents. Mais, un cercle est un ensemble de points particuliers. Si un seul point est retiré, ce n'est plus un cercle mais un segment de droite.

À l'origine, **topos** (*topoi*) veut dire *emplacement, partie du corps, région, lieu* ! L'origine des mots est toujours passionnante et j'aime à relever aussi que ce

mot de *topos* désigne un lieu commun, un développement en rhétorique ou le thème d'un discours (cf. *topique, une topique du discours etc.*).

J'ai donc cité le mot de *lieu*. Ce mot nous renvoie à la philosophie.

Lieu nous vient du mot latin *locus* qui sert à traduire le mot grec *topos*. Platon définit le lieu comme limite du corps enveloppant. Une limite, n'est-elle pas déjà un *bord* ? Les philosophes (en particulier Aristote) se réfèrent à l'idée suivante : là où se trouve un corps pourrait se retrouver un autre. Ainsi, le lieu est, et doit être quelque chose de différent des corps qui l'occupent. Naturellement, je ne me suis pas risqué à une dissertation sur une question si fondamentale à la philosophie, mais cette simple réflexion m'autorise une *simple question* musicale.

Quel est le lieu de la musique ? Quel est son topos ? Le son, l'espace de sa vitesse, l'espace de sa représentation (c'est-à-dire l'écriture) la matière, le *corps enveloppant, ses limites, ses bords* ? De quoi s'agit-il ? Et dans notre usage de la musique, pourquoi tel instrument, tel ensemble d'instruments, pourquoi ici celui-là et pas tel autre là etc. Pourquoi une musique est-elle différente, pourquoi ne convoque-t-elle pas une similarité avec d'autres, quels sont les **bords** d'une musique, l'espace commun l'assemblant à d'autres etc. Tout cela, relève du **style**. Mais c'est quoi le style ? En musique, le style, ce peut-être **aussi** un genre, mais ça ne répond pas à la question.

Le son n'est-il pas exclusivement l'espace d'une représentation mentale ? C'est-à-dire un lieu, un topos. Celui par lequel la *chose* advient à notre *entendement*.

J'ai exposé dans mes premiers cours quelques échantillons des représentations connexes à cette idée, et comment je parviens à les réaliser. Ceux-ci n'étaient donc pas des réponses et encore moins des lieux de raison idéologique ou même transmissibles (ce qui dans certains cas, peut revenir au même...). Et sur ce sujet, je ne crois même pas à leur exemplarité tant ils me sont personnels. Au fond, ces modèles relèvent d'un usage privé, hautement individuel, et c'est sur ceux-là que j'ai décidé de me concentrer pour ces cours au Collège parce que j'ai pris au mot la définition même de la chaire : « Chaire de **création** artistique » (quelque chose **avant** la musique).

Il m'importait surtout de présenter quelques exemples synthétiques autant qu'il est possible, des modèles m'autorisant (en quelque sorte...) à traverser le **désir à former** cette matière que l'on nomme musique. J'ai donc abordé « ma » question de la représentation formelle de l'espace sonore (dans les limites qui sont les miennes).

Par projections diagonales, relevant cette particularité de tout voir de la gauche vers la droite. J'ai disserté sur l'axonométrie et la perspective, tentant par là d'expliquer comment à partir de modèles exogènes à ma pratique, je prémédite

le *penser les formes* de la musique. Mon véritable enjeu fut d'exposer quelques réflexions morphogénétiques. Je ne l'avais jamais fait auparavant, m'étant toujours gardé de présenter ce que j'estimais être un *secret d'atelier*. Ainsi la méthodologie de René Thom a représenté pour moi un formidable vecteur, une véritable petite machine à imaginer au sens où en parle Deleuze ; *comme un agencement linéaire qui se construit sur des lignes de fuite* à penser le monde des formes de la musique. Je ne me suis jamais préoccupé de donner à cette entreprise de conversion d'un modèle autre chose qu'une ambition poétique. C'est un *nomadisme*. (Deleuze encore...). Mais, j'ai néanmoins entrepris de classer par quelques préceptes simples des catégories comme le **bord**, le **pli**, la **fronce**, l'**ombilic**, rajoutant au passage quelques **attracteurs** comme le **repli**, le **depli**, la **contraction** et **détraction**, l'**extension** et l'**extension avec fronce**. Auxquels ajoutent encore les **espaces mixtes**, c'est-à-dire des espaces coordonnés par couple. Ainsi, ces micro-formes, ces gestes de formes se dissipent et sont immobilisés par le flux de substances et de déterminations qu'elles échangent avec le milieu qui les entoure. Nous avons donc encore deux espaces, mais cette fois ci, de tout autre nature. Le modèle et la musique.

Pouvons-nous concevoir ou déchiffrer par un principe quelconque cette union *contre nature* ? Je ne le crois pas. En revanche, je crois à ce qui traverse. Je crois à ce qui traverse et franchit le monde du *penser* et de la *représentation du monde*, à un autre monde, celui de la création.

