

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1999)
Heft: 59

Artikel: Intuition contre métier : peut-on apprendre à composer?
Autor: Haefeli, Toni
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927873>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PAR TONI HAEFFELI

[illegible]

AUS DER DÜRER MAPPE, HERAUSGEGEBEN VOM KUNSTWART

DIE MELANCHOLIE

De nos jours, la conception de l'artiste est souvent victime de poncifs et de stéréotypes; l'origine historique et idéologique en a été oubliée; le particulier est élevé au rang de généralité. Cette image aux couleurs vives souligne avant tout le fossé entre l'artiste et la vie quotidienne, son aliénation dans le monde. L'artiste est un génie, l' élu de Dieu, mais il doit néanmoins se battre toute sa vie, succomber parfois à la folie, connaître en tous cas des rapports sociaux difficiles, mourir de faim dans sa mansarde ou périr dans la misère et dans l'oubli¹. Le roman d'artiste du XIX^e siècle postule et propage même la solitude et la fuite hors de la réalité comme modèle d'existence pour ceux qui vivent de l'art. Que ce soient le *René* de François René de Chateaubriand (1802) ou l'*Oberman* d'Étienne Pivert de Ségancour (1804), la *Lélia* de George Sand (1833) ou *Le Retour à la Vie* d'Hector Berlioz (roman d'artiste en musique de 1832, conçu comme «la fin et le complément» de la *Symphonie fantastique*, et que Berlioz, inspiré sans doute par Sand, n'intitulera finalement *Lélio* qu'en 1855), ou encore la plupart des drames musicaux de Richard Wagner, il s'agit toujours de l'image que l'artiste se fait de soi, du problème de son existence, de la recherche primordiale de son Moi, mais non – fait paradoxal – de l'art ou de la vie. L'artiste – Lélio, par exemple – est un héros solitaire, qui veut être reconnu sans pouvoir présenter d'œuvre proprement dit. Ne suscitant ni admiration ni compréhension, il éprouve de l'agressivité à son propre endroit et à l'égard des autres; le désir d'être aimé se confond (au sens d'Erich Fromm) avec des visions nécrophiles et culmine dans le vœu de mourir dans les bras de la femme adorée. Mais même la mort dédaigne Lélio, si bien qu'il se met enfin à la recherche de l'art et qu'il commence à créer. Ses œuvres ne le satisfont point, cependant, et il soupire de nouveau: «Je suis souffrant.»

Le cercle vicieux se referme. L'apitoiement sur soi et la peur de n'être pas aimé triomphent. L'incapacité d'agir et de vivre, les aspects narcissiques et autistes, l'ennui et la mélancolie larmoyante sont les caractéristiques de cette vie et de cette réflexion artistique, qui résulte de la «maladie du siècle», elle-même issue de la misère post-révolutionnaire et post-napoléonienne, pour reprendre les arguments d'Alfred de Musset. C'est ainsi que, dans le programme de l'*Episode d'une vie d'artiste* (1830), plus connu sous le titre ultérieur de *Symphonie fantastique*, et qui passe pour la première œuvre du romantisme musical français, Berlioz écrit:

«L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre [Chateaubriand] appelle la vague des passions, voit pour la première fois une

femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris.² [1845]

La conception de l'artiste esquissée ici s'est développée au XIX^e siècle à partir d'une esthétique qui, une fois écrasé l'espoir de la liberté sociale, fit de l'art un refuge et un succédané de la religion, et des artistes des prophètes, saints et martyrs. Cette idéologie pouvait se rattacher presque sans solution de continuité à une vieille tradition puisque, depuis l'affirmation attribuée à Aristote³ selon laquelle les «gens doués» étaient atrabilaires, la mélancolie passait pour la source de l'esprit créateur et du génie. Les humanistes italiens, notamment Marsilio Ficino, reprirent la doctrine d'Aristote, la teintèrent d'astrologie et intégrèrent dans leur théorie de l'art l'idée qu'une «mélancolie saturnienne»⁴, résultant de causes physiques (bile noire) et de l'influence ambivalente de Saturne, était la condition préalable de l'attitude contemplative, laquelle permet seule l'imagination transcendante et l'invention. Ficino constatait déjà le déséquilibre et la confusion entre sa volonté et son savoir:

«Dans de tels moments, je ne sais pas du tout au fond ce que je veux; peut-être que je ne veux même pas ce que je sais, et que je veux ce que je ne sais pas.»⁵

Ici s'annonce «ce qui peut passer pour une déchirure dans le sujet. [...] Cet état de déchirement mental, de perte d'orientation et de désordre est perçu comme douleur – c'est la mélancolie. [...] La douleur n'est plus seulement ce que l'on repousse, mais elle est acceptée comme moyen de produire, comme prix de l'invention.»⁶

Agrippa von Nettesheim transplanta les enseignements de l'Académie de Florence dans la culture germanique, où la célèbre eau-forte d'Albrecht Dürer *Melencolia I* en devint la traduction⁷ ou le dépassement⁸ le plus éloquent, selon les interprétations. Dans sa célèbre *Anatomy of Melancholy* (Oxford 1621)⁹, Robert Burton, qui cite Agrippa en long et en large, ne guérit ni lui ni ses lecteurs du «plaisir le plus doux» et du «fardeau le plus amer» de la mélancolie, comme il l'annonçait dans la préface, mais au contraire de la croyance en une guérison possible; il enseigne donc «l'art de s'en accommoder». Ses considérations impliquent que «le prétendu contraire de la mélancolie, soit la normalité heureuse, [...] est incomparablement plus fou que le trouble-fête pathologique, et qu'une santé de fer est le symptôme des cas vraiment désespérés»¹⁰.

Au XIX^e siècle, la dépression fut donc déclarée condition préalable de l'expérience du bonheur artistique, la souffran-

1. Cet exorde s'inspire de H. de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, p. 340.

2. Je n'ignore pas que l'*Episode* porte aussi la marque du byronisme de Berlioz, c'est-à-dire qu'il connaît des moments d'activité, fussent-ils «noirs», mais je ne peux m'y arrêter, faute de place.

3. «Attribuée», parce que les *Problemata* XXX/1, où l'on trouve les réflexions sur la mélancolie, passent pour pseudo-aristotéliens.

4. Cf. entre autres R. Klibansky: *Saturn und Melancholia*, Frankfurt a. M. 1990 (édition originale: Londres 1984). Trad. française: E. Panofsky, F. Saxl, R. Klibansky: *Saturne et la mélancolie*, Gallimard, Paris, 1989.

5. Extrait d'une lettre à son ami Cavalcanti (vers 1475), citée ici d'après H. Böhme: *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt a. M. 1989, p. 62.

