

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 119

Artikel: Miroirs - de l'écoute : correspondance autour du canon musical aujourd'hui
Autor: Tara, Dragos / Wenger, Jérémie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927670>

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: 12.04.2026

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

Miroirs – de l'écoute

Correspondance autour du canon musical aujourd'hui

Dragos Tara, Jérémie Wenger



Berne, zone industrielle du Galgenfeld, Libellenweg. Photo : Wanja Aloe

JW: 1. Que dirais-tu de partir d'une réflexion sur le canon musical ? Par exemple, les figures récentes qui sont les plus importantes pour toi ?

DT: Je dirais que l'époque n'est pas aux grandes figures. Je ne crois pas qu'un compositeur récent puisse bénéficier de la même aura que Ligeti, Stockhausen, Berio, Xenakis, ou Cage. Pour citer quelqu'un, je constate une indéniable influence aux alentours ainsi que sur moi-même de Gérard Grisey, ou peut-être avec moins d'influence directe, une présence remarquée au tournant des années 2000 de John Zorn et de toute la scène qu'il a stimulée. Les influences de nos jours débordent allègrement des anciens clivages musicaux et je pense que de nombreux compositeurs issus des conservatoires citeraient comme moi Björk ou Radiohead pour leur approche de l'électro-instrumental.

Ou encore l'esthétique de David Lynch est une référence constante dans la scénographie de ces dix dernières années.

Mais je crois que le statut de l'artiste a considérablement changé. Je ne déplore pas la désacralisation de l'Œuvre, et me réjouit de la grande profusion d'approches possible de la création sonore de nos jours.

Même si les années 1980-2000 ont été marquées à mon sens par une certaine forme de restauration après les tumultueux 1950-70, je crois qu'on peut trouver aujourd'hui une grande liberté dans l'éclatement et la dispersion des réseaux.

1.1 Pourrait-on dire que dans le choix que tu as opéré, on peut déceler une « orientation », ou une certaine « esthétique », ou est-ce d'après toi, pur hasard si tu n'as pas cité Boulez, Carter, Lachenmann ou Ferneyhough ?

Je précise avant tout qu'il va de soi aussi que la liste citée plus haut est extrêmement réductrice, et que Lachenmann a toujours pour moi une influence considérable, par exemple. Mais c'est bien entendu une affaire de positionnement, même si je me sens très loin des guerres de chapelle du passé : postsériels contre postspectraux, musique contemporaine européenne contre musique contemporaine américaine, etc... Il est évident que l'on fait, même inconsciemment, des choix pour se construire.

Il y a bien sûr des gens dont on peut respecter la démarche sans toutefois emprunter le même chemin. Et il y a aussi les guerres davantage liées au « milieu » qu'à la musique elle-même. Par exemple, je trouve que Boulez a souvent été caricaturé par ses détracteurs (et il le leur a bien rendu) au moins en partie à cause de son rapport aux institutions, comme par

exemple de prendre la direction de quelque chose d'aussi officiel et imposant que l'IRCAM. Cet héritage n'est pas vraiment un problème et appartient plutôt au répertoire « classique ». Je ne vois plus vraiment de nécessité de faire tomber ces icônes-là.

La question du positionnement est particulière pour un acteur de la vie sociale et culturelle suisse. J'ai à une époque voulu fuir la peur du débat et l'absence de prise de position que je trouve souvent dans ce pays, où l'on a l'impression que l'Histoire s'arrête aux frontières. J'ai donc fait un passage au Conservatoire de Paris. Mais si j'ai pu y trouver un goût de la polémique qui me réjouissait, j'ai aussi découvert les mots d'ordres (je dirais même les « éléments de langage » pour un terme à la mode) à mon goût liberticides et castrateurs. J'ai donc retrouvé avec un certain plaisir ce que je peux désormais aussi envisager en Suisse comme une liberté. Bien sûr, en Suisse, il faut impérativement rester en contact avec le reste du monde pour rester en mouvement.

