

De *Duelle* (2001) à *Petrograd 1918* (2021), une recherche compositionnelle
(séminaire *mamuphi* ; 9 avril 2022)

François NICOLAS

Argumentaire	1
Préambule sur la situation politique : Lénine	3
A- <i>Duelle</i>	5
Quatre convictions	5
Un parti pris	5
Une « Timéophonie »	5
B - Depuis 2001...	6
Mon travail	6
Situation de la musique	7
Ma position	7
C – Le projet <i>Douze</i>	8
Discours musical	8
Appui sur des discours non musicaux	10
D - L'IKO par rapport à la <i>Timée</i>	11
E - <i>Petrograd 1918</i>	12
Disjonction I/II	12
Piano glorieux	13
Forme	13
Notations du jeune Boulez	14
F -Les différentes parties	15
I. Nuits	15
II. Soulèvements	17
III. Paroles	17
IV. Longue marche	17
V. Aube	18
Postlude	19
G - Suites	19
Calendrier	19
Bilan ?	19

Argumentaire

Je présenterai lors de la matinée ma dernière œuvre *Petrograd 1918* : un 'drame musical' de 80 mn (d'après le poème *Douze* d'Alexandre Blok, janvier 1918) pour piano, disklavier, IKO et récitant.

Cette œuvre est une commande de l'Ircam correspondant à une recherche compositionnelle sur la source icosaédrique de haut-parleurs nommée IKO (qui améliore les performances acoustiques de l'ancien source cubique nommée *Timée*).

Ainsi *Petrograd 1918* (2021) vient prolonger avec l'IKO les orientations compositionnelles, en particulier hétérophoniques, déjà à l'œuvre, il y a vingt ans de cela, dans *Duelle* (2001) avec la *Timée*.



Timée



IKO

La matinée comportera deux parties :

- A. **10h-11h30 en salle Shannon** : présentation de l'œuvre
- B. **11h30-13h en studio V** (avec l'assistance de Carlo Laurenzi et la récitante Inès Nicolas) : écoute de larges extraits avec *disklavier*, IKO, récitant et un piano-midi enregistré et diffusé par haut-parleur ordinaire.

Extraits des notes de programme

Petrograd 1918 comporte cinq mouvements suivis d'un postlude, chaque partie étant introduite par le récitant :

- I. *Nuits* (12'30)
- II. *Soulèvements* (11')
- III. *Paroles* (9'30)
- IV. *Longue marche* (16'30)
- V. *Aube* (15')
- POSTLUDE : *Prière* « *Frères humains...* » (4'15)

L'œuvre intrique trois préoccupations :

- un désir d'hétérophonie, où *hétérophonie* désigne une extension de la coopération polyphonique par adjonction de voix tantôt en émulation, tantôt en coexistence juxtaposée ;
- un agrandissement du monde musical traditionnel (celui du corps-accord des instrumentistes avec leurs instruments) par ajout de corps mécaniques (ici celui du *disklavier*) et d'images musicales projetées par rayonnement dirigé (ici celui de l'*IKO*) ;
- une extension du discours musical par plongement du monde-Musique dans un univers langagier non-musical (ici celui des débuts de la Russie bolchévique, tels que poétiquement fictionnés en 1918 dans le poème *Douze*), plongement qui de facto interprète le discours musical (s'il est vrai qu'interpréter une chose, c'est la rapporter à une autre) pour mieux le restituer tel un iceberg émergeant en relief d'une étendue plate, en sorte que ce discours se trouve désormais surmonté d'une expressivité musicale singulière qu'on appellera *signifiance* et à la formulation de laquelle le récitant est dévolu.

Pour ce faire, il m'a semblé préférable de restreindre le jeu musical à l'action directe d'un seul musicien, en l'occurrence d'un(e) pianiste, et de porter cet unique instrument à hauteur de l'événement concerné (*Octobre 1917*) en l'étendant à un piano - qu'on dira alors « glorieux » - par adjonction du piano mécanique et des images pianistiques que l'*IKO* rayonne.

À différentes reprises, ce piano « glorieux » repart des douze *Notations* pour piano du jeune Boulez (1945), un peu comme des militants peuvent aujourd'hui repartir d'événements politiques antérieurs.

Au total, *Petrograd 1918* voudrait ainsi relancer une problématique moderne de l'expression musicale : à rebours de la musique à programme ou de la musique de film, de la musique narrative ou descriptive, mais en assumant ses résonances avec l'improvisation (cette improvisation - baroque, romantique et contemporaine partagée avec le free-jazz - où l'élan du corps-accord fait discours), il s'agit que l'autonomie (relative) du discours musical rayonne quelque raisonance extrinsèque susceptible de parler à tout un chacun de son existence subjective au cœur de l'humanité-monde.

Préambule sur la situation politique : Lénine

Puisqu'il est question de Lénine dans *Petrograd 1918* (on entend sa voix à deux reprises dans le premier mouvement *Nuits de Petrograd*), cette précision concernant l'agression russe de l'Ukraine.

Lénine a toujours défendu le droit à l'indépendance de l'Ukraine, contre ce qu'il appelait « le chauvinisme et l'impérialisme Grand-Russe » consistant à ne voir dans l'Ukraine qu'une petite province russe.

Cf. ces trois textes de Lénine

Noter que l'écart séparant Révolution française de République française contre-révolutionnaire est de 60 ans (1789-1848) comme celui séparant le communiste Lénine des anticommunistes Brejnev et Teng Siao-Ping (1917-1977)

1914

« Sans nous perdre en vaines conjectures, nous nous en tenons fermement à **ce qui est incontestable : le droit de l'Ukraine à constituer un État indépendant. Nous respectons ce droit ; nous ne soutenons pas les privilèges du Grand-Russe par rapport aux Ukrainiens** ; nous éduquons les masses dans l'esprit de la reconnaissance de ce droit, dans l'esprit de la répudiation des privilèges d'État de quelque nation que ce soit ».

Du droit des nations à disposer d'elles-mêmes (juin 1914)

« Ce que fut l'Irlande pour l'Angleterre, l'Ukraine l'est devenu pour la Russie : exploitée à l'extrême, sans rien recevoir en retour. Ainsi, autant **les intérêts du prolétariat international en général que ceux du prolétariat russe en particulier, exigent que l'Ukraine reconquière son indépendance étatique qui seule lui permettra d'atteindre le développement culturel indispensable au prolétariat. Malheureusement, certains de nos camarades sont devenus des patriotes impériaux russes.** Nous autres, moscovites, sommes esclaves non seulement parce nous nous laissons opprimer, mais nous aidons aussi par notre passivité à ce que d'autres soient opprimés, ce qui n'est nullement dans notre intérêt »

octobre 1914 ¹

1917

« Pas un démocrate ne peut nier **le droit de l'Ukraine à se séparer librement de la Russie** : c'est précisément la reconnaissance sans réserve de ce droit, et elle seule, qui permet de mener campagne en faveur de la libre union des Ukrainiens et des Grands-Russes, de l'union *volontaire* des deux peuples en un seul État. **Seule la reconnaissance sans réserve de ce droit peut rompre effectivement, à jamais et complètement, avec le maudit passé tsariste qui a tout fait pour rendre étrangers les uns aux autres des peuples si proches par leur langue, leur territoire, leur caractère et leur histoire. Le tsarisme maudit faisait des Grands-Russes les bourreaux du peuple ukrainien,** entretenant systématiquement chez ce dernier la haine de ceux qui allaient jusqu'à empêcher les enfants ukrainiens de parler leur langue maternelle et de faire leurs études dans cette langue. »

15 juin 1917 (*La Pravda*)

1919

« Camarades,

L'indépendance de l'Ukraine est reconnue par la République Socialiste Fédérative Soviétique de Russie et le Parti communiste bolchévique. Aussi est-il évident et admis de tout le monde que **seuls les ouvriers et les paysans d'Ukraine peuvent décider** et décideront, à leur congrès national des Soviets, **si l'Ukraine doit fusionner avec la Russie ou constituer une République autonome, indépendante,** et dans ce dernier cas, quel lien fédératif doit l'associer à la Russie ...

