

La musique comme jardin

Nous vivons aujourd'hui dans un monde de flux. Bien que les mouvements et les échanges (de personnes, de marchandises, d'argent...) aient toujours existés, ils prennent aujourd'hui avec la technologie informatique et la mondialisation économique une importance prédominante. Où que l'on soit nous sommes toujours connectés ou potentiellement connectable dans l'instant avec n'importe quel point de la planète. C'est comme si le monde dans sa totalité était à notre portée dans un claquement de doigts. Il s'agit d'un monde virtuel certes, d'un monde de surface¹, mais qui change notre relation au monde réel. Dans le monde réel, il faut un certain temps pour aller d'un point à un autre. Dans ce monde virtuel parcouru à grande vitesse par ces flux, le lointain est à notre portée dans l'instant. La vitesse nous fait perdre le sentiment de la durée. Et conjointement de la distance. Par la connection instantanée avec le lointain, nous n'avons plus la sensation du déplacement ; paradoxalement la vitesse fait disparaître le mouvement. Et lorsque distance et déplacement disparaissent, la perception de l'espace disparaît aussi, ainsi que la conscience du lieu où nous sommes. Car pour prendre conscience du lieu dans lequel nous nous trouvons il faut pouvoir le situer par rapport à son environnement; il faut pouvoir s'y déplacer, l'arpenter. La vitesse des flux fait disparaître la topographie, elle aspire les lieux. Pour aller contre cet anéantissement de la durée dû à la vitesse des flux, la musique a un atout : elle est fondamentalement un art du temps. J'attache pour ma part une grande importance à la composition de la durée dans ma musique, en pensant la forme avant tout comme un itinéraire qui conduit l'auditeur du début à la fin de l'œuvre. Celle-ci décrit une trajectoire qui va d'un point à l'autre du matériau musical. À travers cette conception du temps musical, je peux restituer ainsi une certaine topographie dans la forme. Mais la musique permet aussi d'aller contre les flux en recomposant les lieux. Dans cet article, je tenterai de montrer qu'une œuvre musicale, à condition de la penser dans une relation avec son environnement, peut révéler le lieu dans laquelle elle est représentée. À l'opposé d'une apologie des réseaux, nous tâcherons donc de fonder les bases d'une esthétique qui participerait à la reconstruction des lieux, ramenant notre conscience flottante par-delà, ici-bas, dans le lieu où nous sommes. Pour redonner une présence au lieu il faudra à travers l'œuvre musicale reconstruire sa relation avec son environnement.

J'ai trouvé dans l'art des jardins au Japon, certainement une des plus forte relations entre art et l'environnement. Ce qui est remarquable dans la culture traditionnelle japonaise c'est son écoute attentive aux présences cachées qui nous entourent. La nature est habitée au Japon. La ville de Kyoto est entourée par des montagnes recouvertes de forêts, et la plupart des jardins des temples sont situés à la périphérie de la ville, par conséquent au bord de la montagne et à la lisière de la forêt. Les éléments, végétaux, minéraux ou liquides qui composent les jardins intègrent dans leur construction le paysage environnant. Ils sont construits avec leur environnement et ils sont imprégnés d'une forte présence car ils sont réellement et symboliquement le lieu du passage entre l'intérieur du temple et la nature extérieure.

Ce n'est certainement pas un hasard si j'ai rencontré au Japon plus qu'ailleurs des lieux de création construits sur l'idée d'une relation avec l'environnement. Tel que le musée d'art contemporain de Naoshima, sur une petite île de seize kilomètres carrés, constitué de

1 Jean-Marc Chauvel a développé magistralement cette idée dans un article : « Hypertrophie de la surface, Syndrome d'un malaise culturel à l'heure de la mondialisation », in *Filigrane* n°1, Paris, éditions Delatour France, 2005, pp 63-82.

