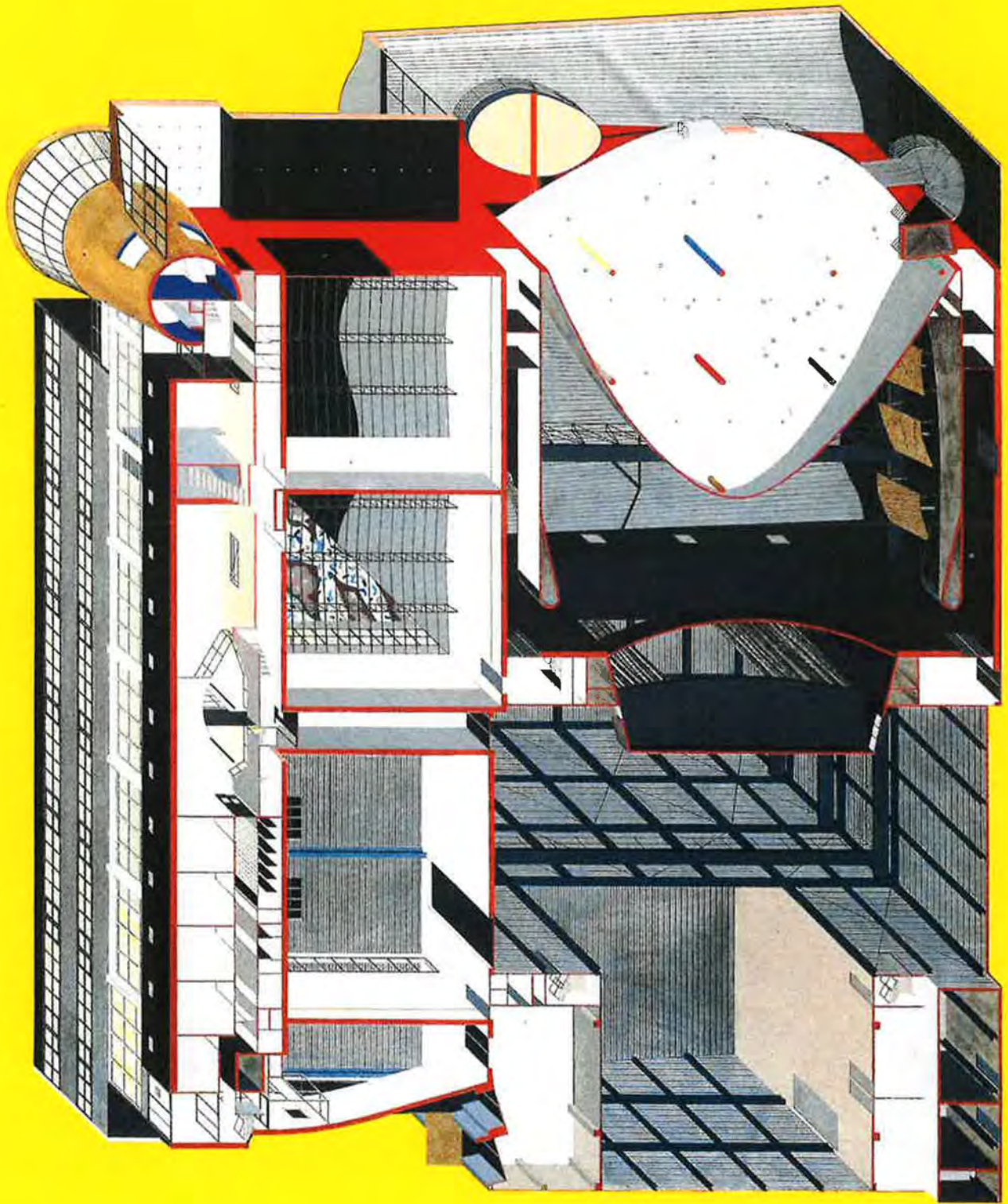


# At e c h n i q u e s & ARCHITECTURE



380

## ÉMERGENCES DU PROJET

Art, philosophie, architecture, biologie, musique, scénographie

SIX ISSUES A YEAR. ISSN 0373-0719

INTERNATIONAL REVIEW OF ARCHITECTURE AND DESIGN



# BOULEZ, MANOURY, PESSON

## La musique contemporaine est-elle une science exacte ?

Par Benoît Jullien

Ils ont des machines 4x, ils mesurent des hauteurs, ils modulent en normes midi. Ils comptent le temps, la mesure, la série. Ils décomposent des images, déstructurent des langages. Ils composent. Les musiciens de notre temps, eux aussi, construisent. Depuis quelques années, ils mettent en relation l'architecture et la musique : quelles salles pour quels concerts ? Mais aussi quelles sources d'inspiration pour concevoir quel espace ? De même que Pierre Boulez a conçu « Repons » dans l'espace, l'espace peut-il naître de l'œuvre musicale ? Pierre Boulez, Philippe Manoury et Gérard Pesson sont des compositeurs de musique. Mais la structure de pensée de la composition musicale contemporaine n'a-t-elle pas des affinités, des résonances avec celle de l'architecture ?



Pierre Boulez.

**L**es compositeurs ont toujours en tête un projet de grande œuvre : un opéra ou une œuvre pour orchestre qui occuperait toute une soirée. Ce projet réunit en général les grands thèmes et les grandes idées du compositeur, mais, dans l'attente de cet avènement, des petites pièces voient le jour qui sont, il me semble, autant de jalons vers cette œuvre majeure.

Celle-ci peut être inachevée, reprise et créée plusieurs fois comme le « Repons » de Pierre Boulez qu'il a retravaillé, prolongé et présenté au public à chaque nouvelle version. Œuvre phare, « Repons » aujourd'hui achevé a laissé place à un autre grand projet, d'opéra cette fois. Mais, entre ces grandes créations, de petites pièces naissent à intervalles réguliers.

### Portée sur page blanche

Occuper seul le programme d'une soirée est le souci des

