



COMPOSER ?...

Stéphane de Gérando

► To cite this version:

| Stéphane de Gérando. COMPOSER ?.... 2014. hal-02931389

HAL Id: hal-02931389

<https://hal.science/hal-02931389>

Submitted on 6 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COMPOSER ?...
3ICAR /ICAREDITIONS - INTERNATIONAL INSTITUTE FOR INNOVATION,
ARTISTIC CREATION AND RESEARCH

STÉPHANE DE GÉRANDO

RÉSUMÉ. Que veut dire composer, devenir compositeur ? Nous proposons quelques pistes de réflexion et d'analyse liées principalement à la situation artistique en France (article édité en 2014, révision en 2016).

MOTS CLÉS. composition, création artistique, enseignement.

TABLE DES MATIÈRES

1. Le fantasme d'une accessibilité immédiate	1
2. L'apprenti compositeur	2
3. Activité non rentable et fonctionnements sous-jacents	2
4. Enseigner la composition	3
5. Enjeu diachronique et difficile expérience de la nouveauté	4
6. Souvenez-vous...	5
7. Pour conclure	6

1. LE FANTASME D'UNE ACCESSIBILITÉ IMMÉDIATE

Soulignons tout d'abord que la création ou composition attire un large public, à travers l'espace de liberté qu'elle représente, l'amateur ou bien même très souvent le futur professionnel revendique le fait de faire ce qu'il veut lorsqu'il compose : enfin libre et créatif pourrait-on dire !

Ce fantasme individuel et collectif affirmant une accessibilité immédiate de la création artistique est profondément ancré dans nos modes de pensées, comme si la création était une discipline à part, coupée d'un contexte général, de toute initiation et enjeu intellectuel diachronique par exemple.

On rirait d'une personne qui se prendrait du jour au lendemain pour un biologiste, un savant atomiste, un philosophe, un violoniste... mais se mettre à peindre ou à composer en se disant peintre ou compositeur, c'est nullement choquant, et ce même dans les milieux dits intellectuels ou professionnels, sans évoquer ici les propagandes médiatiques qui répondent à des intérêts commerciaux. Près d'une dizaine d'années d'étude sépare le statut d'un professeur du secondaire d'un professeur d'université spécialiste d'une discipline, statut que la loi interdirait d'usurper. Combien d'années faudrait-il à un enseignant en musique voire d'une autre matière (collège, université, conservatoire...) pour se dire compositeur ? Aucune, il suffit de côtoyer ces contextes quelques années pour s'en rendre compte. Tout jeune apprenti compositeur est donc exposé à ce vent de «liberté» : une porosité arrangeante et mal dégrossie dont il fera sans le vouloir l'expérience, plus ou moins consciemment, cette

Stéphane de Gérando, compositeur, professeur de composition et nouvelles technologies, docteur HDR, ancien directeur de département universitaire et directeur pédagogique musique du Centre de formation supérieure des enseignants. Pour citer cet article : de Gérando Stéphane, *Composer ?...*, 3icar /icarEditions, 2014 (relecture 2016). Distribution électronique © 3icar /icarEditions (3icar.com). Tous droits réservés pour tous pays.

situation conditionnant indirectement, dès son plus jeune âge, son rapport à l'imaginaire et à son action.

2. L'APPRENTI COMPOSITEUR

Passé ce premier moment d'extase qui pour certains dure toute une vie, «le compositeur» devenu apprenti se trouve très vite confronté à lui-même et aux autres. Cette double dialectique se construit différemment selon les personnalités et les parcours, des compositeurs sont très intériorisés, parfois à la limite de l'autisme, d'autres au contraire s'affirment dans un besoin de communication qui tourne à l'obsession, chaque œuvre symbolisant «une poignet de main».

Comme un écho au contexte extérieur dans lequel il vit, l'apprenti comprend à sa manière et généralement très vite que le terme même de compositeur est associé non plus à une liberté d'imaginer et d'entreprendre, mais à une reconnaissance culturelle, institutionnelle, sociale, économique... Image d'une réussite possible, la notion initiale de liberté se transforme alors en contraintes de toutes natures, avec des choix à faire. Cette métamorphose se fait plus ou moins consciemment, symbole des premiers abandons ou des réussites fulgurantes, avec aussi la possibilité de parcours moins précipités. C'est le temps des premières prises de conscience de ses insuffisances, avec la perspective d'évoluer, sans pouvoir toujours assumer une remise en question qui peut être durement ressentie, un viol intérieur, une capitulation, une remise en cause de ce que l'on est. S'il n'y a pas véritablement d'âge pour commencer à composer, on comprend alors qu'il faille une forme de maturité, une nécessaire distanciation critique qui évite les amalgames et une très forte volonté, une capacité de travail et de persévérance. Faire et défaire sans cesse, humblement et petitement...