bâtiments tapis dans la végétation dont la morphologie épouse les formes du relief. Ou bien la résidence d'artiste d'Akiyoshidai, en pleine montagne, conçue non seulement pour s'intégrer totalement à l'environnement mais aussi pour prolonger les espaces d'exposition à l'extérieur du bâtiment. Ou enfin cette salle de concert des environs de Sendai dont le fond de scène en verre laisse voir la mer en transparence. Ces lieux sont idéaux pour représenter des œuvres dont le projet est de créer une relation à l'environnement. Mais la salle de concert est généralement conçue sur l'idée opposée : être isolée de l'extérieur. Cette isolation a une raison pratique d'abord, se soustraire aux sons extérieurs qui gêneraient l'écoute. Plus fondamentalement, il y a l'idée que la salle de concert doit être à l'abri du monde, pour créer un espace neutre qui n'entrave pas l'écoute des œuvres². Cette idée de la neutralité me semble une illusion, il n'y a déjà pas d'acoustique semblable d'une salle à une autre. Qu'on le veuille ou non la musique interagit avec le lieu de sa représentation et plutôt que de chercher une illusoire neutralité, prenons en compte cette interaction dans la composition. Chaque salle a sa personnalité, et chaque architecture nous place dans des dispositions d'écoute différentes de la musique. L'acoustique n'est pas le seul paramètre, loin de là (il n'est peut-être même pas le plus important). Les magnifiques formes anguleuses conçues par Hans Sharon à la Philharmonie de Berlin, par exemple, nous introduisent à l'écoute d'une façon bien différente de l'escalier qui descend dans le sous-sol que la salle de concert de l'Ircam à Paris. Pourtant la salle de l'Ircam — "espace de projection" — a été conçue comme espace neutre, totalement modulable pour "projeter" la musique sans que le contexte ne l'altère. On le voit, même dans ce cas, lorsque la neutralité est recherchée dans l'architecture de la salle, l'idée de sa conception — l'enfouissement dans le sous-sol — nous place dans des conditions particulières de réception.

La manière de traiter le matériau musical révèle aussi chez les compositeurs le souci de s'isoler ou au contraire de s'ouvrir sur le monde. Le système dodécaphonique en demi-tons, par exemple, est une totalité close. Totalité puisqu'il utilise toutes les notes disponibles, et en occupant le total chromatique, il définit un espace fini, duquel on ne peut sortir. Les compositeurs qui les premiers ont utilisé les micro intervalles, des pionniers du début du vingtième siècle à ceux du courant spectral des années 70, nous ont montré que l'on pouvait sortir à l'extérieur de cet espace, qu'il existait un monde au dehors du total chromatique.³ L'idée de construire le matériau musical à partir de l'analyse de sons entendus dans notre environnement — ce que l'on a appelé les modèles acoustiques — va dans ce sens d'ouverture du matériau. Lorsque qu'un son (chants d'oiseaux, cloches, bruits) voire un phénomène acoustique (écho, effet doppler) sert de modèle, il existe plusieurs manières de le réaliser sur la partition. Les notes ne servent qu'à traduire l'idée sonore du compositeur, elles n'ont pas d'importance en tant que telles, elles ne sont que l'outil. Le système est ouvert.⁴ De plus, avec le modèle acoustique, le compositeur inscrit dans le matériau musical même la trace de sa relation avec le monde sonore environnant.

Nous avons parlé du lieu du concert, de l'attitude du compositeur face au matériau musical,

2 Cette idée de neutralité concerne aussi la "scénographie" du concert de musique classique, qui est un leurre pour la musique d'aujourd'hui. Le costume du musicien, le protocole d'entrée des interprètes, les temps pour les applaudissements (et pour les toussotements) ont quelquefois l'effet inverse de de la neutralité et gêne au contraire l'écoute de la musique.