1.1.1 Une nouvelle fois, je ne peux m'empêcher de penser que les guerres de chapelle ne sont jamais vraiment « du passé », et existent à toutes les époques (peut-être plus à certaines qu'à d'autres), et apparaissent systématiquement absurdes, a posteriori. La grande énigme, pour nous qui regardons en arrière, serait alors plutôt le pourquoi de la chose : retrouver comment il se faisait que de tels débats étaient aussi cruciaux pour les acteurs de ce temps. On peut aussi se demander, au final, quelles sont les guerres de chapelle d'aujourd'hui (qui, du coup, n'apparaissent pas pour nous comme guerres de chapelle, mais comme des choses objectives, avec un camp tout à fait évident, celui dont on fait partie, et un camp absurde, qui n'a pas lieu d'exister, ou qui est vu comme irrémédiablement obsolète...). J'avoue qu'être en Angleterre, pays de Thomas Adès, Mark-Anthony Turnage tout aussi bien que Birtwistle, Benjamin ou Ferneyhough, et où aujourd'hui un postmodernisme féroce est tout à fait de mise (des gens écrivent des thèses sur la pop-culture, Satie ou Pärt, sans aucun problème, aucune question quant à la qualité, ou la canonicité, de ces œuvres, par rapport au modernisme plus « traditionnel ») est tout à fait troublant à ce propos.

Je me suis sans doute mal fait comprendre. Il y a des chapelles aujourd'hui comme hier. Ce ne sont toutefois pas toujours les mêmes, selon l'époque et le lieu. Un exemple pas si loin que ça de nous : l'opposition dans un premier temps entre la musique électronique de Stockhausen et concrète de

Schaeffer, qu'ils ont, par la suite, tous deux dépassées. Même si je peux entrevoir en arrière plan la question de la tabula rasa (pureté de l'électronique pour Stockhausen) je ne vois pas vraiment l'urgence pour un compositeur actuel de se positionner là-dessus.

Je suis tout à fait d'accord aussi sur l'importance de rebrousser le chemin, de comprendre cette succession de positionnements, de choix faits à un moment donné ou a posteriori (lorsque l'histoire est écrite) et qui façonnent notre « présent ».

Si j'assume un positionnement c'est que j'assume aussi les guerres de chapelle et ma difficulté non pas simplement à les dépasser, mais même à les concevoir. Ceci explique l'importance de la forme en « je » dans ces lignes, volonté de souligner le point de vue très subjectif dû à un rôle d'acteur d'un quotidien qui me dépasse. J'avance forcément un peu « le nez dans le guidon », malgré un effort pour essayer de prendre du recul.

Il est vrai aussi que le postmodernisme ne nous facilite pas les choses de ce côté-là et que les manifestes, les courants qui prônent un positionnement radical, c'est à dire en essayant aussi de se donner des bases théoriques orientées (le surréalisme, le situationnisme) permettent un positionnement clair et net à un moment donné (avant de devenir des carcans). Il me semble aussi que le postmodernisme s'étend bien au delà de la Grande-Bretagne, et surtout là où Lyotard le décelait il y a une quarantaine d'années, dans les milieux de la recherche (université, conservatoire) avec des conséquences par exemple sur la muséologie et la conception des expositions grand public (pop-culture très à l'honneur, album d'Émilie Simon réalisé à l'IRCAM, etc.).

Il me semble aussi voir poindre ici et là une sorte de post-postmodernisme, dû à une sorte de lent éclatement dont témoignent par exemple les sous-réseaux d'Internet. Peut-être même voir naître cet « altermodernisme » dont parle par exemple Nicolas Bourriaud¹.

1.1.2 Je me demande juste au passage dans quelle mesure cette « liberté » dont tu parles est absolument une bonne chose (de même que la structure d'élite du Conservatoire de Paris est à la fois productrice d'excellence et structure muse-lante et castratrice) et j'aimerais bien que tu parles plus de ce « contact » avec le monde. Pour toi, il est possible en Suisse, et dans quelle mesure ? Comment le gères-tu de manière pratique ? (Cf. question 3 ci-dessous)

Je répondrai par un exemple : à travers la « scène » de la musique improvisée et expérimentale, je suis en contact avec très peu de monde dans beaucoup d'endroits (ce qui me semble bien définir l'ère des sous-réseaux). Tout en étant sans doute une des musiques au public le plus réduit, elle me permet de voyager, de rencontrer des artistes de toute l'Europe. Être organisateur de concerts et de performances permet ces rencontres également.

