



Philippe Albèra (dir.)

Musiques en création
Revue Contrechamps / numéro spécial

Éditions Contrechamps

Jacques Demierre

DOI : 10.4000/books.contrechamps.2261
Éditeur : Éditions Contrechamps
Lieu d'édition : Éditions Contrechamps
Année d'édition : 1989
Date de mise en ligne : 22 mars 2018
Collection : Essais sur les œuvres
ISBN électronique : 9782940599127



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

Jacques Demierre In : *Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial* [en ligne]. Genève : Éditions Contrechamps, 1989 (généré le 22 avril 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/contrechamps/2261>>. ISBN : 9782940599127. DOI : 10.4000/books.contrechamps.2261.

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

Jacques Demierre

- 1 Je ne crois pas pouvoir définir mon propre développement, encore moins utiliser le terme même de développement. Que ce soit dans mon évolution de compositeur ou dans le processus proprement dit de création d'une œuvre, les éléments rencontrés ne s'opposent pas entre eux dans le sens d'un dépassement dialectique qui gommerait les aspects spécifiques de chacun. Tout est là, tout le temps, dans la simultanéité et dans la plus grande des diversités. Les oppositions ne s'annulent pas au profit d'un résultat qui irait au-delà d'elles-mêmes, au contraire, c'est dans l'affirmation des différences que naissent véritablement le sens et la possibilité d'une musique ouverte sur le monde et sur elle-même.
- 2 Je crois qu'une influence extérieure, qu'une découverte, peuvent être importantes non en tant que telles, mais en tant que révélateurs de zones intérieures cachées. En ce sens, et dans le désordre, Frank Zappa, la pensée Zen, Luciano Berio, Paul Bley, certaines musiques africaines, John Coltrane, la linguistique, John Cage, e.e.cummings, la musique électro-acoustique, la poésie sonore, ont joué pour moi le rôle d'indicateurs de direction à l'intérieur de cette zone de simultanéité, où, au fil de la durée, se révèlent d'autres entités apparemment paradoxales. L'avenir est, par conséquent, omni-directionnel, ou, ce qui revient au même, non directionnel. Il déroule comme à reculons le tapis d'un éternel présent.
- 3 Je pense que considérer le sérialisme comme unique mètre de la musique de ce siècle est donner à cette tendance historique une importance que le futur relativisera sûrement. Bien qu'il y ait presque autant de sérialisme que de compositeurs sériels, l'idée d'*indépendance* a toujours été une constante particulièrement forte à l'intérieur de ce mouvement qui n'en était pas un. Indépendance par rapport au temps, à l'histoire, indépendance par rapport à l'espace, à la géographie, ces notions m'ont toujours paru étranges et lointaines. Aujourd'hui plus encore, où la libre circulation de l'information culturelle, qui tend à compresser notre sensation du temps et de l'espace, nous permet de vérifier empiriquement l'*interdépendance* des phénomènes. Il ne m'est pas possible d'écrire une musique qui ne prendrait pour référent que la seule tradition occidentale. De la même manière que le sérialisme n'était qu'un chemin parmi d'autres, la musique occidentale n'est qu'une réalisation particulière du rapport au monde développé par les hommes à travers toutes les cultures. Et quand je parle d'*interdépendance* des

phénomènes, c'est le lien qui relie les phénomènes dans leur *essence* qui m'intéresse, et non le phénomène en soi. Il n'est donc pas question ici d'exotisme musical, mais bien plutôt d'une sorte de recherche vers ce qu'on pourrait appeler des *univers musicaux*, qui sont d'ailleurs très difficiles à définir, puisqu'ils représentent souvent le véritable point de rencontre sonore entre une vision à la fois physique et métaphysique du monde.

- 4 L'émergence d'un travail de réflexion théorique qui accompagne ou suit la création musicale est souvent liée à des conditions historiques particulières. Les problèmes formels de langage étant au centre des préoccupations des compositeurs sériels, ceux-ci ont trouvé dans la théorisation une sorte de justification de leur production sonore : les résultats de leurs réflexions théoriques devenant le contenu même de leur propre création musicale. Il en est résulté une sorte de circuit fermé qui ne pouvait aboutir qu'à une impasse.
- 5 Je me suis souvent demandé si la musique devait être forcément un langage pour être considérée comme musique. A voir l'écart étonnant qui existe entre la notion de langage prônée par certains compositeurs et celle définie par la linguistique contemporaine, j'ai l'impression que ce problème de linguistique musicale - qu'on le revendique ou qu'on le rejette - cache en réalité la vieille question du contenu musical. Le fait que, pour certains, la musique ne renvoie qu'à elle-même, ou, au contraire, pour d'autres, qu'elle se confonde avec la vie, me rappelle surtout la véritable difficulté qu'ont les compositeurs à formaliser et à définir le contenu de leur propre musique.
- 6 Alors que la pensée sérielle se prêtait à merveille à la théorisation, aujourd'hui, la réflexion ne se base plus sur un terrain aussi facilement formalisable. Ce qui ne veut pas dire que la réflexion théorique ait disparu. Elle a pris, je crois, une autre forme, qui dépend étroitement de l'objet à formaliser. Comme celui-ci me paraît être essentiellement un objet relevant du sens, il est fort probable que les tentatives théoriques ne feront que le cerner, sans jamais l'atteindre, si ce n'est peut-être au travers d'actes de foi difficilement communicables, ou, a contrario, de petits jeux formels gratuits.
- 7 Les questions d'ordre sémantique qu'un compositeur est amené à se poser en découvrant ou en imaginant les relations entretenues par les éléments composant un matériau musical donné sont en fait les mêmes qu'il a à se poser lorsqu'il considère son rapport au monde qui l'entoure. C'est de la présence ou de l'absence de ce *lien* essentiel, ontologique et utopique, que dépend la sensation d'existence ou de non-existence, au sens propre, d'une œuvre. Paradoxalement, ce lien ne semble se concrétiser que lorsque le processus de composition repose sur une sorte de vide central que la pensée théorique ne parvient pas à englober et autour duquel les sons viennent se stabiliser. C'est l'émergence de ce vide - hors de tout aboutissement purement linguistique - qui, je crois, donne son sens à une œuvre, indépendamment de toute présence ou absence de systèmes, qui ne sont de toutes manières là qu'en tant que moyens pour atteindre cette nécessité, cette urgence intérieure et fondamentale. Face à ce noyau central, chaque son possède une place réservée dans un étroit rapport de temps et d'espace. Ce lieu d'équilibre se trouve en un point où les forces répulsives et les forces attractives qui s'exercent sur les éléments sonores sont en complémentarité absolue. Mon travail de composition consiste essentiellement à atteindre cet état d'éternité de l'instant à l'intérieur d'un processus qui, lui, est en constante expansion.