

Le plaisir de l'ellipse : le compositeur Éric Gaudibert

Autor(en): **Waeber, Jacqueline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 69

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927792>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LE PLAISIR DE L'ELLIPSE PAR JACQUELINE WAEBER

Le compositeur Éric Gaudibert

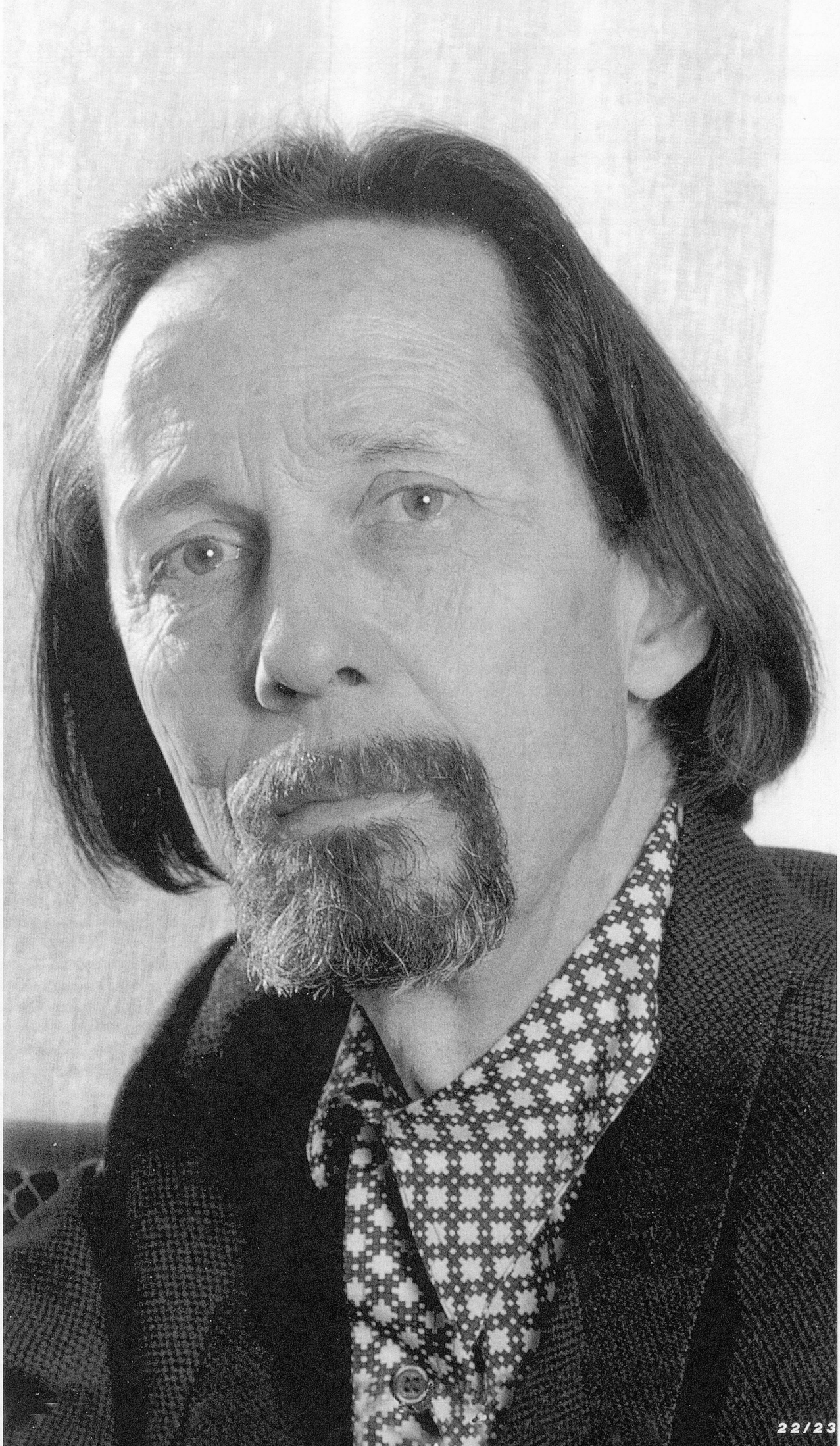
La silhouette d'Éric Gaudibert traverse régulièrement le paysage musical suisse depuis maintenant une trentaine d'années. La singularité de ce compositeur a récemment connu une forme (tardive, certes) de consécration, puisqu'Éric Gaudibert enseigne depuis 1999 la composition au Conservatoire supérieur de Musique de Genève. Consécration, car Gaudibert a durant de nombreuses années exercé cette même activité — sans oublier ses classes de piano, d'harmonie pratique et d'analyse —, au sein du Conservatoire populaire de musique, où il a formé de nombreux musiciens et compositeurs, pour certains seulement par le cours d'analyse, d'autres par celui de composition (Peter Ehrnrooth, Jacques Demierre, Michael Jarrell, Jean-Claude Schlaepfer, Jorge Pepi, Xavier Dayer...), assumant ainsi, au sein d'un conservatoire non professionnel un enseignement alors unique en Suisse romande, et ce à une époque où l'institution de la Place Neuve manquait alors d'une classe de composition de réelle envergure.