compositeurs de la plus jeune génération. Ils veulent échapper aux concerts « mille-feuilles » qui réunissent quatre ou cinq compositeurs différents. Plus qu'une préoccupation narcissique : il s'agit plutôt de se dégager des contraintes économiques qui régissent ce type de programmation et entraînent des commandes ahurissantes. Ainsi le compositeur qui nourrit le projet d'une pièce pour orchestre se voit-il contraint de l'écrire pour clarinette et piano, seuls instruments prévus pour la soirée !

Chaque compositeur porte donc un ou plusieurs grands projets qu'il attend d'avoir l'occasion d'écrire. D'une certaine manière, l'angoisse de la feuille blanche ne l'atteint pas. Il souffre plutôt de ne pas donner forme à tous les projets qui peuplent son imaginaire. L'angoisse commence plus tard, lorsque la partition est écrite et qu'elle passe entre les mains des interprètes ; les lois économiques — encore elles — ne leur donneront pas

toujours le temps de comprendre l'œuvre et de la répéter suffisamment. Il faut être un compositeur de grande renommée pour échapper à ces difficultés.

Les compositeurs Pierre Boulez, Philippe Manoury et Gérard Pesson appartiennent à la même lignée issue de l'École de Vienne (Berg, Schoenberg, Webern). Pourtant leurs manières de travailler diffèrent.

Pour Pierre Boulez, la genèse est différente selon les œuvres : cela peut être quelque chose de très abstrait au départ ou au contraire d'extrêmement concret. L'abstrait a besoin de se concrétiser et le concret a besoin d'avoir une armature structurelle pour se développer. Au départ, Boulez a la vision d'une forme structurelle ou d'une technique à développer. Cette technique peut être une technique au sens propre. Il écrit actuellement, par exemple, une petite pièce qui part de la technique du hockey au Moyen Âge et dispose des objets en quinconce. Cela peut être aussi une technique d'écriture qui aide à organiser la composition aussi bien en amont (l'origine du vocabulaire) qu'en aval (la structure globale). Parfois, Boulez part d'un corps sonore, un corps instrumental et trouve un mode d'expression à partir de lui. L'objet sonore a deux caractéristiques : d'un côté il est conceptuel ou « idée », de l'autre il est réel, et Boulez crée un réseau de correspondances entre ces deux extrémités.