6. Böhme: *op. cit.*, pp. 62 sqq.

7. Cf. Klibansky: *op. cit.* (note 4), *passim*.

8. Cf. Böhme: *op. cit.* (note 5), pp. 52-73.

9. En français *Anatomie de la mélancolie*.

10. U. Horstmann dans la préface de l'édition allemande de *Anatomie der Melancholie*, Zurich 1988, pp. 335 sqq.

ce source de créativité, et l'affirmation ultérieure de Freud comme quoi la personne heureuse ne fantasme pas conféra à cet article de foi – qu'il ne s'agit pas de remettre ici en cause – une dignité quasi scientifique. Sous le romantisme, on reprit la notion de la folie divine de l'artiste – accentuation de la conception mélancolique que Ernst Robert Curtius a mise en évidence chez Platon et jusqu'aux artistes du Moyen-Âge –, folie dont Friedrich Hölderlin devint le symbole exemplaire. La coïncidence du génie et de la folie fut bientôt une idée fixe en soi, qui inspira des études comme celle de Wilhelm Lange-Eichbaum sur *Genie, Irrsinn und Ruhm. Eine Pathologie des Genies* (Génie, folie et gloire. Pathologie du génie, Munich 1928)¹¹. Les films d'avant-garde de Peter Greenaway sont encore tout empreints de mélancolie et présentent partout des traces de Ficino et d'Agrippa. Quand bien même s'y entrecroisent des effets bouffons, Greenaway laisse cependant le couple antagoniste se retrouver sous l'égide de Saturne. A différents niveaux, son film *Le cuisinier, le voleur, sa femme et l'amant de celle-ci* (1989) est un véritable commentaire de l'*Anatomie* de Burton; quand il montre pour la première fois le lecteur de livres, c'est dans la pose envoûtée de la *Melencolia I* de Dürer¹². En 1985, enfin, une musico-psychologue conclut très sérieusement un chapitre sur l'invention musicale en ces termes: «La fermentation des humeurs sombres favorise foncièrement la production artistique.»¹³

CRITIQUE DE LA VISION ROMANTIQUE DE L'ARTISTE

La vision de l'artiste en mélancolique implique donc qu'il soit qualifié de génie. Le culte explicite du génie au XIX^e siècle, esthétique dont les sortilèges agissent encore aujourd'hui, remonte à Immanuel Kant, qui a accrédité la légende que «le génie, qui donne à l'art ses règles, [...] est une faculté innée de l'artiste», un don spontané qui n'a rien à voir avec l'apprentissage:

«Tout le monde s'accorde à reconnaître que le génie est totalement opposé à l'esprit d'imitation. Puisqu'apprendre n'est rien d'autre qu'imiter, la plus grande aptitude (capacité) à apprendre ne peut donc, en tant que telle, passer pour du génie»¹⁴.

Autrement dit, les gens «doués», «talentueux»¹⁵, sont au bénéfice d'une grâce: ils reçoivent sans effort ce que tous les autres n'obtiendront jamais, quels que soient leurs efforts. En musique, cette idée se traduit davantage encore que dans les autres arts: la grande majorité des gens «non doués» est prête à admirer ceux qui sont «doués», ne serait-ce qu'en les écoutant: «Les frissons qu'éprouve à écouter la musique celui qui se juge peu doué, sans pouvoir s'expliquer vraiment son émotion, sont tout à fait propres à consolider son idée d'une grâce inaccessible.»¹⁶ Plus encore que la réception de la musique, c'est sa production, la composition, qui est sacralisée: «Celui qui exprime l'indicible en musique devait sembler détaché du l'humanité ordinaire. Et ceux qui en possédaient une meilleure compréhension passaient déjà pour appartenir à un cercle supérieur.»¹⁷ La musique (ou l'art en général), nous inculque-t-on depuis Kant, ne peut s'apprendre; elle est l'affaire de quelques élus qui s'adressent à d'autres rares élus.

Cette idéologie a supprimé le lien longtemps valable entre le métier transmissible et l'activité artistique; l'inspiration et l'intuition ont pris le pas sur le métier. Il faut cependant distinguer l'esthétique imaginaire, celle qui montre des artistes en proie à l'émotion et à l'irrationnel, de la biographie effective de leurs auteurs, même si, depuis le XIX^e siècle, la pro-

duction artistique présente des éléments autobiographiques. Même un coup d'œil superficiel sur les témoignages personnels des compositeurs ne confirme pas l'impression que la mélancolie – pour ne rien dire de la folie – soit le moteur principal de la création artistique. (Si la dépression et la folie ont effectivement accablé des artistes et des philosophes au XIX^e siècle, il s'agissait la plupart du temps de séquelles tardives de la syphilis: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Niccolò Paganini, Franz Schubert, Gaetano Donizetti, Robert Schumann, Bedrich Smetana ou Hugo Wolf sont de ce nombre, tout comme Arthur Schopenhauer, Heinrich Heine, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Edouard Manet, Friedrich Nietzsche ou Paul Gauguin.)¹⁸ Il n'y a pas en revanche d'indices pertinents qui confirment l'origine pathologique de la dépression souvent attribuée à Wolfgang Amadeus Mozart dans ses dernières années. Dans les lettres de Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Richard Wagner, Arnold Schoenberg et Alban Berg – pour n'en citer que quelques-uns –, on trouve tout au plus des évocations de ce qu'on pourrait appeler inaptitude physique ou malaise corporel. Il est inadmissible d'en déduire spontanément une mélancolie durable et morbide, et d'en faire encore la condition de la créativité.

Pour rester dans l'image, peu d'artistes sont en fait morts solitaires et méconnus dans leur mansarde, même au XIX^e siècle. Ils étaient en général conscients de leur talent et avaient une haute opinion de leurs prestations. Malgré la peinture de l'incapacité des artistes à s'orienter dans la vie, ils y étaient en général solidement enracinés et se souciaient de plusieurs manières de leur bien-être – souvent avec succès. On songe ici à Hector Berlioz, Felix Mendelssohn, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Johannes Brahms (qui, dans ses témoignages personnels et dans ses œuvres, se faisait passer plus que tout autre pour un mélancolique, ce qu'il était peut-être) ou Richard Strauss. Assisté de son librettiste Hugo von Hofmannsthal, ce dernier prétend même avoir prêté quelques-uns de ses traits au compositeur du prélude d'*Ariadne à Naxos* (première audition: 1916) en faisant de lui un être d'exception «néo-romantique» – «je n'ai rien de commun avec ce monde» – et en lui attribuant le désir de mourir, alors qu'il était personnellement d'une santé insolente, d'un optimisme et d'un opportunisme indécrottables. S'il avait un génie, c'était celui du commerce, et ce n'est pas un hasard s'il a promu efficacement les droits des auteurs musicaux. Ce n'est pas la mélancolie qui est la source de son inspiration, mais – par un raccourci polémique – l'espoir du succès et les espèces trébuchantes.