[...]

Au cours des siècles l'indignation et la méfiance des nations en état d'infériorité légale se sont accumulées contre les nations impérialistes qui les oppriment, des nations comme l'Ukraine contre des nations telles que la Russie. **Nous voulons une alliance librement consentie des nations,** une alliance qui ne tolère aucune violence exercée par une nation sur une autre, une alliance fondée sur une confiance absolue, sur une claire conscience de l'union fraternelle, sur un consentement absolument libre. On ne saurait réaliser une telle alliance d'un seul coup ; il faut la gagner par un travail plein de patience et de circonspection, pour ne pas gâter

¹ Ce discours ne se trouve pas dans les Œuvres complètes de Lénine. Il a été rapporté par la presse de l'époque. Voir R. Serbyn, « Lénine et la question ukrainienne en 1914 : le discours séparatiste » de Zurich », *Pluriel-Débat* n° 25, 1981. [https://wikirouge.net/R%C3%A9volution_ukrainienne_\(1917-1921\)](https://wikirouge.net/R%C3%A9volution_ukrainienne_(1917-1921))

les choses, ne pas éveiller la méfiance, pour faire disparaître cette méfiance qu'ont laissée les siècles d'oppression des propriétaires fonciers et des capitalistes, de la propriété privée et des haines suscitées par ses continuels partages et repartages. ...

[...]

Si un communiste grand-russe insistait sur la fusion de l'Ukraine et de la Russie, les Ukrainiens le soupçonneraient aisément de se laisser guider ... par **les préjugés du vieux nationalisme, de l'impérialisme grand-russe**. Cette méfiance est naturelle et, jusqu'à un certain point légitime, car les Grands-Russes, sous le joug des propriétaires fonciers et des capitalistes, ont été, durant des siècles, nourris des préjugés honteux et abjects du chauvinisme grand-russe. Si un communiste ukrainien insistait sur l'indépendance absolue de l'Ukraine, on pourrait le soupçonner de défendre cette politique non du point de vue des intérêts momentanés des ouvriers et des paysans ukrainiens mais sous l'empire de préjugés nationaux petit-bourgeois, petit-propriétaires. **Nous, les communistes grands-russes, nous devons combattre de la façon la plus rigoureuse, dans notre milieu, les moindres manifestations de nationalisme grand-russe**, car ces manifestations, étant en général une véritable trahison du communisme, sont éminemment nuisibles, puisqu'elles nous séparent de nos camarades ukrainiens.

[...]

Quelles que soient les frontières de l'Ukraine et de la Russie, quelles que soient les formes de leurs rapports d'État à État, là n'est pas l'important ; on peut et l'on doit, en l'occurrence, faire des concessions, essayer une solution, une autre, puis encore une autre : la cause des ouvriers et des paysans, la victoire sur le capitalisme, ne sera pas pour autant perdue. Que les communistes de Russie et d'Ukraine parviennent donc, au prix d'un travail commun, patient, opiniâtre et tenace, à vaincre les menées nationalistes de toutes les bourgeoisies, les préjugés nationalistes de toute espèce ; qu'ils donnent aux travailleurs du monde entier l'exemple d'une alliance vraiment solide des ouvriers et des paysans des différentes nations dans la lutte pour le pouvoir des Soviets, pour l'abolition du joug des propriétaires fonciers et des capitalistes, pour une République soviétique fédérative du monde entier. »

Lettre aux ouvriers et aux paysans d'Ukraine à l'occasion des victoires remportées sur Dénikine,
28 décembre 1919. ²

² Publiée le 4 janvier 1920 dans le n° 3 de la Pravda et dans le n° 3 des Izvestia du Comité exécutif central de Russie.

A- Duelle

Il y a vingt ans (2001), je composais *Duelle*.

47 minutes, pour mezzo-soprano, violon, piano et dispositif électro-acoustique projeté par la *Timée* sur des poèmes de G. Lloret (français), N. Sachs et P. Celan (allemand), A. Akhmatova (russe), E. Dickinson (anglais)

Idée directrice : étendre le discours musical par incorporation (adjonction ?) d'images sonores de la musique, images « musicalisées » grâce à la *Timée*.

Quatre convictions.

- 1) Ce qui sort d'un HP n'est pas à proprement parler de la musique mais une image sonore de la musique, comme ce qui sort d'un projecteur, ce n'est pas le monde mais des images de ce monde.
- 2) Il ne s'agit pas pour autant de composer un monde d'images sonores et donc de dialectiser deux mondes, l'un qui serait le monde-Musique et l'autre un monde électroacoustique d'images : en effet, un monde donné est suffisamment vaste (par principe, tout monde est infini) pour incorporer ses propres images. Le monde-Musique, basé sur les instruments de musique et le corps-accord qu'ils autorisent avec les corps des musiciens, est capable d'incorporer des images électroacoustiques de lui-même.
- 3) Pour cela, il faut renverser la dialectique entre musique et électroacoustique au principe de la musique *mixte* en renversant le rapport entre instruments de musique et HPs : non plus amplifier les instruments (« électroniser » la musique) mais musicaliser les HPs (« musicaliser » l'électronique) en composant une source directionnelle - la *Timée* (cube de 6 HPs) - apte à rayonner et à être écoutée en face à face comme le sont les instruments de musique : . Le pari est que, si on entend des HPs, on peut écouter la *Timée* à condition que les images sonores qu'elle projette deviennent des images musicales.
- 4) Pour ce faire, le pari (musicaliser les images sonores projetées par la *Timée*) est d'incorporer ces images à un discours musical : non pas les disposer « en fond d'écran », en décoration, voire en milieu sonore immersif mais en faire des voix imagées d'un discours musical polyphonique. Autrement dit, l'extension du monde-Musique par adjonction d'images doit correspondre à une extension du discours musical par adjonction de voix musicales imagées.

Un parti pris

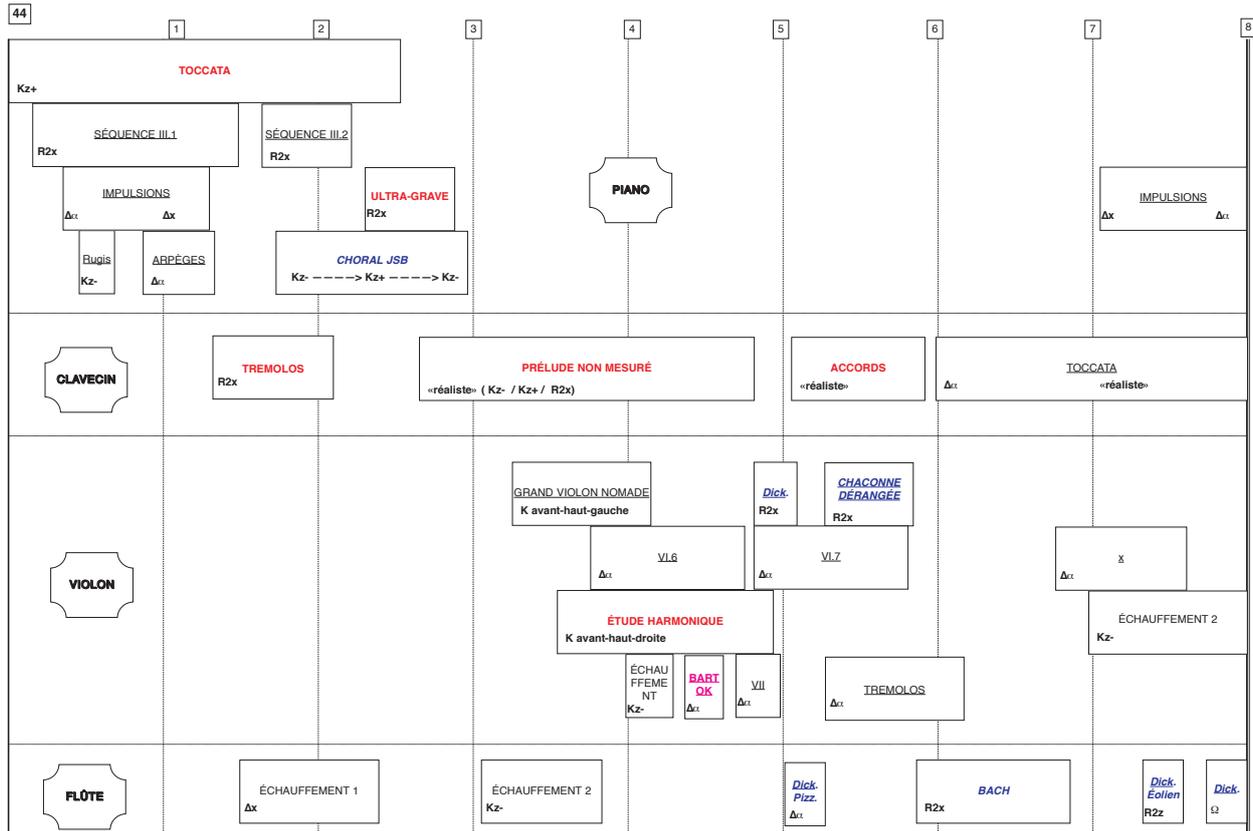
Stimuler l'opération endogène d'adjonction-extension du monde-Musique par une opération exogène consistant à appuyer le discours musical sur des raisonances avec un discours langagier, matérialisé dans *Duelle* par le discours en quatre langues (français, allemand, anglais et russe) de différents poèmes : Geneviève Lloret (français), Nelly Sachs et Paul Celan (allemand), Anna Akhmatova (russe), Emily Dickinson (anglais).