3 Mais certains de ces explorateurs du micro tempérament, au lieu de s'affranchir totalement de l'enfermement, ont reconstruits des univers clos en 24, 36, 42 ou toutes autres divisions de l'espace des hauteurs. Si ces tempéraments ont accru le nombre de combinaisons harmoniques, ils n'ont pas empêché tôt ou tard la saturation de ce nouvel espace.

4 Les véritables émancipations sont celles qui ont fait disparaître l'idée même de note comme point fixe. Dès lors que les éléments sont mobiles il est impossible de les faire entrer dans un système qui deviendra clos tôt ou tard.

mais n'y a-t-il pas de nouvelles formes à imaginer pour les œuvres afin de créer cette relation entre intérieur et extérieur?

Il me revient toujours en mémoire cette œuvre de Varèse, *Déserts*, constituée de plusieurs parties jouées à l'orchestre entre lesquelles s'insèrent des sections électro-acoustiques de sons d'une bande à deux pistes. Cette structure qui sembla archaïque pour certains, résultant de la difficulté à l'époque de superposer une bande enregistrée avec un orchestre, me paraît aujourd'hui une idée visionnaire. L'alternance de matière sonore, entre la musique jouée par les instruments de l'ensemble sur la scène et les inserts électro-acoustiques diffusés sur les haut-parleurs pendant que les instruments se taisent, est aussi une alternance entre deux lieux : celui de la salle de concert où nous nous trouvons lorsque l'on écoute une interprétation de *Déserts*, et le lieu où ces sons ont été enregistrés, l'atelier même du compositeur, "l'athanor" de Varèse où il imaginait sa musique. La médiocre qualité technique de l'enregistrement renforce encore cette impression, car il est impossible de confondre les sons instrumentaux et électro-acoustiques. Cette alternance de lieux se double d'une alternance temporelle entre passé et présent, puisque les sons fixés sur la bande sont ceux de l'époque où Varèse a réalisé cet enregistrement, les années 50, et le moment présent de l'écoute de l'œuvre en concert. Le projet de *Déserts* me semble exemplaire de ce que peut établir une œuvre musicale : établir une relation entre deux lieux, deux époques temporelles (passé et présent) deux mondes, le monde intérieur du musicien et le lieu public du concert. *Déserts* nous montre aussi le rôle que peut jouer l'électro-acoustique dans ce projet de mise en relation de l'intérieur et l'extérieur. La propriété des sons diffusés sur des haut-parleurs, d'évoquer d'autres lieux et d'autres temps me semble très importante. Le son du haut-parleur a d'autres qualités que celles des instruments. Il peut occuper des espaces très différents, en plein air par exemple, sur de grandes superficies à l'extérieur ou bien produire une multitude de sons de proximité dans une salle de concert. Il peut s'étendre sur des durées inaccessibles aux instruments, beaucoup plus longues, voire infinies. Toutes ces propriétés sont autant de champs à explorer pour faire occuper à la musique des situations nouvelles. L'intérêt de l'électro-acoustique ne réside pas dans l'imitation de l'instrument mais au contraire dans l'exploitation de ses différences avec celui-ci pour le prolonger dans des dimensions spatiales et temporelles nouvelles.