Philippe Manoury part d'une idée plus irrationnelle. Ce peut être un effectif instrumental particulier, un système informatique, un texte ou une forme. L'idée de départ sert de catalyseur, engendre une autre idée, puis le projet initial se gauchit de plus en plus jusqu'à l'esquisse, sociologie des relations entre les événements sonores. Philippe Manoury fait confiance à l'intuition et diverge en cela de Pierre Boulez qui craint que l'intuition lorsqu'elle est fatiguée ne se reporte sur la mémoire, cessant ainsi le travail de « forage », passant l'obstacle en se tournant vers le passé.

Quand Philippe Manoury a trouvé l'idée de départ, il commence à écrire des parties dont l'ordre n'est pas prédéterminé dans l'œuvre. La composition s'organise en deux temps : l'investigation expérimentale des possibilités, la vue globale de la forme générale. Lorsque ces deux parties sont rendues compatibles, Manoury oscille alors entre la prédétermination totale et des moments de libre cours. Pour « Pluton », œuvre pour piano et machine 4 X (la machine qui permet à l'Ircam de transformer les sons des instruments en temps réel), Manoury a inventé la « théorie des partitions virtuelles », partitions dont on connaît la nature des éléments : hauteur, durée, timbre, intensité, mais dont on ne connaît pas a priori la valeur. On fixe pour les interprètes des bornes cohérentes avec le piano et avec la machine. La notion de « forme ouverte » introduite par Boulez et Stockhausen trouve une autre application dans « Pluton », œuvre dans laquelle la perception ne fait pas intervenir la prédiction.

Comme Pierre Boulez, Philippe Manoury part parfois d'une technique : ainsi dans « Zeitlauf » et « n° 8 », le concept de photo en quadrichromie a régi l'œuvre. L'idée vient de l'observation de ces photos publicitaires dans le métro dont on perçoit la structure mais non le sens quand on s'approche, le sens mais pas la structure quand on s'éloigne. Il s'agit là du rapport entre la représentation et la structure d'une image. Dans ces deux œuvres, Philippe Manoury fait des effets de zoom de l'une à l'autre perception.

### **Le gauchissement, l'accident, l'inflexion, le discours**

Les trois compositeurs pensent qu'une œuvre est très largement remise en cause dans son parcours de création : Boulez indique que la composition musicale est tout sauf une armoire construite dont on remplit ensuite les tiroirs, elle est plutôt une idée de départ, vague, modulée ensuite par les objets sonores que l'on confronte avec la structure. Pour Pierre Boulez, la structure terminale n'est donc pas forcément celle qu'il a rêvée au départ de l'œuvre. Par exemple, partir d'un corps sonore n'implique pas que celui-ci sera conservé tel quel ; le point de départ et le point d'arrivée de la pièce ne sont jamais sur une simple ligne droite.

Ce « gauchissement » de l'idée initiale est même pour Manoury une loi : l'œuvre apparaît sous forme d'éléments ensuite hiérarchisés et ordonnés. Boulez et Manoury s'accordent pour dire que les accidents engendrent toujours une avancée du travail de composition et peuvent même initier d'autres œuvres.

Souvent, la composition musicale s'ordonne autour d'une œuvre d'une autre nature. Ainsi Pierre Boulez a créé plusieurs œuvres à partir de poèmes de Mallarmé, Char, Michaux ou Cummings. Ce qui l'intéresse tout d'abord, c'est d'analyser la structure du langage et de chercher des correspondances formelles. L'organisation de la musique ne peut pas aller contre l'organisation du poème. C'est une symbiose entre deux organismes, comme « le lierre à son arbre ». L'élément dramatique du poème est déjà ordonné dans une structure littéraire. La musique doit trouver un équivalent au code littéraire qui puisse devenir un code proprement musical. La correspondance entre ces deux codes confère à la musique une validité plus grande que si elle se fiait seulement au sens ou à l'atmosphère du poème.