Je mettrai donc en avant les voyages, les rencontres, les échanges directs, même si l'information circule beaucoup plus facilement à notre époque et que nous pouvons avoir des sons,

des images, des écrits d'un peu partout. Cette information devient beaucoup plus significative ne serait-ce que pour être guidé dans le flot de données.

1.2 Ne peut-on pas dire que si un compositeur récent n'a pas la même aura, c'est simplement qu'une aura met du temps à apparaître, et qu'un compositeur récent devra attendre, tout comme Ligeti, Stockhausen, etc., une cinquantaine d'années, au moins, pour que son œuvre ait une ampleur décente ? Il serait possible de répondre qu'il y a des « hautes » et des « basses » époques — ce que tu désignes sans doute par « restauration » — et que notre époque, somme toute, vit encore dans l'ombre des années cinquante et soixante (les compositeurs récents seraient alors, en « valeur absolue », moins « grands » que ceux de la génération précédente). Même si le temps peut faire quelque chose à l'affaire, je crois quand même que notre attitude vis-à-vis de la musique a changé. Par exemple la musique contemporaine n'a jamais été autant écoutée ni commentée par autant de monde, mais via Internet, le téléchargement, les forums. Les auditeurs sont plus nombreux que jamais, mais ils sont éclatés en clans et n'ont plus le même rapport au concert.

La logique de marché, et donc le concept de marchandise, s'est implantée en profondeur dans le champ culturel, tout comme dans les politiques publiques. Je ne fais pas dans la nostalgie, et surtout pas pour une période que je n'ai pas connue, mais j'ai l'impression que l'Europe occidentale a déjà eu plus d'audace à certaines époques (l'époque classico-romantique, les années 1910-1920, les années 1950-1970), certainement en écho à des moments plus optimistes de la vie économique.

La culture pop et la culture de masse ont pris également une ampleur que je ne regrette certainement pas (j'en suis un enfant tout autant que de la télé) mais il est vrai que la concurrence est plus violente de ce côté, de nos jours. La question de la musique dite « commerciale » prend une place essentielle depuis les années 50.

1.3 Y a-t-il à ta connaissance des compositeurs spécialisés en électro-acoustique (peut-être des figures plus récentes, moins universellement reconnues) qui te semblent pouvoir potentiellement acquérir, dans le futur, une importance aussi grande que ces compositeurs « mixtes » (entre l'instrumental et l'électro-acoustique, comme Stockhausen) ou « pop/rock » ?

Il y en a, bien évidemment, déjà : Henry, Bayle, Parmiegiani, Chion sont déjà des références incontestables, et j'en oublie à nouveau tout une liste. La musique électro-acoustique a été pour moi un déclencheur essentiel et je crois qu'elle peut trouver un écho important bien au-delà des amateurs de musique contemporaine. Il y a un attrait aussi de nos jours pour « l'électro » qui partage souvent des outils techniques avec l'électro-acoustique, ce qui permet des ponts. D'ailleurs, des figures indépendantes de la production électronique, comme Alva Noto, Aphex Twin, Karkowsky franchissent, chacun à leur façon, allègrement les barrières.

2. Est-ce que les concepts de « difficulté », « obscurité », ou « inaccessibilité » sont familiers de ton quotidien, et/ou y réfléchis-tu, y trouves-tu de la valeur ou un danger, penses-tu à des compositeurs canoniques en ces termes ?

La musique la plus distribuée sur Internet, dans les radios, les télévisions et plus généralement l'industrie musicale (dirigée à 70% par trois compagnies), ne sont pas représentatives pour moi de la diversité et de la richesse de la vie musicale actuelle. Dans ces conditions, la distance par rapport aux formats imposés à la musique est de mise pour redonner du choix, de l'espace. Ils ne faut donc pas craindre de voir monter des procès en « élitisme ». Une certaine difficulté, c'est-à-dire devoir écouter, regarder ou lire quelque chose plusieurs fois avant de commencer à comprendre ce qui nous est proposé, est plutôt salvateur à mon goût. Il y a un intérêt aussi à remettre en jeu le temps et l'énergie mise à disposition de chacun pour se construire.