Il est significatif que le penchant de certains compositeurs à la mélancolie, voire à la dépression, ne soit connu que depuis l'époque moderne – pensons à Carlo Gesualdo, Orlando di Lasso et Claudio Monteverdi. Mais jusqu'au XIX^e siècle, ces cas restent exceptionnels. Au XVIII^e siècle, l'artiste est vu sous un jour plus brillant. Un bon exemple en est *Ardinghello oder die glückseligen Inseln* (Ardinghello ou les îles heureuses) de Wilhelm Heinse (1787): l'artiste y sait qu'il est affranchi des normes et des lois; il ne sombre cependant pas dans le désespoir, mais aspire à connaître un maximum de jouissances et de plaisirs terrestres. Les compositeurs du XX^e siècle soulignent en revanche leur attachement à la vie et aux gens «par une attitude sobre, objective et professionnelle»¹⁹. Walter Benjamin et Georg Lukács critiquent à juste titre la vision mélancolique du monde, qui, selon ce dernier, «atteste la malédiction de l'intelligence bourgeoise à considérer la contradiction entre le possible et le réel comme insoluble»²⁰.

Comme je l'ai déjà indiqué, c'est de toute façon une erreur largement répandue de mettre sur le même pied créateur et

11. 7^e édition entièrement révisée en 11 volumes, sous la direction de W. Ritter, Munich 1986-1996.

12. D. Kremer: *Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher*, Stuttgart 1995, pp. 148 sqq.

13. De la Motte-Haber: *op. cit.* (note 1), p. 345.

14. I. Kant: *Critique de la faculté de juger*, Gallimard «Folio», Paris, 1985, pp. 62-3.

15. «Talentueux» est lui-même un terme du XIX^e siècle !

16. De la Motte-Haber: *op. cit.* (note 1), p. 257.

17. *Ibidem*, p. 257.

18. Il est également avéré que plusieurs compositeurs de la première moitié du XIX^e siècle n'ont pas vécu longtemps, mais cela n'a rien à voir avec la dépression ou la mélancolie. Heinrich Heine taquinait d'ailleurs Vincenzo Bellini à l'orée de sa quatrième décennie: les artistes ayant l'habitude de mourir après la trentaine, il fallait que le génie qu'était Bellini mourût bientôt. Heine devait malheureusement avoir raison: Bellini mourut à trente-quatre ans !

19. Encore une preuve empirique d'ordre privé: je connais personnellement des douzaines de compositeurs et compositrices vivants; les cas manifestes de mélancolie ou de dépression y sont rares !

20. De la Motte-Haber: *op. cit.* (note 1), pp. 340 sqq. Deux ou trois réflexions des derniers passages sont également inspirées par de la Motte-Haber: *ibidem*, pp. 340-345.

création. Pour écrire une bonne musique funèbre, il n'est pas du tout nécessaire que l'auteur soit lui-même triste, bien au contraire. On sait que les œuvres les plus sombres de Mozart datent de périodes relativement heureuses – et *vice versa*. Contrairement à l'exigence contestable de Carl Philipp Emanuel Bach²¹, l'interprète ne doit pas nécessairement éprouver l'émotion qu'il est censé susciter, et les auditeurs ne doivent pas forcément être eux-mêmes mélancoliques pour ressentir la mélancolie exprimée sous forme artistique. Pour résumer, on peut donc affirmer à bon droit qu'au XIX^e siècle, la mélancolie est plus une fiction musicale et littéraire poussée à l'extrême que l'état d'âme effectif des artistes. Ces derniers n'étaient pas mélancoliques, mais affectaient seulement de l'être.

Je ne conteste pas que l'instabilité partielle, les sombres pressentiments et le désespoir face aux événements (la vision romantique de l'artiste, on l'a vu, est étroitement liée aux vicissitudes politiques de l'époque) soient des mobiles décisifs de la création artistique. Les œuvres sombres, ambivalentes, à double fond, qui posent plus de questions qu'elles n'en résolvent, me sont d'ailleurs infiniment plus proches que celles qui sont d'une pièce, joyeuses et optimistes.

LE COMPOSITEUR ARTISAN ET L'APPRENTISSAGE DU MÉTIER DE COMPOSITEUR

Toutes les leçons de l'histoire de la musique sont en contradiction flagrante avec la thèse selon laquelle le talent serait un don de la nature, l'intuition passerait avant le métier, et ni l'un ni l'autre n'auraient rien à voir avec un apprentissage quelconque. La première révolution de la musique européenne, l'invention de la notation au IX^e siècle, eut des conséquences insoupçonnées sur son évolution (et la distingue *nota bene* de toutes les autres cultures musicales, ce qui n'est pas un jugement de valeur puisque, comme toute nouveauté, celle-ci présente aussi bien des avantages que des inconvénients): l'improvisation collective qui régnait alors dans la musique savante aussi – le chant dit «grégorien» – fut remplacée progressivement par la composition individuelle, la multiplicité et la liberté des rythmes, modes et ornements par la primauté des hauteurs et des rythmes fixes. Au sens emphatique du terme, la composition ne devient véritablement possible que par et dans la notation, et cette «mémoire externe» aboutit à des formes et processus musicaux entièrement différents de ceux issus de l'improvisation²². La polyphonie, l'œuvre individuelle (jusqu'à l'«opus summum, absolutum et perfectum», notion plus tardive, il est vrai) ainsi que l'idée d'un progrès permanent sont inconcevables sans la notation écrite de la musique. Celle-ci aboutit encore à la formation de la théorie et de règles, à l'enseignement et à la prise de conscience de l'historicité de la musique. Dans les premiers siècles après l'invention de la (des) notation(s), peu de gens y étaient initiés; ainsi les *trobadors*, *trobairitz*, *trouvères* et *Minnesänger* n'en faisaient pas partie, en général. À partir de l'an 1000, les termes de clerc, théoricien musical, compositeur et chanoine deviennent des synonymes, la maîtrise du métier, soit la connaissance de l'écriture et de la théorie, une prémisses de l'art de composer. Vers l'an mille, Guido d'Arezzo, qui participe de façon décisive à mettre au point la notation, la théorie et la doctrine concernant la composition et l'exécution, résume la hiérarchie musicale qui avait régné d'Augustin et Boèce²³ jusqu'à l'époque moderne: «Musicorum et cantorum magna est distantia.» En traduction:

«Entre les musiciens et les chanteurs, l'écart est grand: ceux-ci chantent, ceux-là savent ce que contient la musique. Or

*celui qui fait quelque chose sans le comprendre, on le qualifie d'animal.»*²⁴

Le *musicus* est donc ici le théoricien de la musique (et le compositeur), qui domine le simple *cantor*, chanteur ou instrumentiste ignorant qui invente spontanément ses mélodies, ne connaît pas la notation et doit se fier à sa mémoire. En termes plus généraux, on dira que la connaissance passait alors avant l'action intuitive, l'étude intellectuelle avant l'exercice de la musique, la théorie avant la pratique.