Le thème commun de ces poèmes s'attache aux figures maternelles mises en jeu par ces différents poètes (au demeurant, 4 sur 5 étaient des femmes).

Une « Timéophonie »

Une orientation de travail a très vite émergée de cette recherche (dès sa toute première phase d'appropriation du potentiel musical de la *Timée* par composition de « portraits cubistes ») : celle que j'ai appelée « Timéophonie » soit la capacité polyphonique propre à cette projection d'images de voix.

Voir exemplairement la cadence de la *Timée* (partie XI – 8')

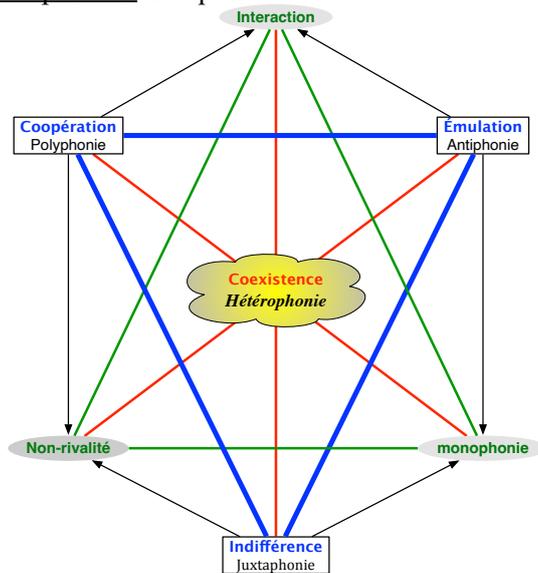


Petrograd 1918 reprend la première partie de cette cadence (l'hétérophonie des 4 pianos) au début de son cinquième mouvement : *Aube*.

B - Depuis 2001...

Mon travail

Clarification de l'idée d'hétérophonie comme extension de la polyphonie par adjonction de l'antiphonie et d'une juxtaphonie : la *polyphonie* est une coopération des voix quand l'*antiphonie* est une émulation entre les voix et la *juxtaphonie* est une justaposition tranquille.



Dans cette voie, j'ai composé plusieurs œuvres³ en même temps que j'ai théorisé cette orientation⁴.

Situation de la musique

Pendant ces vingt années qui nous séparent désormais de 2001, la situation musicale et compositionnelle s'est complètement retournée :

- 1) l'art musical s'est trouvé noyé dans « les arts sonores » ;
- 2) le discours musical s'est vu raturé au profit des ambiances sonores ;
- 3) l'écoute (du discours musical) et son face à face constituant a été remplacée par l'immersion écologique ;
- 4) l'idée même d'œuvre a été récusée au profit de la performance ;
- 5) l'écriture musicale a été déclarée obsolète et primauté a été accordée à la notation (graphique, informatique, narrative, etc.).

Ainsi pendant que j'écrivais les quatre tomes du *monde-Musique* pour formuler et formaliser une conception moderne de l'art musical, ce même monde-Musique était systématiquement déconstruit (la déconstruction est la forme faible de la destruction) : l'écriture, le discours, l'écoute, l'œuvre et finalement l'art musical lui-même.

Ma position

En ce qui me concerne, je ne cède pas sur mon désir musical de discours, d'écoutes, d'écritures et d'œuvres, et je m'attache à continuer jusqu'au bout ce qui me semble, pour parler comme St Paul, « le juste combat » moderne.

Né intellectuellement dans les années 60 du XX^e siècle, je me dois depuis de continuer le combat des modernités émancipatrices contre la postmodernité nihiliste qui déferle à la fin des années 70.

Il me faut prendre acte du fait qu'un vaste soulèvement de l'humanité tout entière, poursuivi avec enthousiasme et acharnement pendant très exactement 150 ans (de 1827 à 1976) s'est terminé, soulèvement qui a enflammé aussi bien la politique que les mathématiques, la musique et l'amour sexué (pour ne parler que des domaines de pensée où je m'attache à rester actif).

En un sens, on peut ironiser à la manière debussyste en déclarant que je n'ai fait là que prendre un crépuscule pour une aurore !

Pour autant, rien là, pour moi, qui ne prenne la forme méprisable des illusions perdues car, en ce qui me concerne, il n'y a jamais eu là d'illusions mais il s'est agi de bien réels et bien justifiés soulèvements.

Le crépuscule fut-il lui-même une illusion ?

M'appuyant sur le fait linguistique que *crépuscule* a d'abord signifié « *lueur qui précède le lever du soleil* » et non pas « *lueur faible et incertaine qui subsiste après le coucher du soleil* » (Balzac parle de « *crépuscule du matin* » et Michel Butor du « *crépuscule de l'aube* »), donc que *crépuscule* constitue en français un de ces rares mots qui désigne l'unité de deux contraires⁵, je revendiquerai la nomination des années 60 comme crépuscule – donc nulle illusion en cette affaire – c'est-à-dire comme moment transitoire indexé par une lumière propre, éminemment instable, indécidablement agonie ou promesse c'est-à-dire requérant précisément de décider si l'on va stériliser cette lumière ou la fertiliser. Ma position est de traiter ce crépuscule comme une aurore, sans doute avortée mais restant de ce fait même grosse de promesses.

En ce point, ma décision est claire :

- tenir lucidement le point de vue des modernités « crépusculaires » contre la postmodernité nihiliste ;
- pour cela, considérer que les défaillances de ces modernités (musicale et politique) furent avant tout les nôtres et que la postmodernité ne tire sa force que de nos faiblesses (appelons-cela la leçon *Parsifal* : il suffit qu'un jeune naïf et ignorant ose répondre *non* à Klingsor pour que l'arme de ce dernier lui tombe des mains !) ;
- si bien que continuer le juste combat jusqu'au bout implique de l'infléchir en sorte d'apprendre à marcher droit sur une surface courbe⁶.

³ dont un *Ricercare hétérophonique* (pour 12 cordes et un piano ; 14' ; création Belgrade, 2017)

⁴ Voir en particulier mon article *Variations sur l'idée d'hétérophonie* dans la revue *Melotonia* (2020 ; *Foisonnements et proliférations en musique*).

⁵ tout comme « louer un appartement » nomme une relation de location sans préciser si le sujet occupe alors la position du locataire ou du propriétaire.

⁶ Voir la modernité géométrique de Gauss

Tout ceci m'a conduit à l'idée de reprendre le fil de *Duelle* en l'infléchissant. D'où le nouveau projet nommé *Douze* qui a pris tournure en 2019.

C – Le projet *Douze*

Ce projet articulait deux volets :

- infléchir mon discours musical pour mieux en prolonger les principales caractéristiques ;
- prendre un appui de type nouveau dans des discours artistiques non musicaux.