S'il n'est pas envisageable de devenir violoniste même amateur sans pratiquer très régulièrement son instrument, les étudiants en composition oublient trop souvent que l'on apprend à composer en composant.

Plus encore, formation musicale, pratique d'un instrument, pratique collective et direction d'orchestre, histoire, analyse, écriture, nouvelles technologies, pratique des langues étrangères, connaissance des milieux [...], l'apprenti compositeur découvre, souvent sous couvert du prisme institutionnel, l'étendu d'un travail à accomplir, ne serait-ce que pour tenter les concours d'entrée des conservatoires supérieurs en France. Pour la suite de son parcours, sans avoir toujours conscience de la réalité des fonctionnements, il s' imagine alors très légitimement que la composition peut devenir l'équivalent d'un métier, avec des formations et des diplômes reconnus, une trajectoire institutionnelle qui ressemblerait à un contexte professionnel clairement identifié à l'image d'autres disciplines musicales. S'il persévère au plus haut niveau de formation (3ème cycle CNSM en France), après globalement plus d'une quinzaine d'années d'études musicales intensives et de préférence l'obtention de prix internationaux, il fera progressivement l'expérience de ce contexte professionnel qui répond «à ses propres règles» - commandes, installations muséales, subventions publiques et privées, enseignement voire recherche pour certains...

3. ACTIVITÉ NON RENTABLE ET FONCTIONNEMENTS SOUS-JACENTS

Mais il ne faudrait pas croire qu'actuellement en France, la création est une activité rentable qui répondrait à une économie de marché, un système concurrentiel dans lequel les agents économiques auraient la liberté de vendre et d'acheter en fonction de leurs intérêts. Créer coûte de l'argent, sans répondre par définition à une logique de rentabilité, pas de confusion possible entre le marché de l'art et un art qui ne se négocierait pas. Les aides financières proviennent principalement en France d'une économie planifiée, donc de l'argent public, même si la loi française d'août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations a aidé davantage l'intervention de fonds privés (montant global des dons des entreprises et des particuliers : 3 Mds d'euros en 2012, à peine 0,08 pour-cent du PIB en 2002 contre environ 0,2 pour-cent pour le Royaume-Uni et 1,4 pour-cent pour

les États-Unis). En 2013, pour le seul ministère de la Culture et de la Communication, l'Etat annonçait un budget de 7,4 milliards d'euros : 3,55 milliards d'euros en faveur des secteurs de la culture, de la recherche et des médias et 3,83 milliards d'euros en faveur de l'audiovisuel public. Mais cette aide représente qu'une petite partie du soutien lié à l'argent public. Dans un article du 26 juin 2013 (<http://www.journal-laterrasse.fr>), Claudy Lebreton, président de l'Assemblée des départements de France, précise qu'«hors industrie de l'image, 20 pour-cent des financements viennent de l'Etat, 80 pour-cent des collectivités. A commencer par les communes et les intercommunalités, puis les départements et les régions. Il faut être clair : aujourd'hui, sans collectivité territoriale, il n'y aurait pas de création, ni de diffusion».

Dans le cadre de ces aides financières qui semblent conséquentes «pour l'art», quelle place occupe précisément «l'œuvre d'art» et son créateur ? Comment par exemple est-il choisi pour bénéficier d'aides directes ou indirectes, résidences, recherches, commandes, attributions des subventions et aides des DRAC, fonctionnement des ensembles conventionnés, centres de recherches nationaux, opéras, orchestres nationaux, réseau culturel des collectivités locales etc... ? Si l'apprenti compositeur pressent ces contextes sans bien saisir leurs fonctionnements, c'est qu'il comprend vite qu'il existe des réalités sous-jacentes en dehors des réalités apparentes.

Poursuivons notre description du contexte.

Nombre de compositeurs «professionnels» vivent non pas de leurs compositions mais de l'enseignement : il s'agit alors avant tout pour «exister» socialement et économiquement d'être en poste.