Il faut ajouter toutefois que souvent, le *musicus* participait à l'exécution de sa musique lors de la liturgie, anticipant ainsi l'idéal de la réunion en une seule personne du compositeur et de l'exécutant, idéal resté en vigueur jusqu'à la fin du XIX^e siècle. En outre, de même que l'enfant, au Moyen-Âge, apprenait le métier de cordonnier de son père, l'enfant de chœur destiné à devenir *musicus* apprenait le métier – solfège, théorie, contrepoint et répertoire, ainsi que pratique et exécution – de ses maîtres de chapelle. (Guido ne se vantait-il pas que ses moyens didactiques – système des hexacordes, syllabes de solmisation et «écriture guidonienne» – avaient raccourci l'apprentissage des mélodies grégoriennes d'une vie entière à dix ans ?). Le débat du XX^e siècle sur «disposition innée ou milieu/formation», «nature/culture», aurait donc été impensable dans la pédagogie musicale du Moyen-Âge au XVIII^e siècle: jusqu'à Johann Sebastian Bach et Joseph Haydn, les compositeurs se sentaient des artisans, pour qui l'étude sévère des théories en vigueur de la composition et de l'écriture étaient chose parfaitement naturelle. De même, l'enseignement était intégré naturellement dans la pratique, l'apprentissage sur le tas était quotidien au sein de la famille. Si, autrefois, les futurs compositeurs étaient formés par les maîtres de chapelle et des musiciens plus âgés, le père, un frère – voire, chez les Mendelssohn, une sœur (à qui son père et son frère interdisaient de créer) – entreprirent la formation de la relève du jour où les laïcs (c'est-à-dire les non-clercs, donc même des hommes mariés) voulurent et purent devenir compositeurs.

Ce n'est pourtant qu'à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, deuxième tournant décisif de l'histoire de la musique, qu'un Gesualdo – effectivement menacé, lui, de folie – et un Monteverdi s'aventurèrent à violer des règles vénérables, parce que la représentation de l'homme commençait à passer au premier plan de l'art. Pour le dire crûment, l'homme qui souffre n'a plus le temps de réfléchir à l'usage correct des dissonances quand il chante sa douleur. Monteverdi, l'un des plus grands maîtres de l'histoire de la musique, voulait montrer la réalité humaine et, dans ce dessein, opérait «sur les fondements de la vérité», comme il le disait. C'est pour cette raison qu'il lui fallait une nouvelle esthétique compositionnelle et une nouvelle technique d'écriture. Monteverdi nomma ses musiques nouvelles *seconda prattica overo Perfettione della moderna musica*, et le contrepoint traditionnel *prima prattica* (on parle aussi de *stilus modernus* et *anticus*). Mais il avait appris longtemps le contrepoint strict et le maîtrisait parfaitement. *Grosso modo*, il se produit depuis 1600 un phénomène unique dans l'histoire de l'art et de la musique: une sorte de «schizophrénie» artistique, ou plutôt de synchronie. On trouve en effet pour la première fois deux grands styles ou deux niveaux de conscience compositionnels simultanés et sur pied d'égalité: le contrepoint traditionnel (qu'on résume grossièrement aujourd'hui sous l'appellation «style de Palestrina») et le style «moderne». Et de 1600 à nos jours, pratiquement tous les compositeurs (et les exécutants) apprennent la *prima prattica* comme modèle idéal de dessin de la mélodie, de linéarité et d'égalité des voix, et écrivent des œuvres dans ce

21. «Dans la mesure où un musicien ne peut toucher sans être lui-même touché, il faut qu'il soit capable d'éprouver toutes les émotions qu'il veut susciter chez ses auditeurs; il leur fait comprendre ses sentiments et les anime ainsi le mieux à compatir. Dans les passages ternes et tristes, il devient terne et triste. On le devine rien qu'à le voir et à l'entendre. Il en va de même pour les pensées véhémentes, amusantes, et toutes les autres, où il revêt aussitôt ces émotions. À peine en calme-t-il une qu'il en provoque une autre; il change donc constamment de passion.» (C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [Première partie], Berlin 1753, p. 122)

22. Cf. Chr. Kaden: «Die Anfänge der Komposition», in: *idem: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel 1993, pp. 64-103.

23. Anicius Manlius Severinus Boethius, savant universel et homme d'Etat du Bas-Empire vers 500: «Combien plus noble est celui qui perçoit l'ordre musical ou celui qui a construit l'instrument que celui qui en joue.» Cité d'après P. Schnaus (éd.): *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Mannheim 1990, p. 78.

24. D'après Schnaus: *ibidem*, pp. 77 sqq.

style (de Monteverdi à Igor Stravinski). Le classicisme – terme désignant un sommet stylistique qui ne s'applique qu'à Haydn, Mozart et, avec des restrictions, Beethoven – n'existe – soit dit grossièrement – que grâce à la fusion de la simplicité (homophonie), principe de la musique «moderne» à partir de 1730 environ, et de l'ancien contrepoint, ou, si l'on veut, des styles «galant» et «savant». Schubert lui-même se sentait encore trop peu compétent en matière de *prima pratica* et se rendit donc l'année de sa mort – celle où voient le jour ses œuvres les plus désespérées – étudier le contrepoint chez Simon Sechter. Anton Bruckner, qui maîtrisa mieux que quiconque le «style palestrinien» dès sa jeunesse, recommença à trente ans un cours de contrepoint de six ans (à Vienne, chez le même Sechter, dont il devint un jour le successeur). Certes, cela tenait aussi à son manque d'assurance, mais cet excès même montre l'importance de l'enseignement et de l'apprentissage du métier. Ainsi, même au cours de ce XIX^e siècle voué au culte du génie, la plupart des compositeurs étudiaient à fond leur métier. Depuis le IX^e siècle, les compositeurs ont donc dû apprendre et travailler de plus en plus, et la citation qui suit d'Umberto Eco les caractérise parfaitement:

«Quand un auteur prétend avoir écrit dans l'ivresse de l'inspiration, il ment. le génie compte dix pour cent d'inspiration et quatre-vingt-dix pour cent de transpiration.»²⁵