Discours musical

Il s'agissait pour moi de composer un discours musical moderne (c'est-à-dire non classique) qui soit doté de trois propriétés : être un discours hétérophonique, un discours harmonique et un discours expressif.

Selon une métaphore idéologico-politique qui m'est chère mais que vous pouvez tenir pour dispensable,

- la dimension *hétérophonique* figure musicalement *le discours d'un peuple* aux nombreuses voix coopérant, s'émulant et coexistant - le premier mouvement de *Petrograd 1918* intitulé *Nuits de Petrograd* matérialise exemplairement ce point ;
- la dimension *harmonique* figure musicalement *le discours d'un collectif organisé* autour d'un projet commun ;
- la dimension *expressive* figure musicalement le fait que ces discours sont *subjectifs et subjectivement adressés* à de possibles partenaires (il ne s'agit donc pas ici de discours savant où quelque clerc instruit de haut quelque subalterne).

Il s'agit donc d'étendre le discours musical (celui qui s'est progressivement constitué à partir du IX^e siècle) par une nouvelle dimension hétérophonique, par une dimension harmonique non tonale ou modale, et par une reprise de l'expressivité, magnifiée par le romantisme et initialement soustraite par une première modernité.

Travail du négatif

On le pressent : il s'agit de travailler, de l'intérieur de la musique, les négativités mises en œuvre par la modernité musicale :

- ses négations du classicisme ;
- ses négations du romantisme.

Pour cela, il faut mettre en œuvre moins des doubles négations (critiquer la critique, soustraire la soustraction, déconstruire la déconstruction, etc.) que des négations que j'appelle *doublées* c'est-à-dire des manières neuves de nier les anciennes manières de nier.

Distinguons rapidement deux types de négations : les négations destructrices (de type binaire : alternative stricte endroit/envers) et les négations soustractives (négations plus faibles qui ouvre diverses possibilités de remplacement).

Ajoutons-y cette invention moderne des négations *expansives* : celles qui ne détruisent, n'abandonnent ni ne soustraient l'ancien mais le subsume, le conserve relégué en quelque réserve noyée dans un monde devenu infiniment plus vaste⁷.

C'est assez exactement la voie dialectique que Hegel puis Marx ont inscrite sous le signifiant *Aufhebung*⁸ et que l'on traduira ici par *relève*, *subsomption*, *dépassement* voire *extension*.

En gros, mon idée est la suivante :

- si on la formule négativement, il s'agit de ne plus récuser l'expressivité (et ses connotations romantiques), de ne plus récuser l'harmonie (et ses connotations tonalisantes), de ne plus récuser la discursivité (et ses connotations thématiques) sans pour autant revenir aux affirmations romantiques, tonales et thématiques, sans pour autant donc devenir néoromantique, néotonal et néothématique ;
- si on la formule affirmativement, il s'agit de dégager une expressivité, une harmonie et une discursivité de type nouveau (s'entend, pour ne pas sombrer dans la prétention ridicule : d'un type nouveau dans mon Œuvre personnelle !).

⁷ Le paradigme de cela est mathématique (XIX^e) : c'est celui des nombres rationnels dans l'océan des nombres réels, autrement dit de \mathbb{Q} dans \mathbb{R}

⁸ Cf. dépassement d'une contradiction dialectique où les éléments négatifs sont éliminés et les éléments positifs conservés

Au total, il s'agit donc pour moi de composer un discours musical qui soit à la fois hétérophonique, harmonique et expressif.

Détaillons cela un peu.

Harmonie

Harmoniquement, on peut au choix :

- considérer que la musique moderne non seulement n'est plus normée par la dialectique harmonie-mélodie mais, plus radicalement, qu'elle n'a plus l'harmonie comme catégorie constituante - c'est la voie destructrice qui ne se soucie guère d'opposer à l'harmonie une catégorie de type nouveau ;
- plutôt se soustraire à l'harmonie, en s'orientant par exemple selon la voie spectrale du timbre – c'est la voie de remplacement d'un contraire par l'autre ;
- ou enfin s'attacher à inventer des discours harmoniques non tonaux ou modaux – c'est la voie expansive. C'est cette troisième voie qui est la mienne.

Deux exemples paradigmatiques sous formes de chorals :

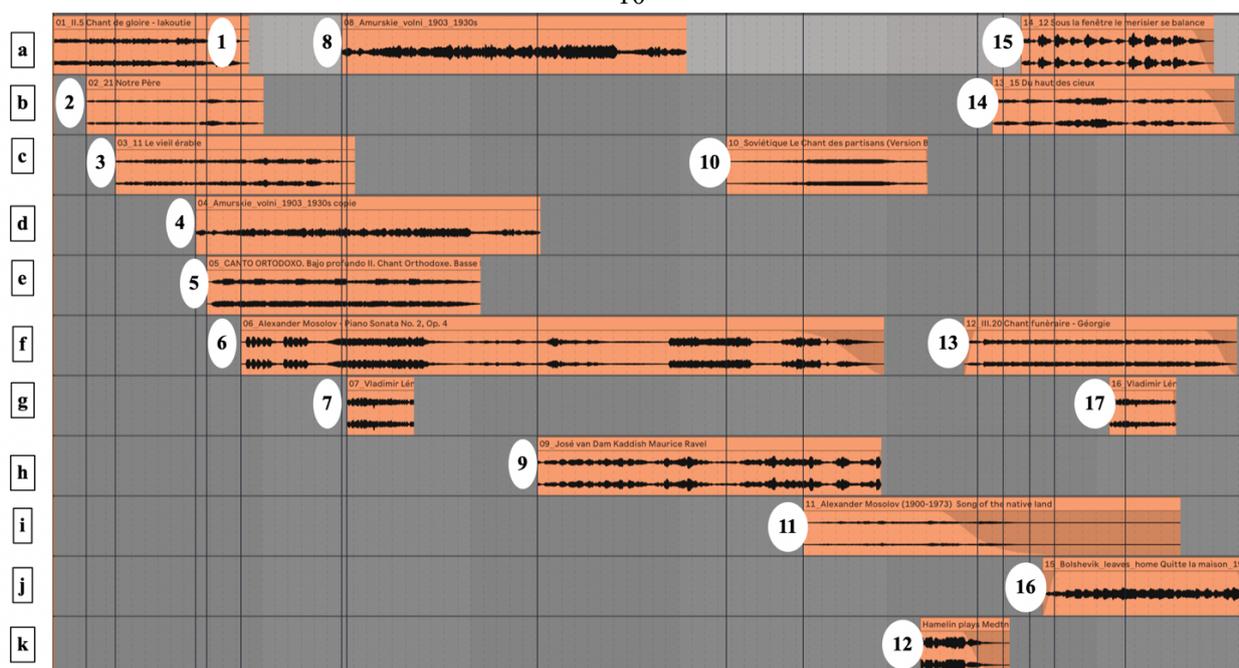
- un choral à 7 voix à partir de 12 séries arc-en-ciel au principe de différents opus ;
- un choral à 5 voix tiré d'une seule série arc-en-ciel.



Hétérophonie

J'en ai déjà parlé.

Exemple : le « collage » au principe du premier mouvement *Nuits de Petrograd* de Petrograd 1918



Expressivité

Elle repose selon moi sur l'importance cardinale de l'exécution/interprétation de la partition car elle met en jeu essentiellement le corps-accord entre le corps physiologique du musicien et le corps mécanique de l'instrument : ce corps-accord matérialise l'appropriation subjective de la partition par le musicien instrumentiste en la faisant rayonner en direction d'écouteurs musiciens susceptibles de s'incorporer à ce jeu musicien.

Il me faudrait détailler en ce point l'importante question du rapport entre expressivité et romantisme. Je me contenterai ici de renvoyer à ma récente intervention à Lyon lors du colloque *Écouter, écrire la résonance : entre musique et philosophie*⁹. Par ailleurs, nous aurons sans doute l'occasion de revenir l'année prochaine sur ce thème dans notre séminaire mamuphi...

