



**LES ENJEUX DU CONCERT
DE MUSIQUE CONTEMPORAINE**

SOUS LA DIRECTION DE
FRANÇOIS NICOLAS

Jean-Claude ELOY

Comment organisez-vous les programmes de vos concerts ?

Jean-Claude Eloy Depuis un certain nombre d'années, j'ai été amené par mon évolution esthétique de compositeur, du fait des matériaux que j'emploie, à faire des œuvres plus larges que la pièce de concert habituelle, le minimum étant dans les soixante minutes, le maximum pouvant aller beaucoup plus loin. Cela oblige, par conséquent, à une programmation unique : c'est pourquoi tous mes concerts comprennent une seule ou deux œuvres. Nous ne sommes plus dans le cadre de programmes mixtes : la nature de l'œuvre et du matériau ne le permet pas. L'installation du matériel technique — afin de créer une situation instrumentale et/ou électronique — pour une œuvre est tellement lourde qu'elle ne peut voisiner avec une installation pour une autre œuvre de moi ou d'un autre compositeur. Je ne conçois donc plus mes pièces pour qu'elles s'insèrent dans des programmes "normaux", avec des ensembles ou orchestres "normaux" et une durée qui lui permette de voisiner avec d'autres pièces. Si je suis allé jusqu'à des maxima de durée pour certaines œuvres (jusqu'à quatre heures) — naturellement, pas dans le souci "d'occuper" le temps, par exemple, à la façon des minimalistes ! —, c'est du fait de mon travail dans le studio où j'ai découvert le matériau très complexe de l'électroacoustique qui a besoin d'une perception lente. La complexité de ce matériau doit s'accompagner d'une durée (c'est ce que l'on peut reprocher aux compositeurs sériels des débuts de la musique concrète, qui utilisèrent des matériaux très complexes tout en les coupant au lieu de les laisser respirer, qui n'en respectèrent donc pas la nature propre). Lorsque vous avez des blocs de sons très complexes, vous devez les laisser se déployer. Avec l'électronique, le temps est pulsé et vécu autrement. Par ailleurs, quant à la problématique concrète de la programmation, je ne vois pas pourquoi la musique serait, sur ce point, différente des autres arts. Prenons le cas du théâtre : on ne va jamais au théâtre pour voir plusieurs pièces de théâtre, de plusieurs auteurs, mais pour voir une pièce de Beckett ou de Corneille, pour voir une entité, d'une durée plus ou moins admise pour qu'elle soit compatible avec la vie des gens. Je me suis séparé beaucoup de cette vie musicale courante, qui consiste à faire des pièces de vingt minutes qui se distribuent dans les programmations de plusieurs façons (en intégrant des pièces classiques, avec des œuvres de formations similaires, pour comparer les styles, etc...). Naturellement, quand j'étais plus jeune, je participais à cette vie musicale — par exemple, avec le *Domaine musical* de Pierre Boulez. Mais, au bout de

quelques années, j'ai ressenti une sorte de gêne face à cette manière que l'on a de pratiquer la musique en façonnant des programmes un peu comme des menus (avec une entrée, le plat de résistance et un dessert !). Je suis beaucoup plus sensible à l'opéra, qui me met tout une soirée dans une dramaturgie, une atmosphère unique.

Jean-Claude ELOY

En tant que compositeur, vous avez beaucoup œuvré en direction d'un renouvellement de la pratique du concert. Pouvez-vous nous en parler ?

Jean-Claude Eloy J'ai essayé de renouveler ce qui relève du visuel dans le concert. Dans le concert traditionnel, cet élément n'est pas pris en charge. Sur ce point, l'apport de Stockhausen est important — même si l'on n'est pas d'accord avec ses mises en scène —, car il a justement tenté de renouveler l'aspect visuel du concert. Il faudrait pouvoir collaborer avec un metteur en scène même pour le concert ! Dans mes pièces comme *Erkos*, avec une chanteuse soliste³, j'ai essayé d'organiser par exemple les lumières, même si ce fut d'une manière très simple. L'un des facteurs qui explique l'échec relatif du concert de musique contemporaine — en dehors donc de la question de la programmation — est l'absence d'une problématique sur son aspect visuel. Les plus grands ensembles arrivent actuellement à surpasser les difficultés des partitions, mais on voit parfois les musiciens froncer les sourcils, faire des grimaces... Le public ne peut en être que dérangé : il voit des gens " torturés ", il voit de très grandes partitions qui tiennent à peine sur les pupitres... C'est pourquoi, pour des pièces comme *Butsumyoê*⁴, j'ai fait construire des pupitres particuliers, qui contenaient aussi — cachés donc pour le public — des compteurs électroniques. Tout cela devrait rentrer dans les mœurs. C'est pourquoi aussi je travaille avec mes interprètes en vue de leur faire jouer le plus de choses possibles par cœur — dans *Erkos*, Junko Ueda