Ce n'est que depuis environ trois cents ans que l'histoire de la musique connaît des autodidactes. J'avoue que beaucoup d'entre eux font partie de mes compositeurs préférés, car, faute de connaissances scolaires trop marquées, ils ont souvent tenté du neuf (Georg Friedrich Händel, par exemple, ou Haydn, Verdi, Wagner, Moussorgski, Schoenberg, Ives). Ils sont pourtant l'exception – à leur corps défendant, d'ailleurs – et se sont instruits inlassablement à force de partitions, de manuels et de traités extra-musicaux, ce qui en a souvent fait des gens remarquablement cultivés (voyez Verdi, Wagner, Schoenberg). Il n'y a pas de *creatio ex nihilo*, chaque compositeur affronte la tradition, et seul celui qui a appris les règles apprend à les enfreindre. Berlioz, qui n'était pas autodidacte, mais qui se faisait toujours railler comme étudiant de composition, se moqua toute sa vie (comme Verdi) des académismes et des tours de force contrapuntiques vides de sens, qu'il taxait d'«art pour l'art». Il confirme d'ailleurs *a contrario* l'importance du contrepoint en le transformant en contrepoint littéraire et sémantique, ou en combinant à ce style ancien des éléments programmatiques. Quant à l'incroyable fugue finale du *Falstaff* de Verdi, ce contempteur de la fugue, elle sert de base au contenu et à la structure motivique de tout l'ouvrage.

Presque tous les compositeurs de notre siècle, du moins à partir de 1945, ont accompli des études de Conservatoire supérieur (y compris John Cage); plusieurs suivent en même temps une formation d'enseignants de théorie musicale – non seulement pour gagner leur vie plus tard, mais bien plutôt pour apprendre le métier en étudiant la musique ancienne et contemporaine, et pour trouver ainsi leur langage personnel. Celui qui craindrait que la confrontation avec un professeur de composition et/ou l'étude de la musique ancienne et nouvelle ne compromette ses propres facultés d'expression musicale n'aurait sans doute pas grand-chose à dire d'authentique... En fait, tous, même les moins instruits, déferlent sur les conservatoires, veulent un professeur qui soit, dans le meilleur des cas, leur mentor, leur compagnon d'apprentissage, leur «facilitateur»²⁶, celui qui sera leur premier lecteur ou auditeur idéal et critique, et dont les questions concernant leurs essais de composition les forceront à vérifier constamment leur travail créateur et les

feront progresser. La formation conçue comme suivie et résistance créative !

DISPOSITION INNÉE OU INFLUENCE DU MILIEU

Jusqu'ici, il n'a été question que fugitivement du couple antagoniste disposition/milieu ou talent/formation. Il sera cependant devenu évident que, pour moi, ce dualisme n'existe pas. En d'autres termes, la disposition et le milieu se conditionnent mutuellement: l'enrichissement dynamique («Celui qui apprend s'enrichit», déclare Nietzsche) passe avant la richesse statique; la créativité s'apprend, du moins en partie, et le plus grand talent ne saurait se développer sans un milieu favorable, sans stimulation ni formation. Qu'il me suffise de rappeler les carrières exemplaires de la famille Bach ou de Mozart, et de renvoyer, à ce sujet, à l'étude malheureusement inachevée de Norbert Elias, *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, où il écrit:

«Lorsqu'on parle de Mozart, les termes de „génie inné“ ou de „faculté spontanée de composer“ viennent facilement à l'esprit, mais c'est là une tournure irréfléchie. Lorsqu'on dit d'une particularité structurelle d'une personne qu'elle est innée, on sous-entend qu'elle est déterminée génétiquement, comme la couleur de ses yeux ou de ses cheveux, qu'elle est donc transmise par l'hérédité. Or il est absolument exclu qu'un être humain puisse posséder une disposition naturelle, c'est-à-dire inscrite dans ses gènes, à produire quelque chose d'aussi artificiel que la musique de Mozart. Avant même d'avoir vingt ans, Mozart avait écrit un grand nombre de morceaux dans le style particulier qui était alors à la mode dans les cours européennes. Avec la facilité qui avait rendu l'enfant prodige célèbre auprès de ses contemporains, il composait exactement le genre de musique qui, à la suite d'une évolution particulière, s'était formé dans sa société, et dans celle-ci seulement [...]. Il est impossible que cette faculté lui ait été donnée par la nature, pas plus que le maniement des instruments de musique complexes de son temps. [...]

Que Mozart ait eu une facilité extraordinaire à composer et à jouer de la musique qui correspondait aux canons musicaux et sociaux de son époque ne s'explique donc que par la sublimation d'énergies naturelles, non par l'expression spontanée d'énergies naturelles ou innées. Si une disposition biologique a joué un rôle dans son talent particulier, ce ne peut avoir été qu'une disposition générale, non spécifique, pour laquelle nous ne disposons présentement même pas d'un terme adéquat.»²⁷

Il est évident que Mozart possédait un talent particulier, mais n'a-t-il pas bénéficié justement (comme d'autres compositeurs exceptionnels) de la formation la plus sévère qu'on puisse imaginer ? On peut songer aussi à Pablo Picasso, qui, comme Mozart et pour les mêmes raisons, n'a pas eu – ou n'a pu avoir – de jeunesse. Les créateurs apprennent en outre incessamment parce que ce sont des maîtres de l'observation et de l'assimilation: Bach et Mozart, par exemple, incorporaient dans leur musique toutes celles qu'ils entendaient et étudiaient. Inversement, Haydn – «presque le Kant de la musique» (Peter Gülke) et «le maître de la révolution» (Ernst Bloch) – déplorait de n'être pas allé en Italie et de n'avoir donc pu étudier sur place l'art lyrique et le style du chant italien, ce qui l'avait empêché de devenir un meilleur compositeur d'opéra ...

Le modèle dynamique enrichissement/richeesse dévoile ce dont le culte du génie ne veut rien savoir: si, en effet, la créativité peut s'apprendre – du moins partiellement –, tout

25. U. Eco: *Nachschrift zum «Namen der Rose»*, Munich 1984, p. 18. Les pp. 17-19 ont également une certaine importance pour notre sujet. Trad. française: *Apostille au «Nom de la rose»*, Le Livre de poche, Paris, 1985.

26. Cf. de l'auteur: *Vom musikpädagogischen Eros. Die Kunst, das Musiklehren lieben zu lernen*, Aarau 1998, pp. 132-140.