Appui sur des discours non musicaux

Il me semble en effet important de ne pas oublier que l'autonomie musicale n'est que relative et pas absolue : elle est toujours ce qui émerge sur la base d'un autre monde (tout de même que la vie émerge de la physique inanimée, que la conscience émerge de la vie, que le langage émerge de la conscience, et finalement que la pensée émerge du langage).

Il faut donc se méfier de la déviation autarcique, du repli sur la tour d'ivoire, ce qui somme toute correspond aux classiques directives idéologico-politiques :

- compter *principalement* sur ses propres forces, ce qui n'est pas dire uniquement sur elles en méprisant toute alliance possible ;
- primauté des causes internes car les causes externes (qui existent bel et bien) agissent *par l'intermédiaire* des causes internes.

En l'occurrence, mon idée était d'appuyer le renouvellement visé de mon discours musical sur une alliance avec trois autres types de discursivité : poétique, cinématographique et théâtrale.

D'où le projet *Douze* prenant appui sur le poème d'Alexandre Blok et sur une collaboration avec deux amis, l'un cinéaste, l'autre metteur en scène.

Discours poétique

Pourquoi le poème de Blok et donc pourquoi réactualiser aujourd'hui la référence à Octobre 1917 ?

- J'ai un vieux rapport personnel à ce poème, découvert par l'intermédiaire d'un cousin marié à une Russe.

⁹ *Des résonances acoustiques aux résonances extramusicales : l'hétérophonie et l'expression musicale dans Petrograd 1918* (Lyon, 18 novembre 2021)

- À la toute fin du poème, l'apparition énigmatique de « Jésus-Christ » à la tête des Gardes rouges depuis m'interroge : « de quoi ici J.-C. est-il le nom ? »
- Le caractère bigarré – quasi-hétérophonique – du poème, ses séquences en commedia dell'arte (Petrushka jouant le rôle classique du Pierrot), tout ceci m'a semblé constituer une bonne base pour la collaboration envisagée entre nos trois arts.
- Le caractère tragique donné par le poème à la révolution d'Octobre – les Gardes rouges partent à une terrible guerre civile imposée par les puissances occidentales (au nombre de 14 !) liguées contre l'émancipation politique des masses russes – me semblait une manière intéressante de réexaminer notre rapport aujourd'hui à la révolution bolchevique, de repenser comment continuer de s'en réclamer sans pour autant l'exalter unilatéralement à contre-temps.

Au total, ma réponse dans l'œuvre se condense dans les propos du récitant.

Alliances avec discours cinématographique et théâtral

Le projet fut engagé avec mes deux amis à l'automne 2019 pour finalement échouer deux ans plus tard à l'automne dernier.

Les raisons de cet échec ? Il y a en a au moins quatre :

- 1) il n'est pas sûr que la proposition de l'hétérophonie puisse convenir aux discours cinématographiques ou théâtraux ;
- 2) il n'est pas sûr qu'un rapport entre les quatre arts (musique, poésie, cinéma, théâtre) puisse lui-même se constituer sous le signe de l'hétérophonie ;
- 3) le travail commun sur l'IKO s'est avéré trop dissymétrique tant la musique avait ici de l'avance en raison de mon travail antérieur sur la Timée ;
- 4) enfin le poème *Douze* suscitait bien sûr des rapports différenciés non seulement à ce que poésie veut dire mais également à la situation historico-politique concernée.

Résultat concret : je me suis retrouvé l'année dernière avec quatre mouvements ¹⁰ déjà composées soit environ 50 minutes de musique :

- I. *Nuits de Petrograd* (hétérophonie purement IKO de musiques russes des années 20)
- II. *Ça tire !*
- III. *Ça parle !*
- IV. *Ça marche et ça danse !*

Le projet collectif étant abandonné, qu'allais-je faire de ces quatre mouvements ?

C'est ici qu'a germé le projet spécifiquement musical de *Petrograd 1918*.

Avant de l'examiner, voyons ce qu'il en a été du passage de la Timée à l'IKO.

D - L'IKO par rapport à la Timée

La Timée était un cube de 6 HPs, prototype réalisé par l'Ircam associé à un logiciel ad hoc. L'IKO est un icosaèdre fait de 20 HPs, commercialisé par *Sonible* ¹¹ sous le mot d'ordre « immersion » et associé à une paramétrisation préfixée.

La Timée était tournée vers le rayonnement, orientation de recherche acoustique duale de l'autre orientation recherche de l'Ircam dénommée WFS (*Wave Field Synthesis*) : la Timée matérialisait une source à laquelle on fait face, la WFS une scène dans laquelle on se plonge.

Pour sa part, l'IKO se présente plutôt comme une source susceptible d'immerger l'auditeur dans une scène sonore. Cependant, on peut aussi l'utiliser comme je me suis proposé de le faire : comme source d'images musicales à laquelle l'auditeur est confronté. Son intérêt par rapport à la Timée est double : sa plus grande puissance acoustique et le fait d'autoriser des harmoniques d'ordre supérieur par la mobilisation de 20 et non plus seulement 6 HPS ; d'où l'accès à des figures de directivité mixtes plus variées que sur la Timée.

En fait, pour moi l'IKO constituait une solution moyenne non idéale (entre la nouvelle Timée qu'Olivier Warusfel prépare – à je crois 24 HPS) et l'ancienne Timée, et de plus me semblait mieux adaptée, ne serait-ce

¹⁰ appelés entre nous « stations » dans la perspective d'un chemin de croix en 3*4=12 stations

¹¹ <https://iko.sonible.com/en.html>

que par sa qualité propre de présence visuelle, à un projet non purement musical destiné à agir dans un théâtre en interrelation avec un écran de cinéma et des acteurs sur scène.



Donc solution de compromis qui ne m'a pas permis d'atteindre la précision du travail de directivité qui avait présidé à la composition de *Duelle*.

Ceci dit, travailler avec ce genre de contrainte constitue le principe même du travail du compositeur. Et j'ai donc essayé d'en tirer le parti musical maximum, grâce il est vrai à la collaboration précieuse et inventive de Carlo Laurenzi.

E - Petrograd 1918

J'ai donc décidé, il y a un an environ, quand le projet *Douze* s'avérait en train de sombrer, de tirer de ces quatre mouvements une œuvre musicale autonome en les complétant ainsi :

- en renommant les trois « stations » ;
 - *Ça tire !* ⇒ II - *Soulèvements*
 - *Ça parle...* ⇒ III - *Paroles*
 - *On marche, on danse...* ⇒ IV - *Longue marche*
- en ajoutant un cinquième mouvement et un postlude ;
 - V s'imposait de l'intérieur même du projet initial *Douze* : qu'est-ce qui commence fin janvier 1918, par-delà la réponse historique (« c'est la guerre civile qui s'engage ») ? Donc traiter musicalement de l'Aube, c'est-à-dire de ce crépuscule qu'est aussi une aube...
 - Après beaucoup d'hésitations, j'ai finalement décidé d'ajouter un Postlude, énigmatiquement nommé « Prière » mais qui se comprend mieux quand on entend l'adaptation du poème de François Villon à des frères humains « qui avant nous vécurent » – autant dire à ces frères russes de 1918 – et non plus à ceux qui « après nous vivront ». Il en allait de la fin de l'œuvre : sur le retrait du piano-live à la fin de V ou sur la récapitulation du piano glorieux ?
- en ajoutant un récitant intervenant entre les mouvements ;
- en assurant une durée globale suffisante pour que cette œuvre puisse à elle seule organiser une soirée-concert : 80 minutes ;
- en donnant un nom propre à cette œuvre purement musicale : *Petrograd 1918* ;
- en nommant « Drame musical » le genre musical de l'œuvre.

Disjonction I/II

Les deux premiers mouvements – tout a été composé dans l'ordre final de présentation - se distinguent en tous points – il compose une disjonction radicale qui peut s'interpréter comme ce que Deleuze appelait une « synthèse disjonctive » soit cette figure d'une montagne à deux versants qui ne sont unis entre eux que par une infiniment mince ligne de crête commune.