4. ENSEIGNER LA COMPOSITION

A son tour, après l'obtention de reconnaissances institutionnelles, le compositeur pourrait espérer enseigner la composition et obtenir des diplômes spécialisés dans ce cadre. Le Ministère de la culture soutient bien l'existence de formations secondaires et supérieures longues et intenses en composition (CRR, pôle d'enseignement supérieur CNSM), mais ce soutien restera trop longtemps sans suite (absence de Certificat d'Aptitude dans cette discipline "création musicale contemporaine" jusqu'en 2016 alors que le CA a été créé en 1969, absence de concours CNFPT dans cette discipline pour tenter de devenir titulaire de la fonction publique territoriale par les voies "traditionnelles" des concours). Cette situation peut paraître surprenante voire quelque peu choquante pour un jeune compositeur qui aurait eu le mérite de répondre à l'exigence d'une formation institutionnelle à plein temps particulièrement prenante, sachant paradoxalement qu'il y a bien des enseignants en composition depuis des années dans des conservatoires sous tutelle de ce même ministère de la culture. Comme un écho à la crise morale et éthique du politique, cette question nous renvoie à notre remarque introductive liée au statut mal défini du compositeur en France et la réalité de nos modes de fonctionnement qu'il serait nécessaire parfois de mieux identifier et de clarifier, et ce en dehors de possibles conflits d'intérêt.

Il semble important d'aborder ces questions dans le cadre d'un enseignement. Car nous avons collectivement un devoir de transparence et de respect face à une jeunesse en formation, ne serait-ce que pour encourager l'apprentissage d'un savoir, une liberté de penser et d'imaginer, apprendre à respecter le sens d'une action ou d'un engagement collectif, assumer des choix qui ne seront pas toujours l'écho d'une majorité ou d'une minorité toute puissante. Un parcours de compositeur qui ne serait pas liée à un apprentissage, à une intégrité, à la qualité d'un travail et «au mérite» susciterait un doute raisonnable sur l'impartialité et l'indépendance de la pratique d'un art, «conflit d'intérêt» difficilement compatible avec l'idée même de création.

Pour conclure au sujet de l'enseignement, dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1977, alors qu'il lui reste trois ans à vivre, Roland Barthes évoquait la question de la transmission et de l'expérience : « Il y est un âge où l'on enseigne ce que l'on sait, mais il

en vient ensuite un autre ou l'on enseigne ce que l'on ne sait pas, cela s'appelle chercher. Vient peut être maintenant l'âge d'une autre expérience, celle de désapprendre, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversé [...]».

5. ENJEU DIACHRONIQUE ET DIFFICILE EXPÉRIENCE DE LA NOUVEAUTÉ

Suite à ces remarques concernant la formation et la pratique de la composition, que dire plus fondamentalement de l'acte de composer ?

Dans nos sociétés occidentales liées à l'histoire de la musique savante, composer, c'est créer une œuvre originale, en rapport avec soi, mais aussi les autres, la mémoire, donc l'histoire. Il n'est pas ici question d'imitation selon l'étude de styles, à l'instar des classes d'écriture ou d'orchestration.

Cette définition de la création est claire, même si elle n'est pas toujours « comprise » et profondément admise, situation qui complique sans raison l'évaluation ou la reconnaissance des œuvres.

Apportons schématiquement quelques explications.

Nous avons rappelé en introduction que l'existence du compositeur dépend de multiples contextes. Toute notion d'évaluation ou de réflexion est donc plus ou moins altérée par ces contextes, souvent sans rapport direct avec l'acte de composer.

Comme un écho à cette question contextuelle, des dernières controverses médiatiques montrent que la notion même de création contemporaine continue à entretenir de faux débats, sans même tenir compte des leçons du passé. Peut-on faire du nouveau avec de l'ancien, ou de l'ancien avec du neuf, postmodernité, avant-gardisme.... ?

Là n'est pas la question.

Comment faire sérieusement croire au compositeur que sa création serait isolée ou coupée de toute activité intellectuelle, d'une histoire et d'une forme d'évolution.

La notion d'originalité synonyme par exemple d'invention peut être objectivée en art, de la même manière qu'en mathématiques ou dans les domaines techniques : forme, matériau, technique d'écriture, tous ces éléments que l'on entend dans et au-delà de l'œuvre et que l'on arrive même à force de travail à dater précisément.

Pour conscientiser ces signatures diachroniques ou parler d'originalité, il est nécessaire d'appréhender (parfois même sous forme de fulgurances intuitives) ce qui a déjà été fait, de maîtriser des outils techniques en lien avec une époque en évolution et de continuer à se former. Cela prend du temps, un temps pas toujours conciliable avec des carrières institutionnelles prenantes, ni même une charge de commande qui lui permettrait d'apparaître dans ce milieu. Ce constat pose de nouveau la question de la part réelle des aides financières attribuées aux créateurs et plus globalement, de l'organisation du monde du travail qui a séparé métier et - lorsqu'elle existe de manière pertinente et adaptée - « formation continue ». D'après qu'elle logique peut-on raisonnablement penser, comme le montre nos systèmes éducatifs et socio-économiques, qu'il y aurait un âge pour apprendre et un autre pour cesser d'apprendre ? Pratique d'une activité ou d'un métier sont fondamentalement et intrinsèquement liés à notre capacité à évoluer et donc aussi à se former.