Dans deux œuvres récentes, *Mémoire/spirale* et *Flux*, j'ai moi-même utilisé l'outil électro-acoustique pour prolonger l'orchestre et mettre en relation l'intérieur et l'extérieur. *Mémoire-spirale* est en deux parties. Une partie instrumentale pour un ensemble de dix-neuf musiciens suivie d'une partie électro-acoustique diffusée sur un dispositif de six haut-parleurs. Alors que la première partie est jouée à l'intérieur de la salle de concert, la seconde est diffusée à l'extérieur sur le dispositif de haut-parleurs cachés du public. À la fin de la première partie, les spectateurs se lèvent de leurs sièges, sortent de la salle et vont écouter la seconde partie à l'extérieur. Le matériau musical de la partition instrumentale, orchestration, harmonie, morphologie des gestes, a été imaginé à partir de l'analyse de sons entendus dans un environnement urbain (voiture roulant sur des pavés, sonnette de vélo, avion passant au loin dans le ciel, cloche, bruit de chantier). La partie électro-acoustique qui suit, commence avec les derniers sons de l'orchestre enregistré et les transforme peu à peu en les sons concrets qui ont servi de modèle. Les sonorités entendues durant le concert passent vers l'environnement. Les derniers sons de l'orchestre entendus dans la salle sont "capturés" et projetés à l'extérieur, comme si l'espace environnant conservait leur mémoire. Les sons instrumentaux, "lâchés dans la nature", retrouvent peu à peu leurs aspects originels et révèlent ainsi les modèles qui ont servi à la composition musicale. La seconde partie de l'œuvre retrace donc en quelque sorte le processus de la

composition à rebours.

Dans *Flux* pour 17 musiciens, le parcours inverse est proposé à l'auditeur. L'environnement sonore urbain est présent dans la salle avant le début du concert. Lorsque les spectateurs entrent et s'installent, ils entendent à travers des hauts-parleurs cachés le bruit de la circulation, ce que l'on entend généralement à l'extérieur d'une salle de concert lorsqu'elle est située en ville. Ce dispositif du début donne l'impression que les murs ont perdu leur qualité première, celle d'isoler les auditeurs des bruits ambiants afin de permettre des bonnes conditions d'écoutes, et que la salle est ouverte sur l'extérieur. La musique se développe à partir de la morphologie de ce bruit de circulation, en s'en éloignant de plus en plus, comme si les instruments se nourrissaient de ces bruits et les métabolisaient en musique. L'espace ouvert sur la ville se referme ainsi peu à peu et les murs semblent retrouver leur qualité première. La pièce se termine par un quatuor d'instruments solistes qui instaure une relation plus intime avec le public et rapproche encore celui-ci de la musique. L'œuvre propose finalement un parcours qui, en captant l'énergie des flux de la circulation, transforme son bruit amorphe et extérieur en musique.

Ces exemples nous conviennent à réfléchir à une nouvelle opposition esthétique qui ne serait plus seulement entre harmonie/polyphonie, geste/matière ou concept/phénomène sonore, mais entre les œuvres tournées vers l'intérieur et celles qui regardent vers l'extérieur. Ils nous indiquent aussi comment une œuvre musicale peut entretenir une relation avec le lieu, en invoquant le monde sonore qui nous environne, en déplaçant la musique au cours de son déroulement dans des endroits différents.

Nous avons remarqué au début de cet article que pour appréhender un lieu il fallait s'y déplacer, l'arpenter. Le jardin est l'endroit où l'on exerce le plus souvent cette activité. À bien des égards, le jardin est une métaphore de l'œuvre musicale. Il propose d'abord une forme qui me semble un modèle pour la musique. Anne Cauquelin⁵ a très bien décrit ses caractéristiques : « le jardin est construit selon un plan, il a sa carte. Annonceuse de mouvements, de parcours, la carte incite au voyage. Elle est établie en fonction des déplacements possibles. En elle-même elle est déjà projet d'itinéraire ». Il « détourne l'amateur d'une vision trop contemplative, et propose une action, un voyage dans son enclos », « il entretient ainsi une ambivalence entre contemplation et action, laissant au spectateur le soin de décider laquelle des deux attitudes il doit prendre ». Tour à tour le visiteur peut suivre le tracé du chemin ou bien s'arrêter pour contempler. Les jardins de thé au Japon sont construits autour d'un itinéraire dessiné minutieusement. Le visiteur est incité à en suivre le parcours par la curiosité de découvrir des points de vue sans cesse renouvelés, et en même temps, la beauté, l'équilibre des constructions, lui font ralentir le pas pour contempler. Comme le jardin, l'œuvre musicale doit être en équilibre entre la contemplation et le désir de poursuivre notre chemin pour découvrir d'autres choses, entre contemplation de la matière, du paysage sonore et construction temporelle.