n'a pas de partition, mais juste une feuille pour lui rappeler le texte en sanscrit. Pouvez-vous imaginer une chanteuse d'opéra jouer une œuvre de Verdi avec une partition dans la main ? Il faudrait, de la même façon, jouer par cœur dans le concert — ce qui, bien entendu, n'est pas facile. C'est seulement ainsi que le " message " peut vraiment passer, puisqu'il est intériorisé.

Est-ce que vous avez essayé dans vos concerts d'aller dans le sens d'un " spectacle total " ?

Jean-Claude Eloy L'idée d'un spectacle d'art total est un des grands idéaux de l'humanité ! Le problème est que l'on ne trouve pas les collaborations nécessaires et que, dans le cadre du concert, on vit dans un univers trop contraignant — les organisateurs de concerts trouvent déjà trop lourd à organiser des concerts avec des instruments ou des technologies particulières. Avec le concert habituel, nous arrivons la veille, nous jouons le soir et puis, tout le monde s'en va. Là aussi, il nous faudrait les habitudes formelles et fonctionnelles du théâtre — s'installer pour un, voire plusieurs, mois, occuper longuement un lieu et y travailler.

Jean-Claude ELOY

Dans la musique classico-romantique, les gestes de l'interprète sont en adéquation avec la musique, me semble-t-il, alors que, dans la musique contemporaine (je me réfère à celle qui ne part pas du corps ou de la gestuelle même de l'interprète, qui reste dans le cadre d'une certaine abstraction par rapport à la présence — physique — de l'interprète), on a l'impression d'un décalage entre ces gestes et le résultat sonore. Pouvez-vous expliquer ce phénomène ?

Jean-Claude Eloy La musique classico-romantique, par sa pulsation, adhère au corps et développait une plastique avec laquelle le geste pouvait fonctionner. Dans du Tchaïkovsky par exemple, il y a adéquation entre un crescendo que demande la partition et le geste du chef d'orchestre ; de la même façon, le coup d'archet du violoniste correspond au phrasé de la musique. Dans la musique contemporaine à laquelle vous vous référez, en effet, il y a souvent inadéquation entre le geste physique des interprètes et ce que l'on entend. Ce divorce constitue aussi une des sources du malaise du public. Il faudrait pouvoir le dépasser. C'est pourquoi, par exemple pour dépasser le problème du chef d'orchestre qui ne fait que battre la mesure, dont le geste est purement fonctionnel (lorsqu'on a notamment affaire à des œuvres d'une grande complexité rythmique), j'ai fait construire les pupitres qui possèdent un compteur électronique caché. De même, je travaille avec des interprètes qui sont, par nature, physiquement proches de la musique. C'est le cas de Fatima Miranda ou de Junko Ueda. Plus généralement, dans la composition, il faut retrouver la plastique qui instaure l'adéquation entre la musique même et le geste des interprètes.

Avez-vous essayé de faire " participer " le public à vos concerts ?

Jean-Claude Eloy Je crois qu'un public qui écoute activement est déjà un public qui participe — écouter à fond, c'est participer. Pour que la participation du public dans ce sens soit plus profonde, on ne peut rien faire de particulier : seule la densité de l'œuvre peut y contribuer — c'est comme la religion : vous croyez ou vous ne croyez pas !

Quel lien existe-t-il entre l'électronique et le geste ?

Jean-Claude Eloy Dans la musique électroacoustique, au moment notamment du mixage, le geste physique est omniprésent (par exemple, dans la manière d'opérer un crescendo ou un diminuendo), il y a un rapport très physique avec le son. Par contre, avec la musique " informatique ", cet aspect a disparu : une interface clavier est très bonne pour fabriquer des sons, mais, lors du mixage final, il faudrait retrouver le rapport au geste. C'est pourquoi j'apprécie le travail du GRM, inventeur de l'acousmonium, qui a conservé ce rapport.