I – <i>Nuits de Petrograd</i>	II- <i>Soulèvements</i>
aucune musique de moi	ma musique
musiques déjà enregistrées	musique interprétée
IKO sans instruments	2 pianos ⇒ un piano glorieux
Paroles	Aucune parole
Hétérophonie	Harmonie

La suite de *Petrograd 1918* amplifie cette disjonction : d'où la forme qu'a maintenant *Petrograd 1918*, alternant mouvement centré sur l'hétérophonie et mouvement centré sur ce que j'appelle « le piano glorieux ».

Piano glorieux

Pour traiter musicalement de l'événement *Octobre 1917*, j'ai recouru à un effectif musicien minimal - une seule pianiste, mon amie Florence Millet – plutôt qu'au grand orchestre et au vaste chœur. Bien sûr, nécessité a fait loi (je ne désespère pas que *Petrograd 1918* puisse donner envie à un orchestre de m'en commander une version pour très large effectif) mais il m'a semblé qu'il y avait sens à « parler musicalement » de cet événement considérable avec la retenue maximale, en renvoyant toute figure élargie de l'hétérophonie populaire aux seules images projetées par l'IKO dans le premier mouvement.

Mais j'ai voulu que le seul instrument directement présent – le piano – soit étendu à un corps que j'aime nommer « glorieux » (par analogie avec le corps ressuscité dont il est question à la fin du poème de Blok) par l'action d'un piano mécanique (le Disklavier¹²) et les images pianistiques projetables par l'IKO.

Le deuxième mouvement (*Soulèvements*) est dévolu à l'affirmation inaugurative de cette puissance musicale d'un piano glorieux.



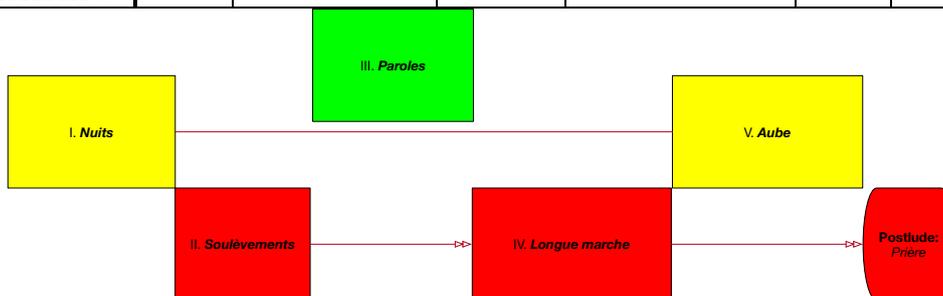
Forme

L'œuvre (80') comporte cinq mouvements et un postlude, chacun introduit par le récitant :

- I. *Nuits* (12'30)
 - II. *Soulèvements* (11')
 - III. *Paroles* (9'30)
 - IV. *Longue marche* (16'30)
 - V. *Aube* (15')
- Postlude : *Prière* « *Frères humains...* » (4'15)

selon la Forme suivante :

	<i>Nuits</i>	<i>Soulèvements</i>	<i>Paroles</i>	<i>Longue marche</i>	<i>Aube</i>	<i>Prière</i>
Hétérophonie	I		III		V	
Piano « glorieux »		II		IV		Postlude



¹² <https://nebout-hamm.com/boutique/piano-yamaha-d-u1-disklavier-enspire/>

Notations du jeune Boulez

Last but not least : cette composition s'appuie sur 12 études d'hétérophonie écrites à partir des 12 petites pièces pour piano écrites par le jeune Boulez en 1945 : *Notations* et réordonnées à ma manière.

Ce travail était un exercice de composition préalable (réalisé en 2018-2019) destiné à « hétérophoniser » le piano boulézien et pour cela à en modifier au préalable les harmonies (en vérité cet exercice de Boulez sur une seule série dodécaphonique reste d'esprit très schönbergien en ceci que son harmonie n'est pas pensée comme telle et ne découle que des hauteurs de la série qui restent verticalement une fois la répartition mélodique et horizontale opérée).

5 Notations

J'ai utilisé cinq de ces douze études dans *Petrograd 1918* :

- Étude I (*Notation 1*) : III. *Paroles*
- Étude II (*Notation 2*) : II. *Soulèvements*
- Étude V (*Notation 4*) : III. *Paroles*
- Étude X (*Notation 8*) : II. *Soulèvements*
- Étude XII (*Notation 10*) : III. *Paroles*

+ reprise dans le Postlude.

Exemple : Notation 1

Fantastique - Modéré

mp *pp* *ff subito* *f* *pp*

mp *pp* *f* *pp*

mf

♩ = 48

"Nuit noire, neige blanche. Vent, vent. Nul ne tient droit sur tout ce sacré monde."

De la ré - vo - lu - tion.

Piano

Disklavier

F -Les différentes parties

I. Nuits

Hétérophonie

à 5 voix :

- 1) Chant traditionnel ♂
- 2) Chant orthodoxe
- 3) Chant traditionnel ♀
- 4) Chant bolchevique
- 5) Basse profonde – Lénine

en forme de fugue (12 minutes 30) :

- A. Exposition de 2 minutes
- B. Divertissements de 7minutes 30 (à 1'59)
- C. Réexposition en strette de 3 minutes (à 9'25)

Divertissements avec :

- Mosolov (2° sonate pour piano et Chante de la terre natale)
- Ravel (Kaddish – musique yiddish)
- Medtner (2° concerto pour piano)

17 enregistrements

Exposition

1. Traditionnel (Iakoutie - ♂ : *Chant de gloire*)
2. Orthodoxe (*Notre père*)
3. Traditionnel (♀ : *Le vieil érable*)
4. Bolchévique (*Les vagues de l'amour*)
5. Orthodoxe (Basse profonde)

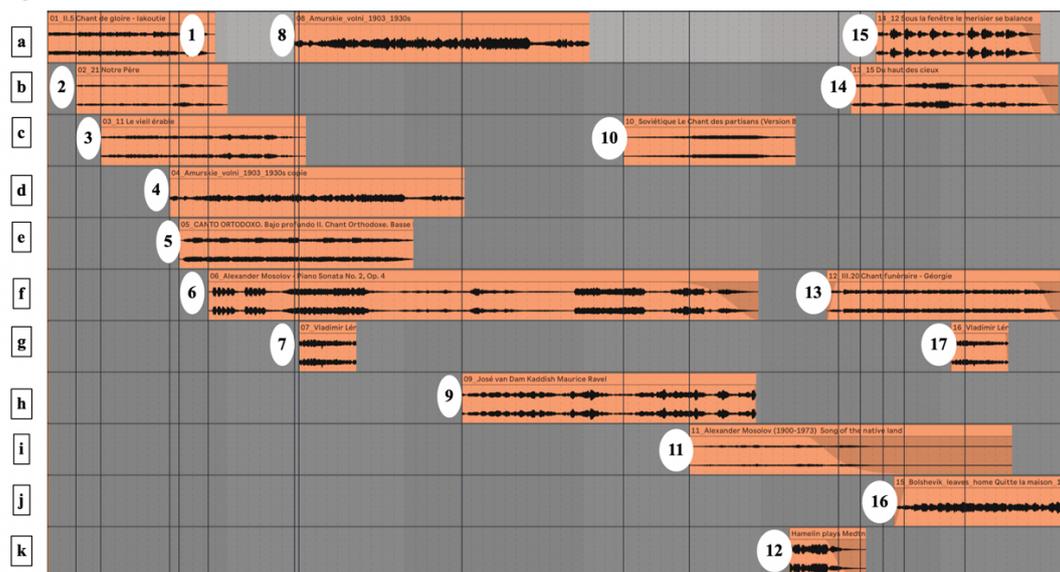
Divertissement

6. Mosolov : 2° sonate pour piano (Antonin Bagatov)
7. Lénine
8. Bolchévique (*Les vagues de l'amour*)
9. Ravel : *Kaddish* (José van Dam)
10. Bolchévique (*Le chant des partisans*)
11. Mosolov : *Chant de la terre natale*
12. Medtner : 2° concerto pour piano (Marc-André Hamelin)