Si la complexité a un intérêt de ce point de vue-là, la musique parle tout d'abord aux sens et trouve là une bonne part de son intérêt. Je fais partie d'une génération pour laquelle le plaisir n'est plus coupable et on ne juge plus une œuvre facile d'écoute comme a priori inférieure. Et surtout c'est vers la réception, les lois de la perception que sont orientées les compositions qui m'intéressent aujourd'hui. C'est une idée que l'on trouve déjà dans l'essai de Ligeti intitulé « La Forme dans la Musique Nouvelle » et s'est énormément développée avec l'évolution de la psycho-acoustique. On est très loin des jeux de construction intellectuelle où le compositeur se complaît dans des processus d'écriture savants mais étrangers à la réalité sonore. Les œuvres, où la note de concert (bien que passionnante et riche en savoureuses anecdotes) est plus informative que l'œuvre elle-même sont des échecs en ce sens-là.

2.1 La notion de « l'élitisme » est en effet assez évidente, et si c'est un étendard pour défendre les droits d'une démarche ambitieuse et exigeante, elle me semble également justifiée. Je me demande tout de même en termes pratiques comment cela se configure de manière concrète, et surtout quand je vois revenir sous ta plume la question de la « construction intellectuelle ». Ne peut-on dire que même durant le sérialisme — qu'on pourrait aborder plutôt sous l'angle des affects produits et recherchés plutôt que des techniques à proprement parler, réintroduisant ainsi radicalement la question de la réception — il n'y a pas d'œuvre « étrangère à la réalité sonore » (car celles-ci, qui existent à toutes les époques, sont simplement toutes les œuvres mineures), et que les chefs-d'œuvre que l'histoire a déjà retenus sont tous, au final, des œuvres authentiquement musicales au même sens qu'Ockeghem, Bach, ou Brahms ? Et que si on les perçoit aujourd'hui comme purement intellectuelles, c'est plutôt que notre disposition globale, ce que nous, contemporains, cherchons dans la musique, n'est simplement pas du tout ce que cette génération faisait ? (Ce qui nous mènerait alors à voir la génération Darmstadt simplement comme au « Purgatoire »,

dans cette période encore trop proche d'oubli relatif, juste avant la distance suffisante pour que le processus de canonisation soit complet...)

Le sérialisme a sans doute cristallisé autour de lui beaucoup des clichés qui prolifèrent parmi les gens qui aiment détester la musique contemporaine. Je désignais avant tout tous ces moments où le compositeur construit des choses qui sont en décalage complet avec la réception de l'œuvre. Les sériels se sont eux-mêmes posé la question à travers le concept de sur-détermination de Henri Pousseur et les tentatives de forme ouverte de Stockhausen et Boulez (*Klavierstück XI, Troisième Sonate* pour piano). Mais cette question dépasse effectivement l'épouvantail de la musique sérielle. Certaines œuvres de Cage, et plus généralement la musique aléatoire et la combinatoire pure (souvent de nos jours générées par ordinateur), ou encore les innombrables performances où, en guise d'introduction à l'œuvre, on nous fait le seul détail de l'installation technique, m'intéressent peu, pour cette raison.

Même si je ne crois pas au fameux « contrôle » du compositeur et que je ne peux envisager la forme que comme un processus toujours en mouvement, englobant une lecture dans un contexte qui change, je trouve stimulant les artistes qui assument une certaine subjectivité là-dedans.

2.2 Ce qui me mène à la question suivante : comment se produit pour toi ce processus d'assimilation ? Peux-tu donner des exemples de pièces ou de compositeurs que tu trouvais vraiment difficiles, et que tu apprécies maintenant avec facilité ? (Étant dans ce travail en ce moment même, je pourrais également donner mes exemples, si cela t'intéresse.)

Si tu as des exemples, avec plaisir ! Je devais avoir 16 ou 17 ans quand j'ai découvert Xenakis au détour d'un article d'un journal quotidien. J'ai emprunté un disque, l'ai écouté, n'y ai franchement rien compris sur le moment, puis me suis rendu compte que ça me titillait avec le temps et y suis revenu quelques fois, en me documentant sur lui, le contexte historique et ce que j'ai pu trouver d'analyse (je ne sais même plus le nom de l'œuvre). C'était à ce moment le summum de ce qui me paraissait déroutant à écouter, même si je m'intéressais au rock progressif, aux jazz-rock, au free jazz aussi, à l'époque. C'est ensuite bien évidemment devenu familier, s'est même progressivement chargé de nostalgie, à force d'écoute. Mais il est certain que la médiation par l'écrit m'a beaucoup aidé et que les passeurs que sont ceux qui analysent, contextualisent, jouent un rôle actif et essentiel là-dedans. D'où l'intérêt d'une querelle pas si lointaine où, dans *dissonance*, un spécialiste parlait de la musique improvisée en ignorant manifestement la réalité de cette musique qui manque de relais en Suisse (par rapport à *Improjazz, Revue & Corrigée* en France par exemple).