27. N. Elias: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, Frankfurt a. M. 1991, p. 75 s. (premier terme souligné: TH). Trad. française: *Mozart. Sociologie d'un génie*, Seuil, Paris, 1991.

le monde peut devenir et être créateur, à des degrés et dans des genres divers, bien entendu:

«Dans la phase actuelle de notre civilisation, la sacralisation du mystère attaché au génie satisfait peut-être un besoin très répandu et très profond. Elle représente en même temps une des nombreuses formes de la divinisation des „grands“ hommes, dont le revers est le mépris des gens ordinaires. En élevant les uns au-dessus du commun des mortels, on abaisse les autres. La compréhension des prestations d'un artiste et le plaisir ressenti devant ses œuvres ne diminuent pas, mais augmentent et s'approfondissent au contraire quand on s'efforce de comprendre le rapport entre ses œuvres et le sort de l'auteur dans la compagnie des hommes. Le don particulier ou, comme on disait au temps de Mozart, son „génie“ – que l'homme n'est pas, mais qu'il possède – appartient lui-même aux éléments déterminants de sa compétence sociale et est un fait social, tout comme le simple don des gens qui ne sont pas des génies.»²⁸

Jusqu'ici, il est typique que les recherches sur la musicalité se soient concentrées presque exclusivement sur les exécutants, sans aller d'ailleurs très loin, à l'exception d'Edwin Gordon, Howard Gardner et quelques autres²⁹. Les recherches sur la créativité ont eu encore plus de peine à progresser et ont commencé par étudier des problèmes isolés, comme le rapport entre intelligence et créativité. En 1980, D. Hocevar a établi un tel rapport, alors qu'en 1967,

M. T. Mednick et F. M. Andrews n'en trouvaient aucun; pour une forte créativité, «on» admet pourtant une intelligence très élevée et on estime que Johann Wolfgang von Goethe devait avoir un quotient intellectuel (QI) de 200, Mozart de 155 (sic!). A cette conception s'oppose la théorie du «génie stupide», de «l'idiot savant», dont Haydn et Bruckner, par exemple, ont subi le verdict³⁰. Inutile de préciser que les chercheurs qui appliquent le critère déjà suspect du QI³¹ à des êtres créateurs aussi complexes que Mozart, Haydn ou Bruckner ne donnent que la preuve de leur propre bêtise.

Un autre point de vue conduit à de nouvelles impasses idéologiques, empreintes surtout de machisme. Plusieurs chercheurs – et chercheuses, hélas – veulent en effet avoir découvert que les hommes ont *primo* une faculté plus grande que les femmes de penser spatialement et *secondo* – cette qualité ayant aussitôt été associée à la capacité de composer – qu'il est donc moins vraisemblable «de rencontrer chez les personnes de sexe féminin une disposition marquée pour la création musicale» (comme le déclare effectivement une femme, Helga de la Motte-Haber, en 1985³²). De son côté, comme on le lira ailleurs dans ce numéro, Marianne Hassler a déduit provisoirement de ses enquêtes, en 1990, que seuls les êtres androgynes seraient vraiment capables de composer !

Les considérations de John Dewey³³ ou d'Henri Poincaré sur les processus créateurs sont nettement plus raisonnables. Ce dernier y distingue quatre phases: préparation, incuba-

28. *Ibidem*, p. 70.

29. Cf. à ce sujet l'auteur: *op. cit.* (note 26), pp. 27-39 et 127-138.

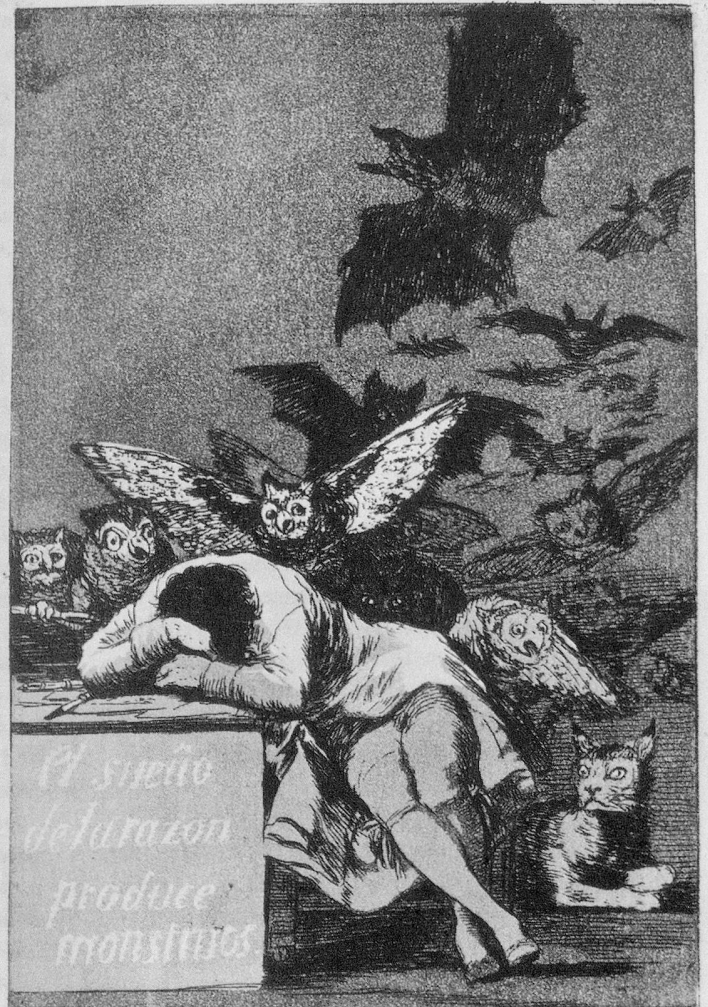
30. Comme exemples de recherches et de tests de créativité, voir de la Motte-Haber: *op. cit.* (note 1), pp. 328 sqq., ou, de l'auteur, (note 29). Cf. aussi J. Getzel/Ph. Jackson: *Creativity and Intelligence. Explorations with Gifted Students*, London 1962; H. von Hentig: *Kreativität. Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff*, Vienne 1998; P. Matussek: *Kreativität als Chance. Der schöpferische Mensch in gruppenspezifischer Sicht*, Munich 1974.

31. Cf. H. Gardner: *Abschied vom IQ. Die Rahmen-Theorie der vielfachen Intelligenzen*, Stuttgart 1991 (édition originale: New York 1983/1985).

32. De la Motte-Haber: *ibidem*, p. 333.

33. Cf. par exemple J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, 2e édition, Frankfurt a. M. 1995 (édition originale: New York 1934), pp. 72-97.