Strette

13. Traditionnel (Géorgie - ♂ : *Chant funéraire*)
14. Orthodoxe (*Du haut des cieux*)
15. Traditionnel (*Sous la fenêtre...*)
16. Bolchévique (*Quitte la maison*)
17. Lénine

Montage



IKO

11 configurations

Configuration-IKO			a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k
Figures initiales de directivité			HΔ y (±ε)	K y ⁻	K x ⁻ y ⁻	FΔ y ⁺ z ⁺	HΔ y ⁻ z ⁻	HΔ y ⁺ z ⁻ (+ ro- ta- tions)	K y ⁻ z ⁻	HΔ y (±ε)	HK y ⁺	HΔ y	HK y ⁺ z ⁺
Morceau n° :	Entrée (12'24)												
1	Traditionnel (Iakoutie - ♂ : <i>Chant de gloire</i>)												
2	Orthodoxe (<i>Notre père</i>)	21''											
3	Traditionnel (♀ : <i>Le vieil érable</i>)	38''											
4	Bolchévique (<i>Les vagues de l'amour</i>)	1'29											
5	Orthodoxe (<i>Basse profonde</i>)	1'38											
Divertissement													
6	Mosolov : 2° sonate pour piano	1'59											
7	Lénine	3'											
8	Bolchévique (<i>Les vagues de l'amour</i>)	3'10											
9	Ravel : <i>Kaddish</i>	5'											
10	Bolchévique (<i>Le chant des partisans</i>)	7'											
11	Mosolov : <i>Chant de la terre natale</i>	8'35											
Strette													
12	Medtner : 2° concerto pour piano	8'52											
Strette													
13	Traditionnel (Géorgie - ♂ : <i>Chant funéraire</i>)	9'25											
14	Orthodoxe (<i>Du haut des cieux</i>)	9'39											
15	Traditionnel (<i>Sous la fenêtre...</i>)	9'55											
16	Bolchévique (<i>Quitte la maison</i>)	10'10											
17	Lénine	10'49											

Légende

K : cardio	H : hyper	x^+ : vers l'avant / x^- : vers l'arrière
Δ : dipôle	F : faux	y^+ : vers la droite / y^- : vers la gauche
		z^+ : vers le haut / z^- : vers le bas

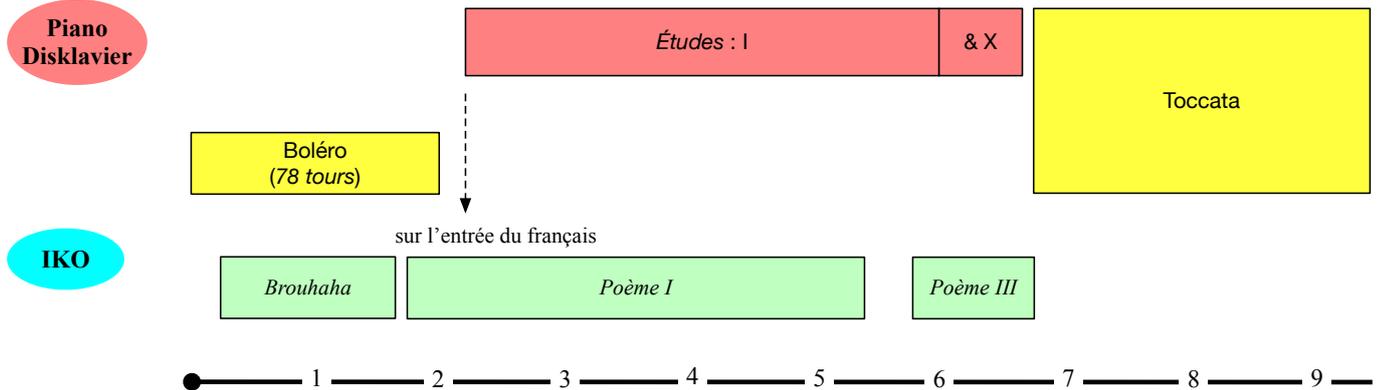
II. Soulèvements

« Piano glorieux » fait de 3 pianos.
4 parties

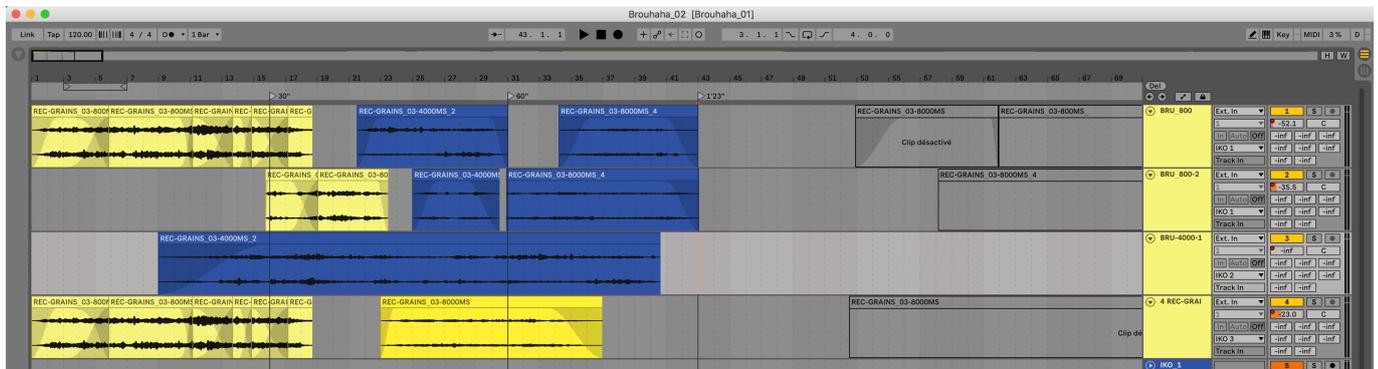
	I - Nord	II - Sud	III - Ouest	IV - Est	
Piano live	H		scansions	NOTATION 2	
IKO		train d'impulsions	H		martèlement
Disklavier		H	motifs		H
$[\Sigma 12]$	\vec{E}	D	\vec{E}	\vec{E}	
(tempo)	132	144	156	168	

III. Paroles

Plan



Brouhaha [cacophonie]



IV. Longue marche

Plan

A. Pas

A1. Marche

- A2. Danse
- A3. Marche
- A4. Danse

B

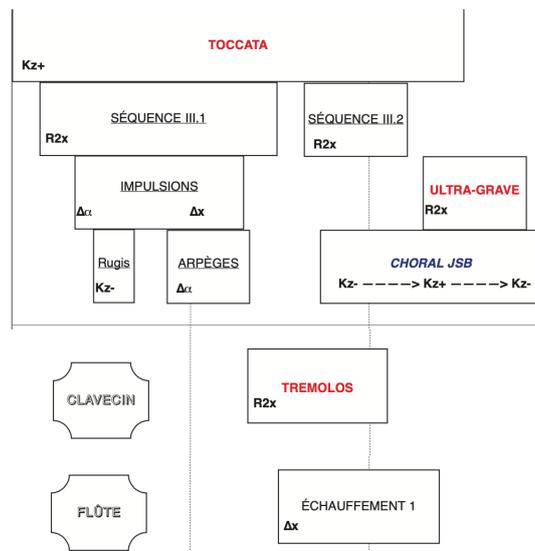
- B1. Précipitation
- B2. Piétinements
- B3. Percée

C. Pause

C1 à C8

V. Aube

V.A : Reprise du début de la cadence-Timée dans *Duelle* (2001)



V.B : Structure générale

- Piano live
- IKO : 20 instruments
- Disklavier

Vingt instruments en trois groupes

	α	β	γ
Bois	2 flûtes 2 bassons	2 hautbois cor anglais	2 clarinettes clarinette basse
Cuivres	cor	2 trompettes	2 trombones
Cordes	alto	violoncelle contrebasse	2 violons

Organisation dans l'IKO

	1-3			4-5		6-8		
	1	2	3	4	5	6	7	8
α	Δy			$K x^+ y^+ z^-$		$K x^+ y^- z^-$		
β	$K x^+ y^+ z^-$			$K x^+ y^- z^-$		Δy		
γ	$K x^+ y^- z^-$			Δy		$K x^+ y^+ z^-$		
$H : \Omega$		clarinette	violon	cor anglais	hautbois	flûte	hautbois alto	trompette
$N : K x^{\pm} z^{\pm}$						trompette	flûte	
						violoncelle		[disklavier]

Postlude

- a) Prière
- b) Reprise récapitulative du « piano glorieux » de *Soulèvements*.