Histoire de commencer par la fin, il est assez clair que, vu ma position, je ne peux pas me prononcer sur ledit débat, même si je n'en ai pas spécialement aimé la violence et le flou. J'espère que nous avons fourni, dans les numéros qui ont suivi et sur notre site, un espace de réponse qui a convenu à tous

ceux qui en avaient besoin. Il me semble, pour tout te dire, que plus qu'une revue, ce sont les gens qui manquent : des gens qui suivent de très près cette scène, et qui écrivent régulièrement. Je ne peux assumer cette fonction (ma recherche me pousse vers d'autres domaines, mais je rêverais d'avoir une ou plusieurs personnes motivées qui fourniraient des textes ! Dissonance, à ce titre, est un espace ouvert et modulable, un espace déjà existant pour les passeurs potentiels (du moins nous tentons de le maintenir ainsi, et accueillons toute proposition d'amélioration).

Pour ce qui est de l'assimilation, c'est très volontiers bien sûr ! Je suis plongé (englouti, je dirais même !) dans ces questions jusqu'au cou ! Je partage ton expérience du « summum du déroutant », et cela reste tout à fait stable pour moi, même après plusieurs années d'écoute. Des amis m'ont fait écouter des choses qu'ils trouvaient très bizarres, soit dans du rock expérimental, de la noise, etc., mais je n'ai pas entendu quoi que ce soit qui, disons, mette en échec l'écoute traditionnelle de la musique contemporaine « traditionnelle ». Je remarque d'ailleurs qu'à écouter de manière insistante les grands noms des sixties, une grande partie de la production actuelle, quoiqu'utilisant des moyens plus modernes (et peut-être plus « déroutants »), est assez évidente, c'est-à-dire facile à assimiler, et, du coup, moins intéressante à long terme.

Il me faut préciser un peu les choses : je pars d'une expérience assez classique, où, avec mon background de musique classique et mes quelques références de pop, rock, hip-hop, etc., la musique contemporaine a été un mur absolu. Ma première rencontre fut Gruppen de Stockhausen, écoutée deux cents fois à l'époque, sans succès. J'ai eu par la suite des échecs similaires, je me souviens, avec Webern, par exemple, et je me souviens aussi très clairement du temps où Ligeti, malgré l'évidence de son discours, n'était qu'angoisse pure faite musique... (Ayant connu cet état d'incompréhension totale, mais aussi de souffrance effective, semblait-il, générée par la musique, il me semble du coup tout à fait étrange quand des spécialistes ou des compositeurs parlent avec mépris ou rancœur des réactions négatives des audiences.)

Le constat premier, donc, à l'époque et encore maintenant, était celui d'un état d'exception. La musique contemporaine, selon toute évidence, échappait à l'écoute, au sens où il était impossible de l'écouter de la manière graduelle, intuitive et évidente avec la quelle toute musique, depuis les origines connues jusqu'aux foisonnements des genres contemporains, pouvait être approchée — c'est-à-dire par l'écoute seule, sans théorie spéciale. Aujourd'hui encore, je suis persuadé que, même dans la musique contemporaine, seule une musique qui peut s'assimiler de cette manière est vouée à durer (même si cette assimilation requiert un travail gigantesque, un peu comme, je dirais, lire l'idéalisme allemand requiert un travail extraordinaire).

Heureusement, après quelques années, quelque chose se décante, et il semble que l'assimilation intuitive est effectivement possible, et que c'est lié à un développement de l'écoute comparable à celui, par exemple, que tout apprenti musicien vit lorsqu'il étudie

théorique des accords, il parvient à sentir intuitivement la différence entre tel ou tel accord complexe.