Philippe Manoury cherche plutôt des images : il a travaillé sur Borges, puis sur Pollock. Manoury s'inspire de l'interpénétration du formel et de l'informel chez ce peintre dont les gestes non contrôlés, les giclées, les éclats laissent surgir des lignes plus directives.

Benoît Jullien est architecte. Parallèlement à sa formation et à sa pratique de l'architecture, il a suivi cinq années d'études musicales. Depuis 1982, il a créé, avec Pierre Boulez, un groupe d'étude sur la musique et l'architecture. Il a mené pour le ministère de l'Équipement une recherche sur l'espace de la musique avec des compositeurs, dont Boulez, Manoury et Pesson, des scénographes, dont Philippe Godefroid, musicologue et metteur en scène d'opéra, des acousticiens... Deux thèmes y sont abordés : les lieux où l'on joue de la musique contemporaine sont-ils adaptés ? Et, sur un plan plus théorique : la structure de pensée qui est celle de la musique peut-elle s'appliquer à l'architecture ? Benoît Jullien a mis en pratique ces réflexions : dans un groupe de logements qu'il a construit, il crée une place à partir de « Repons » de Pierre Boulez, un autre projet se fonde sur une pièce de York Höller. Nombre de ses projets sont conçus et dessinés en partant de concepts musicaux, non pas directement, au plan de la métaphore, mais plus profondément, à l'écoute des affinités structurelles de ces deux modes de création.

Répétition avec Pierre Boulez dans l'espace acoustique réglable de l'Ircam.  
// Pierre Boulez in rehearsal at Ircam's acoustically adjustable space.





Pesson rapproche son travail de celui de Twombly en peinture ou de Nabokov en littérature, deux créateurs du deuxième degré, deux créateurs du « reflux ».

La relation entre le texte littéraire et la musique se manifeste aussi dans un tout autre domaine, celui de l'opéra. Pierre Boulez réfléchit actuellement sur la structure d'un opéra en rapport avec le théâtre contemporain. La caractéristique de ce théâtre est pour Boulez la diversification du temps. Non pas comme chez Zimmermann où le temps est caractérisé par une simultanéité et une superposition de scènes, mais plutôt comme chez Stein, Chereau, et surtout Bob Wilson qui manipule le temps en figeant des tableaux vivants tantôt en quelques secondes et tantôt quelques minutes et travaille aussi sur la présence ou l'absence de l'acteur. Boulez étudie ce que peut apporter la nouvelle technologie à cette présence/absence de l'acteur, à la multiplication-réduction des acteurs. Gérard Pesson pense de son côté que l'opéra en tant qu'« épiphanie de la bourgeoisie » est un genre mort et songe aussi qu'une nouvelle définition de ce genre est à trouver; le mot « théâtre-chanté » est peut-être pour lui le mot juste qui échappe aux connotations « dix-neuviémistes » du terme opéra.

Pendant, le travail du compositeur suit-il un processus itératif ?

Pour Pierre Boulez, le cheminement d'un musicien rencontre des accidents dont l'invention musicale doit tenir compte. Rencontrer un obstacle est, de l'avis de Boulez, l'occasion de trouver des solutions originales, assez riches parfois, pour susciter plus tard une œuvre nouvelle. L'obstacle retarde parfois mais se dépasse dans la découverte : il est dynamique.

Pierre Boulez, Philippe Manoury, Gérard Pesson, trois compositeurs de notre temps qui ne se ressemblent guère et ne s'opposent pas vraiment. Les écoles, les tendances sont aujourd'hui plus floues, plus éclatées.