Mais le jardin est aussi le lieu entre extérieur et intérieur : « C'est un espace intérieur à l'extérieur du bâti et en retour, un extérieur (...) à l'intérieur du construit ». Certains jardins exemplifient de façon manifeste la relation intérieur/extérieur. Nous avons parlé plus haut des jardins japonais qui sont des passages entre l'intérieur du temple et la nature environnante, mais cette qualité se retrouve aussi dans les jardins de certaines peintures de la Renaissance italienne. Particulièrement les annonces. Au-delà de la signification mystique du thème, ces jardins peints offrent presque toujours la même construction au regard. un bâtiment ouvert sur l'extérieur par des fenêtres ou un perron sur lequel se

5 Anne Cauquelin, *Petit traité du jardin ordinaire*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 2005.

trouve la vierge. Un jardin autour du bâtiment où se trouve l'ange et au fond un paysage. L'ange, messenger de dieu est justement dans le jardin, au seuil du bâtiment. Il est généralement représenté dans un mouvement d'élan et focalise toute l'énergie du tableau. C'est lui le trait d'union entre le dedans et le dehors, mais s'il peut réaliser ce trait d'union, c'est parce qu'il est descendu dans le jardin justement. La musique doit avoir le mouvement de l'ange et la situation du jardin : animée d'une énergie qui nous transporte sur sa trajectoire, elle nous fait contempler depuis le seuil de notre maison le monde environnant.

Jean-Luc Hervé

Né en 1960, il fait ses études au Conservatoire Supérieur de Musique de Paris où sa rencontre avec Gérard Grisey sera déterminante. Il y obtient un premier prix de composition. Sa thèse de doctorat d'esthétique ainsi qu'une recherche menée à l'IRCAM seront l'occasion d'une réflexion théorique sur son travail de compositeur, sa résidence à la Villa Kujoyama de Kyoto un grand choc esthétique et un tournant décisif dans son œuvre. Sa pièce pour orchestre *Ciels* a obtenu le prix Goffredo Petrassi en 1997. En 2003 il est invité en résidence à Berlin par le DAAD.

Catalogue des œuvres :

Musique pour orchestre :

Ciels (1994-2003) 8'

Presque du feu (1995) 7'

Musique pour ensembles :

Le temps scintille, Pour 12 instruments (1995)

Intérieur rouge, pour cinq instruments (1993)

Esprit métallique, pour six percussions (1996)

Dans l'heure brève, pour deux violons solo et cinq instruments (1997)

Encore, pour dix-huit musiciens et électronique (1998-99)

In sonore, pour sept instruments (2001)

U-I, pour voix de mezzo et sept musiciens (2002)

Amplification/résonance, pour onze musiciens et électronique (2004)

Mémoire/spirale, pour vingt musiciens et électronique (2005)

Flux, pour dix-sept musiciens et électronique (2006)

Musique de chambre :

Rève de vol 2, pour clarinette et voix de soprano (1992)

Rève de vol 1, pour alto et clarinette (1996)

Dans l'ombre des anges, pour quatre instruments (1999)

2, pour deux pianos préparés (2002)

des oiseaux, pour deux Soprano et trois Clarinettes (2003)

Effet lisière, pour deux violons, dispositif audio et vidéo in situ (2003)

En découverte, pour deux violons, électronique et vidéo (2004)

Rève de vol 3, pour soprano, Clarinette et alto (2004)

Entlöse, pour trio à corde, piano et récitant (2005)

Musique soliste :

Déjà, pour piano et électronique (1999)

Musique sur support :

Les oiseaux (1993)

Sur Lisière (2001-02)

Discographie :

Jean-Luc Hervé, *Sillages*, l'empreinte digitale ED13219, 2005.