Ainsi, le travail n'est pas tant de savoir que le début des Atmosphères de Ligeti est un cluster de telle ou telle nature, etc., mais de parvenir à entendre ce cluster en tant que musique (classique), avec la subjectivité que ça peut comporter, etc. Le même travail existe pour écouter l'harmonie complexe de Carter, les timbres purs, chez Lachenmann, ou les sons de la musique électro-acoustique.

Ce travail d'écoute, qui implique pour moi beaucoup de répétition, serait un peu comme se mettre dans la pièce (et non pas seulement la recevoir de l'extérieur). De l'intérieur, il semble que l'idée de qualité, ou de richesse, est relativement évidente, ou plutôt : plus je pénètre profondément dans la pièce ou dans l'univers du compositeur et plus la qualité intrinsèque du travail, du langage, du geste, de l'œuvre, etc., (ou son absence) me semble évidente.

2.3 À l'inverse, peux-tu donner un exemple d'une pièce ou d'un compositeur que tu trouves vraiment à la fois facile et tout à fait authentique, profond, riche, fort, novateur... ?

La première idée qui me vient à l'esprit est Ligeti, surtout au début des années 60, avec ses compositions puissamment novatrices qui aboutissent à une sorte d'évidence à l'écoute. Partiels de Grisey a quelque chose de cette force là. Les premières œuvres de Reich aussi. Elles sont d'ailleurs pour moi plus épurées que simples. C'est comme si une réflexion foisonnante avait abouti à une idée simple et fraîche.

Un petit mot sur Ligeti, qui est effectivement une figure tout à fait claire. Je suis très intrigué, d'ailleurs, parce que mon rapport à Ligeti s'est passé en deux temps : d'abord, la réception de ces œuvres très frappantes, comme le Requiem, Lontano ou Atmosphères, les superpositions rythmiques dans le second quatuor à cordes ou le Kammerkonzert... Mais une grande partie de sa production m'est restée obscure pendant un moment. Les gestes et les formes étaient très claires (beaucoup plus que chez Boulez ou Carter par exemple) mais certains fondements du langage — l'harmonie, ou même le timbre — m'échappaient complètement. En gros, j'entendais les gestes, mais la musique demeurait « grise », ou « expérimentale », et rien de l'émotion classique — mais néanmoins tout à fait essentielle, selon moi — ressentie à la perception de ces structures (on pourrait dire la perception d'une pensée à la fois harmonique et contrapuntique, dans un sens élargi, c'est-à-dire, très abstraitement, configurée entre l'horizontalité et la verticalité musicales, sans que le langage ait d'une quelconque façon besoin des formes « traditionnelles » de l'harmonie ou du contrepoint). Ce n'est que récemment que, après avoir développé une écoute étendue de ces paramètres chez d'autres compositeurs, j'ai pu réécouter ses œuvres et y entendre la force interne.

Il me semble d'ailleurs que Grisey est un exemple assez similaire : Partiels offre ces structures harmoniques à l'auditeur avec cette superbe clarté, mais dès qu'on va voir du côté de Vortex Temporum, ou surtout des Quatre Chants pour franchir le seuil, on trouve un discours dont l'épure, pour

être vraiment entendue dans sa nécessité et son évidence, requiert un travail vraiment important.

Paradoxalement, il me semble que pour Reich — mais c'est à vrai dire un symptôme généralisé aujourd'hui — ce soit l'inverse qui soit vrai : il faut parvenir à entendre la complexité sous la simplicité, ou, disons, à écouter ce qui apparaît comme absolument évident au premier abord (et sans ascèse aucune, par dessus le marché !) comme potentiellement sérieux et profond.

3. Une autre question importante : si nous abordions les moyens de diffusion actuels ? Tu parles de diffusion de la musique contemporaine, qui est effectivement plus large qu'elle n'a jamais été (avec également le phénomène de la mondialisation, des dizaines de conservatoires partout dans le monde travaillant à assimiler le répertoire contemporain et à former des compositeurs). On peut voir des ensembles commencer à poster systématiquement leurs concerts sur YouTube, et un nombre considérables d'œuvres difficiles être parfaitement accessibles grâce à ce site. Comment as-tu vécu l'émergence de ces nouveaux médias ?