G - Suites

Il est bien sûr trop tôt de faire le bilan de cette recherche, qui mêle dimensions techniques sur la source IKO et dimensions compositionnelles sur le discours musical.

Calendrier

Voici les prochaines étapes de ce travail encore inachevé.

- 1) Il me reste une semaine de travail fin mai pour parachever la programmation de l'IKO et le réglage avec le diskclavier pour le Postlude et la partie V (*Aube*), difficile techniquement car elle projette 20 instruments du grand orchestre à partir de sonorités échantillonnées.
- 2) Ensuite un enregistrement avec Florence Millet est prévu début 2023 dans l'Espro (rendu enfin disponible après dix ans de travaux).
- 3) Il faudra alors un travail de montage pour restituer adéquatement l'enregistrement de l'espace sonore complet sur casque (binaural), en stéréo et/ou en 5.1
- 4) J'en tirerai alors, à l'été 2023, un DVD, incluant l'enregistrement de la création de *Duelle* il y a vingt ans et un film original de mon ami Jean Seban sur tout ce travail.

Bilan ?

Au total, qu'aurais-je composé là ?

Une énigme

Je voudrais conclure cet exposé, avant que nous allions écouter l'IKO en studio 5 où Carlo Laurenzi nous attend, sur une tonalité inhabituelle en déclarant que cette œuvre continue, pour le moment, de constituer pour moi **une énigme** ! Qu'ai-je exactement composé là ?

Vous avez compris que *Petrograd 1918* constitue le terme d'un parcours compositionnel chahuté dont j'assume la succession des étapes mais qui correspond rétroactivement à un parcours globalement non programmé comme tel.

Au total, qu'ai-je composé là ?

Pour le moment, je ne peux répondre à cela que ceci : cela s'est composé en moi, au fil d'une histoire chahutée, comme une énigme, une énigme qui, au demeurant, vise à répondre à l'énigme initiale qui m'avait accroché au poème de Block : « de quoi exactement le Jésus-Christ qui apparaît à la toute fin du poème, précédant secrètement les douze Gardes rouges, est-il ici le nom ? »

Donc *Petrograd 1918* circule secrètement d'une énigme à une autre. Ou encore, *Petrograd 1918* répond secrètement à l'énigme du poème par une énigme musicale.

- 1) Cette énigme proprement musicale s'est d'abord donnée dans le choix du genre sous lequel inscrire cette œuvre : j'ai pendant longtemps pensé à l'inscrire comme mélodrame mais mon ami Yves André m'a justement détourné de cette voie en remarquant que ceci risquait de fausser la perception du rapport entre la musique et les interventions du récitant. J'ai donc choisi d'appeler cela un drame musical – genre suffisamment vague pour pouvoir accueillir *Petrograd 1918* sans trop de risque de mécompréhension.
- 2) L'énigme tient en particulier au rôle dévolu au récitant dans cette œuvre à partir du moment où il ne s'agit aucunement ici d'une œuvre à programme littéraire ni d'un discours narratif. J'ai finalement choisi de formuler ce rôle de la manière suivante dans un avertissement destiné à être lu avant d'attaquer l'œuvre :

Il ne s'agit pas pour le récitant de proclamer un programme littéraire sous-jacent au mouvement musical qui suit, de mettre au jour le fil du récit qui aurait été souterrainement dicté à quelque narration musicale. Le récitant figure ici un écouteur primordial qui, après immersion dans l'océan musical de l'œuvre, viendrait rétroactivement rapporter comment, selon lui, le discours poétique de *Douze* s'intrique hétérophoniquement au discours musical de *Petrograd 1918*.

En quelque sorte, le récitant nous parle ici de *Petrograd 1918* comme d'un iceberg musical plongé dans le monde et l'histoire de l'humanité, iceberg dont la partie immergée serait appréhendable dans le langage ordinaire jusqu'à pointer le niveau exact des eaux séparant le visible de l'audible en sorte

qu'en avouant son fil d'écoute, le récitant vient ainsi singulariser en creux le secret musical de cette œuvre, banquise détachée de quelque Atlantide défaite pour venir s'échouer aux flancs de nos soirées.

- 3) L'énigme tient plus encore aux particularités du discours musical ici mis en œuvre : d'une grande diversité qualitative, entre l'emportement *con fuoco* du prélude au principe de *Soulèvements*,

Cette énigme, je l'ai nommée, après de nombreuses hésitations, « drame musical » ce qui à la fois dit beaucoup et ne dit pas grand-chose.

Cette énigme, je l'ai paradoxalement avouée en rédigeant un texte à réciter (texte qui n'est pas le poème) selon le théorème de Lacan : « un secret avoué reste un secret. » Mon aveu donc n'éponge pas le secret de l'œuvre mais au contraire l'intensifie.

Un iceberg

Par exemple, j'ai le sentiment d'avoir considérablement simplifié mon discours dans cette œuvre. Il s'agissait en quelque sorte de l'accorder à la netteté du discours politique de l'époque et aux déterminations claires et simples des différents protagonistes du poème.

Mon but déclaré était également que la musique tende ainsi plus directement la main aux discours cinématographique et théâtral qui devaient l'accompagner – d'où par exemple les différents ostinati et toccatas qui rythment les mouvements II et III, les différents chorals qui phrasent la fin des mouvements IV et V et le début du Postlude.

Mais, une fois le projet Douze avorté, une fois la musique laissée seule à son affaire, sans le secours du discours poétique initialement au principe de sa composition, comment procéder ?

D'où l'image, avancée dans les notes de programme, d'avoir à faire à un iceberg dont le soubassement constituant est désormais invisible.

D'un cogito non cartésien ni tout à fait lacanien...

Rétroactivement, j'ai l'impression que l'œuvre s'est composée en moi : d'habitude, je procède par plan d'ensemble (tel fut le cas pour *Duelle*), par architecture globale me permettant de diversifier les situations qui vont s'enchaîner. Ici rien de tel : pas de plan d'ensemble puisqu'il devait s'agir du plan en 12 parties du poème. L'œuvre s'est composée au fur et à mesure, dans l'ordre exact où elle se déploie (de I à V et au Postlude), chaque pas venant en quelque sorte ajouter, compléter, corriger et infléchir ce qui avait été précédemment composé.

D'où l'impression que mon cogito n'est ici nullement cartésien : ce n'est pas parce que je pense que j'existe ; c'est bien plutôt parce que « ça pense en moi » que j'existe !

Lacan relevait que, dans le Cogito, les deux « je » ne sont pas les mêmes car s'ils existent bien simultanément, ils n'existent pas pour autant au même lieu car, précisait-il, « là où je pense, je n'existe pas, et là où j'existe, je ne pense pas ».

Je transformerai ce cogito lacanien pour les besoins propres de ma cause ainsi : j'ai toujours la conviction que lorsque j'ai vraiment pensé quelque chose, c'est parce que « ça pense en moi », avec le caractère alors satisfaisant que les choses s'enchaînent dans la pensée avec une nécessité transparente ; et donc j'ai la conviction d'exister comme un lieu où il est possible que ça pense.

Pour user d'une métaphore musicale, j'existe comme tuyau d'un instrument de musique – mettons d'une flûte – qui n'existe musicalement qu'à mesure du fait qu'un souffle venu d'ailleurs le traverse, s'y forme comme discours pour ressortir à l'autre extrémité adressé à quelque interlocuteur.

En vérité, ayant l'habitude de jouer du piano des dix doigts et de l'orgue aux nombreux tuyaux, j'existe comme Grand Orgue apte à projeter quelque discours pour autant que l'instrument que je suis sache en amont se tourner vers quelque source soufflant à travers lui quelque esprit...

Allons maintenant écouter tout cela en studio 5 !