En dehors des discours convenus et des faux semblants, plus que jamais pour les compositeurs qui ont la prétention de créer, il est question de choix difficiles, souvent même courageux, pour simplement espérer pouvoir exercer leur art, comme le rappellent indirectement ces moments d'histoire encore récente, pensons à l'importance des champignons dans l'œuvre de John Cage, champignons qu'il a appris à découvrir par nécessité lorsqu'il était sans domicile fixe, à la double vie du compositeur Iannis Xenakis, employé comme ingénieur par l'architecte Le Corbusier, souvenons nous de l'hostilité d'un corps enseignant au conservatoire de Paris contre un brillant élève nouvellement nommé professeur, Olivier Messiaen, évoquons la personnalité atypique du compositeur Américain, Charles Ives qui outre l'apprentissage de la musique, termina ses études à Yale dans des domaines très

différents, comprenant le grec, le latin, les mathématiques et la littérature, il fit carrière dans les assurances composant durant son temps libre des œuvres souvent créées des années plus tard voir après sa mort, pensons à l'œuvre magistrale d'Egare Varèse, qui comptabilise seulement 14 opus et une succession de scandales mémorables... Il n'est plus ici question de quantité, alors même que cette notion quantitative est très souvent un gage de survie dans nos systèmes économiques.

On pourrait compléter cette énumération pendant des pages, sans que cela ne soit pourtant infini. Car par facilité, intérêt personnel ou simplement pour tenter de vivre de leur métier, bien des compositeurs ont renoncé à approfondir leur formation et à s'interroger sur le sens de leurs pratiques.

Pourquoi une création par définition «inimaginable» avant sa composition serait-elle impérativement et immédiatement compatible avec nos catégories culturelles, économiques, les institutions de commande ou de réalisation, les modèles d'enseignement, les interprètes ?

Dans ce contexte, comment obtenir les moyens économiques de produire une œuvre, dès lors que toute création exigeant des moyens importants - comme un orchestre ou un dispositif technologique complexe - dépend de la décision de quelques partenaires, privées ou publics, donc de la capacité du créateur à ne pas décevoir ceux-ci ? Les compositeurs ne sont pas seuls à éprouver cette situation. Les décideurs connaissent le même type de pression vis-à-vis de leurs employeurs : d'ou une suite sans fin et fin sans suite véritable.

Si le compositeur ne devient pas un bon représentant toujours prêt à apparaître et à répondre aux attentes, comment croire qu'il puisse être repéré (par qui, avec quels moyens, comment et pourquoi ?...) et survivre de son art ?

Comment un seul instant penser qu'il serait possible de vivre d'un travail compositionnel qui susciterait plusieurs années d'intense réflexion, en toute discrétion, sans autre divertissement que de se centrer sur l'objectif d'une création.

L'exemple exceptionnel de la vie d'un des plus grands mathématicien contemporain, Grigori Perelman est symptomatique, sept années d'isolement pour aboutir à l'une des plus brillantes constructions de l'esprit, la résolution de la conjecture de Poincaré en 2002. Exemple qui semble aussi significatif dans son dénouement actuel, rupture radicale, puisque Perelman a démissionné de son poste de chercheur en 2005 tout en refusant deux des plus hautes distinctions mathématiques représentant deux millions de dollars (médaille Fields et prix du millénaire). Il refuse aujourd'hui toute sollicitation. Je ne suis pas sûr qu'il ait existé l'équivalent d'un Perelmann compositeur dans notre histoire.

Mais pour que l'histoire déjà bien compliquée de la création musicale ne se répète dans ce quelle a de plus superficielle et de parfois tragique, pour éviter cette schizophrénie ambiante qui encense trop facilement aujourd'hui ceux qui, hier, ont été condamnés, il devrait y avoir un devoir de mémoire, car il faut une force de conviction hors du commun pour que des compositeurs résistent à l'hégémonie d'une pensée toute puissante, la violence répétée des coups portés, l'obscurantisme, l'ignorance, le mensonge, la lâcheté, la bêtise, l'arrogance du jugement individuel et collectif, des formes d'exécutions publiques qui ne sont ni à la gloire de l'intelligence humaine ni même de la sensibilités.