Avec bonheur. Je me sens très à l'aise dans ce grand petit monde virtuel et regrette de n'avoir pas plus de temps pour documenter ce qui se passe autour de moi. Défenseur de la gratuité sur Internet et du copyleft, je fais comme beaucoup de gens et mets pas mal de musique en téléchargement libre, via des sites comme Vimeo, SoundCloud ou des netlabels comme Insubordinations pour un exemple proche de moi. Cet exemple est d'ailleurs aussi significatif parce qu'Insubordinations propose, en parallèle au téléchargement libre, d'acheter une version physique. Cette double (et certes modeste) distribution est possible parce que les disques réalisés sont aussi des objets intéressants en eux-mêmes de par la qualité de l'artisanat, seule condition de survie du support physique, à mon sens.

La limite de ce que l'on peut donner à entendre sur Internet est tout d'abord donnée par la nature du travail musical, très dirigé vers la représentation en public pour ma part (utilisation de l'espace par les musiciens et la diffusion sonore par exemple) avant même la qualité sonore souvent médiocre qu'impose l'archivage et les contraintes techniques. Ce sont donc souvent des « témoignages » qui sont postés et je réfléchis, maintenant, à davantage produire des choses plus directement liées au support numérique en soi : pièces destinées directement à l'écoute « à la maison », mais aussi via la conception de sites Internet multimédias.

Je ferai court sur les contradictions (très largement commentées un peu partout) dont Internet témoigne. Nous vivons dans une société créative mais qui passe beaucoup de temps à s'archiver et où l'archive prend parfois le dessus sur le moment présent. Lorsqu'on assiste à des performances où un mur de smartphones nous sépare de l'événement, on se dit qu'on le verra sans doute mieux plus tard, sous forme de trace.

Je dois avouer que, pour des raisons étranges, je suis très attiré par cette idée de l'écoute solitaire, ou multimédia. Il est intéressant, dans un monde que je trouve parfois un peu trop

saturé par l'obsession du « son » (soit sous l'angle compositionnel, où le timbre et les atmosphères sont prééminents, soit sous l'angle par trop technologique de la fascination pour les mécanismes d'amplification, les « basses incroyables », le « grain parfait », etc.), de se pencher aussi sur ce qui de la musique survit, justement, à l'épreuve du mp3, de YouTube, etc. Ce serait un peu comme si la notion même de transcription — des structures sont préservées malgré le changement de timbre — voire de transposition, l'archétype de l'abstraction musicale, faisait retour : le type d'écoute sur le long terme que j'effectue, et d'ailleurs l'impossible assimilation « d'un coup » de la plupart des œuvres qui m'intéressent, rendent la notion même de concert très différente de celle qu'on rencontre pour de l'improvisation, ou pour de la musique mainstream. Le concert, pour ces pièces exigeantes, serait presque la fin du processus, la cerise sur le gâteau, pour ainsi dire, une fois que le travail d'écoute est fait. À l'inverse, le concert, même réalisé dans des conditions précaires, peut être enregistré et être ensuite accessible, pour une écoute en profondeur, à des gens du monde entier. Il est du coup tout à fait amusant de voir que YouTube devient, pour quelqu'un d'aussi peu programmé que Ferneyhough, un réel lieu de survie tout à fait inattendu ! (Il a suffisamment de fans pour qu'à peu près toutes ses œuvres soient présentes...)

On peut déplorer la pauvreté du son comme tel et les problèmes inhérents aux formats d'aujourd'hui, mais il est intéressant de voir que, dans une certaine mesure, certaines structures de la musique ne sont pas du tout affectées par cela, et il est tout à fait possible, même avec un témoignage un peu « réduit » (comme avec la reproduction imprimée d'un tableau), de percevoir tout un pan de la pensée musicale — la forme, les gestes, les grandes lignes du matériau musical, etc. En ce sens, pour embrayer sur le moment présent, on voit se développer de manière énorme ce « temps présent » qui est précisément l'écoute chez soi, et qui, en existant en parallèle du concert, contraint aussi le concert à se repenser en fonction de cette présence.

1 Cf. Nicholas Bourriaud, « Altermodern Manifesto. Postmodernism is dead », www.artsandecology.org.uk/magazine/features/nicholas-bourriaud--altermodern-manifesto (9 juillet 2012).