Francisco de Goya, le sommeil de la raison accouche de monstres



tion, jaillissement de l'idée et vérification (réalisation). «La phase d'incubation est parfois désignée phase de frustration.»³⁴ Comme chaque personne qui crée traverse régulièrement ces quatre phases, même dans le désordre, le modèle est utilisable. Il n'en dit cependant guère plus sur la faculté générale de créer et son origine. Le travail de J. Bahle sur «le processus de création musicale» (1947) est plus utile; Bahle abandonne l'hypothèse d'une faculté créatrice héritée et se concentre entièrement sur les conditions de l'activité créatrice, démarche qui entre-temps s'est imposée partout. D'après lui, «la motivation, la curiosité et le désir de se réaliser» sont les prémisses principales de l'activité créatrice; s'y ajoute, comme le lui ont témoigné plusieurs compositeurs, dont Schoenberg et Ernst Krenek, une «obligation artistique», une «astreinte» parfois pénible à composer. Haydn déclarait déjà connaître cette contrainte:

«Il faut que je sois occupé. D'habitude, les idées musicales me poursuivent jusqu'au martyre. Je ne peux m'en débarrasser, elles se dressent devant moi comme des murs. [...] La fantaisie joue de moi comme d'un piano.»³⁵

D'autres recherches montrent en outre que les personnes créatrices présentent souvent «un degré élevé de tolérance vis-à-vis de l'ambiguïté (d'après Frenkel-Brunswick, l'intolérance vis-à-vis de l'ambiguïté est un symptôme de névrosisme)», un certain goût du risque et de l'innovation. La créativité se renforce donc – chez tous les êtres humains ! – si l'on évite les certitudes exagérées et prématurées, d'une part, et que l'on se lance spontanément dans l'apprentissage par exploration, de l'autre³⁶.

Je ne crois ni n'espère que la créativité et la musicalité seront jamais localisées génétiquement; les interactions sont trop complexes, les interventions trop risquées. Néanmoins, la démarche neurobiologique de Hinderik M. Emrich me paraît extrêmement intéressante:

«D'une façon générale, le système nerveux central (SNC) n'existe pas pour penser, mais pour percevoir, déceler, distinguer ce qui est pertinent, essentiel: doit être filtré – et non calculé – ce qui importe. Dans ce sens, l'apparition de la créativité dans l'évolution est d'abord une chose dangereuse pour la survie d'un système biologique, parce que, dans la lutte pour l'existence, un degré excessif de variabilité, c'est-à-dire la sélection de trop de choses „essentiels“, accroît les risques. C'est pourquoi, dans l'évolution animale, les „fenêtres“ neurobiologiques entre le SNC et le milieu restent pour ainsi dire „fermées en permanence“, c'est-à-dire que les degrés de liberté restent minimes.

Chez l'homme, manifestement, il s'est ouvert, dans un domaine protégé au sein de l'évolution, un créneau d'un genre particulier, qui permet un comportement social de jeu sans avantage sélectif immédiat: la genèse de la créativité est donc une activité de jeu possible dans un domaine social protégé. Elle signifie l'ouverture de «fenêtres» qui doivent normalement rester fermées à cause des risques. Ces fenêtres ouvertes sur le milieu peuvent toutefois être refermées en tout temps par la «censure». [...]

L'essence de l'art consiste (d'après Schelling) dans la réconciliation de l'âme et de l'intelligence. Dans ce sens, l'art est le digne successeur et la forme accentuée d'un monde du jeu au sein duquel l'être humain est devenu ce qu'il est³⁷.

L'UN ET L'AUTRE

Comme si souvent, il s'agit de couples: en composition, du métier et de l'intuition, de la logique et de la passion, de l'ordre et de la fantaisie; dans l'apprentissage, de disposition

innée et de milieu ambiant, d'enrichissement et de richesse, d'apprentissage sur le tas et d'examen théorique et intellectuel. On ne joue donc pas la créativité contre la formation, mais l'éveil et la formation de la créativité ! Les artistes sont des gens (presque) comme vous et moi. Le génie n'est pas inné, mais consiste dans la combinaison de l'apprentissage, lui-même produit de nombreuses expériences et informations, et de la fantaisie, laquelle à son tour possède des origines complexes.

Jetons un rapide coup d'œil sur d'autres disciplines, comme l'art dramatique. Dans un entretien, Jack Nicholson déclare:

«Je crois que toute personne travaillant à Hollywood a ses années d'apprentissage derrière soi. Tout le reste est un mythe créé par les agences de relations publiques. L'idiotie du *natural born actor*, du talent dramatique spontané, avec un ventre en plaque de chocolat au lieu de tripes. J'y ai consacré douze ans et, visiblement, pas pour le chocolat. Non, douze ans de dur travail – à acquérir le métier.»³⁸

On pourrait aussi s'instruire auprès de l'économie, qui donne malheureusement souvent le ton en matière de formation et y joue les pionniers:

«ABB Suisse a créé des centres d'apprentissage où les jeunes gens deviendront des professionnels dotés d'esprit d'équipe, de vastes horizons, de créativité, d'esprit d'initiative, de mobilité et du goût de la formation permanente.»³⁹

Revenons à la musique, au témoignage des compositeurs sur leur activité, conçue comme pensée musicale et dur labeur. Une des descriptions les plus frappantes (notamment du rapport entre le métier et la liberté créatrice) est due à Haydn:

«En tant que chef d'un orchestre, je pouvais faire des essais, observer ce qui suscite une impression et ce qui l'amoin-drit, donc améliorer, rajouter, couper, oser; j'étais re-tranché du monde. Personne de mon entourage ne pouvait me faire douter de moi ou me torturer; c'est ainsi qu'il me fallait devenir original. L'art est libre et ne doit être entravé par aucun obstacle dû au métier. C'est à l'oreille – formée, cela va de soi – de décider, et je me sens aussi compétent que quiconque d'établir ici des lois. [...]»⁴⁰

Sur la question de la formation des compositeurs, des caractères aussi opposés que Schoenberg et Stravinski ont eu la même position. Schoenberg, l'autodidacte qui prétendait que l'art ne procède pas du pouvoir mais du devoir, écrit très prosaïquement dans son *Traité d'harmonie* (1921):

«Celui qui enseigne la composition musicale est communément appelé professeur de théorie. Mais lorsqu'il a écrit un ouvrage sur l'harmonie, il se trouve alors étiqueté théoricien. Il ne viendrait pourtant pas à l'idée d'un ébéniste – qui lui aussi a pour tâche de transmettre le métier à ses apprentis – de se faire passer pour un professeur de théorie. Il se donnera éventuellement le nom de maître ébéniste, ce qui est d'ailleurs plus un signe de distinction professionnelle qu'un véritable titre. Mais, en aucun cas et bien que ses connaissances du métier soient infiniment étendues, il ne prétendra être une sorte de savant, par exemple. Si l'on devait voir là une différence, celle-ci ne saurait provenir que du fait que la technique du musicien nous paraît plus „théorique“ que celle de l'ébéniste. Il n'est d'ailleurs pas tellement aisé d'avoir de tout cela une vision très claire. [...] Si, à l'instar de l'ébéniste dont c'est la vocation quotidienne, je réussissais à instruire seulement un élève de tout ce qui constitue la base artisanale essentielle de notre art, je m'estimerais bien satisfait et serais fier de pouvoir dire alors –

34. De la Motte-Haber: op. cit. (note 1), p. 333.

35. Cité d'après A. Chr. Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* (Vienne 1810), nouvelle édition de H. Seeger, Berlin 1959, p. 111.