6. SOUVENEZ-VOUS...

Pelléas et Mélisande de Claude Debussy (1902), *Salomé* de Richard Strauss (1905) ; *Quatuor à cordes* op.7 d'Arnold Schönberg (1905), *2ème Suite d'orchestre* de Darius Milhaud (1905), *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov (1910), *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schönberg (1912), *Altenberg Lieder* d'Alban Berg (1913), *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky (1913), *Parade* d'Erik Satie (1917), *Hyperprism* de Varèse (1923), *Le Mandarin merveilleux* de Béla Bartók (1926), *Les Trois petites liturgies* d'Olivier Messiaen (1945), *Déserts* d'Egare Varèse (1954), *Metastasis* de Xenakis (1955), *Klavierstück 6* de Karlheinz Stockhausen (1955), *Chronochromie* de Messiaen (1960), *Intolleranza* de Luigi Nono (1961), *Bohor* de Xenakis (1962), *Passaggio* de Luciano Berio (1963) *Das Floß der Medusa* d'Hans Werner

Henze (1968), *Four Organs* de Steve Reich (1973), *Fluctuante-Immuable* de Jean-Claude Eloy (1978) etc...

Il serait intéressant de mesurer de quelle manière ce contexte si brutal et paradoxal a conditionné et conditionne encore aujourd'hui notre capacité à imaginer.

Des nus jugés inconvenants et outrageants du *Jugement dernier* de Michel-Ange (1536-1541) au début professionnel difficile et précaire d'un des plus grands esprits scientifique, Albert Einstein (mal considéré par ses professeurs de l'École Polytechnique de Zurich, il n'obtient pas de poste universitaire, postule à de nombreux emplois sans être accepté et vit dans une précarité avant d'entrer à l'Office des Brevets de Berne en 1902. La reconnaissance de ses pairs vient en 1909, d'abord par Max Planck, puis en 1911 avec sa participation au premier congrès Solvay), et comme le montre ces deux icônes de l'histoire de notre culture savante, force est de constater que nous avons une réelle difficulté à entendre la différence, ce qui peut paraître singulier voire nouveau et original.

Pour paraphraser Barthes, composer, c'est assujettir le code ou langage artistique au service d'un pouvoir. Si on appelle liberté d'imaginer et de composer, la puissance à la fois de se soustraire au pouvoir et de ne soumettre personne, il ne pourrait d'une certaine manière y avoir de liberté qu'en dehors du langage artistique.

Mais il y a bien une différence entre le fait de tenter d'imaginer de nouveaux territoires, de s'interroger, de douter et le fait de divertir, de reproduire ou de favoriser toujours plus une image prédéterminée des émotions, des plaisirs, des relations ou une idée même de la beauté. Plus qu'une attitude esthétique, cela relève d'un positionnement quasi «politique», ontologique voir sacré.

7. POUR CONCLURE

Voici la conclusion d'une recherche personnelle publiée en 2012 (L'Harmattan, Paris I /CNRS) qui nous ramène à une interprétation de l'acte de composer : «la définition du concept de création symbolise l'approfondissement long et progressif d'une liberté individuelle et collective ainsi que l'apprentissage d'une manière d'enfermement ou de limite. L'œuvre tend de manière asymptotique et utopique vers la création, expression de deux états simultanés, perspectives infinies et finitude des perspectives. Plus la mémoire – l'histoire – se développe, moins le concept d'une création fondamentale existe et plus la capacité à créer est grande. Même si l'objet final reste utopique, le positionnement de chaque œuvre n'apparaît nullement équivalent. Cette trajectoire permet de croire au présent de la création artistique, tout comme à son absence».

Face aux évolutions actuelles des contextes et à l'heure des mondes virtuels polysensoriels et interactifs, des pratiques poly-artistiques, des communications par réseau [...], comment peut-on redéfinir l'acte de composer ? Il serait mensonger de laisser croire qu'il existerait une réponse monolithique, qu'elle soit artistique, livresque, pédagogique, institutionnelle, économique... La force de cette question, c'est qu'il n'y a pas une réponse a priori, seule et définitive.

Si l'on peut soutenir ou aider l'apprenti compositeur, ce sera à lui seul d'élaborer ses propres réponses, à l'écoute de l'autre, de s'ouvrir au temps et à l'espace - condition d'une altérité, d'assumer des choix et des erreurs, de créer des brèches et de modifier les frontières, renouveler les perspectives collectives comme accepter ce que nous sommes, mesurant les limites, avec humilité, courage, rigueur et détermination.

Cette liberté s'invente au plus profond du langage artistique, comme une tentative d'échapper au pouvoir du signe ou de la langue, une relation d'aliénation.

C'est dans cet esprit que je conçois l'acte de composition, comme un socle sans fond, une façon de désapprendre ce que nous sommes, d'interroger l'absence.