Pierre Boulez est l'un des phares de la musique contemporaine. Philippe Manoury se réclame de deux tendances : la musique sérielle dans la lignée de Boulez et Stockhausen, la tendance globalisante représentée par Xenakis et dont Manoury souligne l'apport conceptuel. Gérard Pesson s'apparente au courant sérialiste. A côté de ces courants, on trouve en France d'autres « écoles ».

Celle de l'itinéraire (Grisey-Murail), dans la lignée de Ligeti, est une musique de contemplation d'objets, d'étude des phénomènes de verticalité et de résonance par sympathies.

La musique électro-acoustique du G.R.M. (François Bayle) partage avec l'Ircam l'usage de la 4 X. Les pièces ne sont pas écrites au sens classique du terme. Entre les instruments et la musique électronique, la liaison se fait à travers la « norme midi internationale » qui permet de coder les hauteurs, les intensités et les durées de sons. Mais Stockhausen a depuis longtemps établi un pont entre la tendance instrumentale et la tendance électro-acoustique.

Enfin, sévit actuellement en Italie et en Allemagne un mouvement néo-romantique, cousin de notre post-modernisme architectural.

Pour Pierre Boulez, le post-modernisme est l'expression fatiguée d'une époque fatiguée et paresseuse et Philippe Manoury arrive à la même conclusion en indiquant que cette école est une réaction contre le niveau de complexité que la musique a atteint depuis vingt ans. Boulez rappelle que Wagner parlait sans cesse de la musique de l'avenir, que les romantiques comme Kleist ou Hölderlin étaient aventureux. Composer aujourd'hui comme ils composaient alors, c'est nier le plus vrai de leur œuvre : la recherche, le risque, l'exploration. En somme, le post-modernisme est la vision « petite bourgeoise » d'une époque de l'histoire telle qu'elle n'a jamais existé. La création ne peut être qu'une aventure, une remise en cause de tout ce qui précède, l'appel de l'ailleurs. Le XX<sup>e</sup> siècle (finissant) aura ses images propres, ses inflexions, ses œuvres qui ne ressemblent à rien d'autre.

Benoît Jullien



Pierre Boulez, la gestuelle du chef d'orchestre. // Pierre Boulez, the gesture of maestro.

## CONTEMPORARY MUSIC — IS IT AN EXACT SCIENCE ?

*Pierre Boulez, Philippe Manoury and Gérard Pesson are all from the same musical lineage, that of the Vienna School. The music of all three, while dissimilar, is not in opposition. In analysing their different approaches, Benoît Jullien explores the thought process of contemporary musical composition and its affinity with that of architecture.*

*For Pierre Boulez, the genesis differs from work to work. It can begin with something very abstract, or on the contrary, with something extremely concrete. The abstract has need to concretise itself, and the concrete has need of a structural framework in order to develop itself. At first, Boulez has the vision of a structural shape or of a technique to develop. He is presently writing, for example, a small work whose creative roots lie in hockey technique used in the Middle Ages, which places objects in staggered rows.*

*Philippe Manoury commences with a more irrational "spark" of an idea. It can be a computing system, a text, or a shape. This first idea serves as catalyst which begets another idea, then the initial project takes form, stroke by stroke, until the*

*outline is formed. Manoury has confidence in intuition. Unlike Boulez, who fears that when he is tired, intuition will not register in the memory, thus ceasing the "drilling" work, passing by the object by turning itself towards the past.*

*Boulez is currently reflecting on operatic structures in relation to those of the straight contemporary theatre. Gérard Pesson for his part, thinks that opera as "the epiphany of the bourgeoisie" is on its way out. The expression "sung-theatre", is perhaps for Pesson the right one, as it escapes the connotations of the operatic term "nineteenists".*

*Alongside these streams, in France one finds other "schools". That of the "itinerant" (Grisey-Murail), in the mode of Ligeti, is a music of the contemplation of objects, the study of the phenomenon of verticality and of resonance by sympathies. Electro-acoustic music (François Bayle) is not written in the classical sense of the term. Between instruments and electronic music, the liaison is made by way of the "midi international standard" which allows the different characteristics of sound to be decoded.*