36. Ce dernier passage (sauf ce qui concerne Haydn) d'après de la Motte-Haber: op. cit. (note 1), pp. 336/334/337.

37. H. M. Emrich: *Kreativität im Spielen und ihre Neurobiologie*, conférence manuscrite, Fokal, Lausanne 1996 (soulignements: TH).

38. *Tages-Anzeiger*, 104e année, n° 98, 27 avril 1996.

39. *Tages-Anzeiger*, 104e année, n° 102, 3 mai 1996, p. 9.

40. Cité d'après G. A. Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (1805), édité par F. Grasseberger, Vienne 1954, p. 17/13 (soulignements: TH).

paraphrasant ainsi un mot célèbre – „J’ai appris aux élèves de composition une mauvaise esthétique mais leur ai apporté en échange un bon métier.“⁴¹

Et Stravinski, dans les *Chroniques de ma vie* (1936) et la *Poétique musicale* (1939):

«Ce premier contact avec la science du contrepoint me découvrit d’emblée un champ beaucoup plus vaste et plus fertile dans le domaine de la création musicale, en comparaison avec ce que pouvait m’offrir l’harmonie. Aussi me mis-je avec acharnement à résoudre les multiples problèmes que comporte cette science. Cela m’amusait énormément, mais ce n’est que plus tard que je compris à quel point cet exercice a, en même temps, servi à développer mon jugement et mes goûts en musique. Ces occupations stimulaient mon imagination et mon désir de composer, posaient la base de toute ma future technique.⁴²

La plupart des mélomanes croient que ce qui donne le branle à l’imagination créatrice du compositeur est un certain trouble émotif, généralement désigné du nom d’inspiration.

Je ne songe pas à refuser à l’inspiration le rôle éminent qui lui est dévolu dans la genèse que nous étudions; je prétends seulement qu’elle n’est aucunement la condition préalable de l’acte créateur, mais une manifestation secondaire dans l’ordre du temps. [...]

Toute création suppose à l’origine une sorte d’appétit que fait naître l’avant-goût de la découverte. [...]

Cet appétit qui s’éveille en moi à la seule idée de mettre en ordre des éléments notés n’est pas du tout chose fortuite comme l’inspiration, mais habituelle et périodique, sinon constante, comme un besoin de nature. [...]

Le mot artiste qui, dans le sens où on l’entend le plus généralement aujourd’hui, confère à celui qui le porte le plus haut prestige intellectuel, le privilège de passer pour un pur esprit, ce terme orgueilleux est tout à fait incompatible à mes yeux avec la condition de l’homo faber.

C’est ici l’occasion de nous souvenir que, dans le domaine qui nous est dévolu, s’il est vrai que nous sommes intellectuels, notre office n’est pas de cogiter, mais d’opérer. [...]

La faculté de créer ne nous est jamais donnée toute seule. Elle va toujours de pair avec le don d’observation. Et le véritable créateur se reconnaît à ce qu’il trouve toujours autour de lui, dans les choses les plus communes et les plus humbles, des éléments dignes de remarque.⁴³

Stravinski se considère «inventeur de musique», terme qui désigne mieux «le métier que j’exerce que celui de compositeur.» Tout travail artistique est avant tout un travail de sélection et de limitation. Mais plus l’art est limité et travaillé, plus il est libre.

Plusieurs compositeurs contemporains refusent également de voir leur art réduit à de vagues intuitions et inspirations. Donnons par exemple la parole à Rudolf Kelterborn, qui constatait en 1981:

«La verbalisation d’intuitions concernant les rapports, développements, proportions, déroulements musicaux, etc., est la condition préalable de la compréhension rationnelle des processus et des interdépendances compositionnels. Pour le compositeur, cet acte de verbalisation n’est naturellement pas opportun dans son travail. Il pense – seulement – en musique, mais il pense: ses agencements compositionnels, les rapports qu’il crée, les développements, etc., ne sont pas dictés à sa plume par de mystérieuses forces surnaturelles, mais jaillissent de sa pensée musicale, de son invention musicale. Le compositeur crée le moindre détail de son œuvre consciemment – mais cette conscience est

localisée ailleurs que sur le plan du langage et de la réflexion.»⁴⁴

Comme d’autres membres de la corporation, Kelterborn n’aime pas parler de sa musique – obéissant au conseil de Janáček «Fais ta composition tout seul ! Garde le secret de ton atelier !» – et plaide pour qu’on ne demande pas d’abord ce que signifie une composition, mais qu’on la reçoive comme un substrat sonore, comme elle-même, et qu’on déduise les autres éléments de critères musicaux immanents. Il serait pourtant erroné d’en conclure que la musique n’est que «forme sonore en mouvement» – et pas seulement pour Kelterborn:

«Dans [mon] propre travail, l’essai de trouver la plus grande force d’expression est toujours au premier plan, et cet effort est encore entièrement déterminant pour les processus artisanaux de la composition. (1964) Le „contenu“ de ma musique est déterminé par la tension souvent insoutenable entre les beautés de ce monde, les possibilités inouïes de la vie, d’une part, et les peurs, horreurs et détresses de notre époque, de l’autre.» (1993)⁴⁵

Là aussi, donc, notions appariées: structure et contenu, création consciente et présence au monde, pensée et invention, métier et intuition, stabilité et instabilité, de même que – pensons à l’importante activité pédagogique de Kelterborn – formation et créativité !

41. A. Schoenberg: *Traité d’harmonie*, traduction par G. Gubisch, Lattès, Paris 1983, pp. 23/29.

42. I. Stravinski: *Chroniques de ma vie*, Edition Denoël, Paris 1962, pp. 29-30.

43. I. Stravinski: *Poétique musicale*, Harvard University Press (éd. bilingue), Cambridge (Mass.) 1970, pp. 64/66/70.

44. Cité d’après l’auteur: Rudolf Kelterborn, in: *Komponisten der Gegenwart*, sous la direction de H.-W. Heister et W.-W. Sparrer, Munich 1992 sqq. (soulignement: TH).

45. *Ibidem* Cf. auch U. Stürzbecher: *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973.