Présenter d'emblée Éric Gaudibert comme un compositeur serait bien trop réducteur. Longtemps il s'est consacré à une carrière de pianiste concertiste, et ce jusqu'en 1968, année qui vit la création de *La Harpe du silence* (1966) par l'Orchestre de Chambre de Lausanne sous la direction de Victor Desarzens, et dont le succès l'encouragea à poursuivre dans cette voie. Mais Gaudibert n'a jamais cessé de se considérer comme un interprète, au sens premier du terme, tant chez lui l'acte de composer rejoint l'acte d'interpréter : c'est tout naturellement que son métier de compositeur est venu se greffer sur son activité de pianiste.

Né en 1936 à Vevey, Éric Gaudibert a longtemps résidé à Paris, de 1958 à 1972, puis à Orléans où il fut directeur des activités musicales de la maison de la culture de cette ville, avant de revenir en Suisse pour s'établir à Genève dès 1975. Entre 1958 et 1959, Gaudibert suivit à Paris les enseignements de Nadia Boulanger et d'Alfred Cortot. Le contact avec ce dernier s'était fait très tôt (dès 1950) et demeura jusqu'à sa mort en 1962 par le biais de leçons privées et des cours d'interprétation que l'illustre pianiste donnait à Lausanne, sa ville d'attache, et à Paris. « Cortot avait un côté proustien, il était resté à beaucoup d'égards un homme du

XIX^e siècle. Il m'a révélé ce que je pouvais devenir, un musicien au triple visage, où l'interprétation, la composition et l'analyse ne faisaient qu'un. Cela relevait chez lui d'une approche profondément humaniste de la musique, cette dernière étant considérée comme faisant partie d'un vaste système artistique englobant les beaux-arts, la poésie... En revanche, j'ai toujours considéré Nadia Boulanger comme un " professeur de morale ". Elle nous dispensait non pas des cours de composition mais des " leçons de musique ", comme elle les appelait (où l'on devait entre autres exercices déchiffrer des partitions d'orchestre sans s'arrêter en cours de route), des leçons d'artisanat, d'exigence ». Néanmoins Gaudibert quittera cet enseignement après un an et demi, désireux d'échapper à cette personnalité extrêmement autoritaire, dont il dit qu'« elle " dévorait " littéralement ses élèves ». Propos révélateurs d'une attitude qui caractérisera Gaudibert au long de sa carrière, lui qui évitera toujours les chapelles, sans pour autant devenir un compositeur coupé du reste du monde musical : ce que démontre notamment son activité pédagogique intense.

De quoi expliquer aussi sa formation atypique de compositeur, par rapport à d'autres collègues de sa génération. Gaudibert n'a jamais eu la « révélation » du sérialisme, il n'a pas non plus fait ses classes à Darmstadt... « Je n'ai eu qu'assez tard mon contact avec l'École de Vienne. Dans les années 50 à Lausanne, les pièces les plus modernes de mon répertoire pianistique étaient des œuvres de Bartók et Honegger ; j'avais déjà eu en Suisse mes premiers chocs musicaux avec *Le Sacre du printemps* et *Le Roi David* ; mais plus tard à Paris, il y eut l'éblouissement de la découverte de la musique de Messiaen et les concerts du Domaine Musical m'ont servi d'école ». Les divers enseignements reçus par Gaudibert à Paris témoignent de cette démarche en dehors des sentiers battus. L'exilé viennois et élève de Schoenberg Max Deutsch (chez qui Gaudibert recevra, sur le tard, l'héritage schoenbergien), le physicien acousticien et musicologue Émile Leipp ou encore le compositeur Henri Dutilleul : autant de personnalités atypiques, singulières elles aussi dans leur démarche qu'on aura parfois jugé à contre-courant.



Exemple 1 :
« Deux ou trois
pas dans le gris »,
chiffres 1-3

en haut :
contrebasse
en bas :
accordéon

parlando (v.l.=92)

pp f p <f p f p f p f p

1

2

(sans vibrer)

pp f p <f p f p f p f p

pp f p <f p f p f p

1 en nappes de brouillard

2

legatissimo

ppp

pp

BRUISSEMENTS...

Il est indéniable, pour tout auditeur un tant soit peu familiarisé avec la musique de Gaudibert, que celle-ci est empreinte d'un héritage français de tradition « coloriste » et même descriptive — terme si souvent galvaudé. Un coup d'œil jeté sur le catalogue de ses œuvres permet déjà de percevoir la musicalité poétique de ses titres à fort pouvoir évocateur — tendance dont Gaudibert s'est toutefois progressivement éloigné depuis ces dernières années. Le soin du titre se reflète tant dans son adéquation au contenu musical qu'au niveau du seul jeu sémantique et sonore ; ce que Gaudibert appelle la musicalité du titre, à travers sa recherche minutieuse de sonorités ou de mots rares, comme « syzygie » (terme d'astronomie désignant la position de la lune en conjonction ou en opposition au soleil) que Gaudibert a nommé en anglais, pour le plaisir des yeux, *Syzygy* ; comme le prélude pour orchestre *L'écharpe d'Iris*, ou ce *Bruit d'ailes* pour ensemble vocal ; ou encore *Gemmes*, quatre pièces pour orchestre, chacune portant le titre d'une pierre précieuse¹ ; et ce *Diamant d'herbe*, né d'un titre trouvé dans la revue *Minotaure* : « Le diamant de l'herbe ».

Certains titres aussi comme *Feuillages* pour trois percussionnistes, ou même *Songes, bruissements* pour violon, violoncelle et piano, évoquent l'univers végétal : il y a en effet un subtil rapport avec la musique de Gaudibert, faite de

mille imbrications, où chaque entité, aussi petite soit-elle, semble dotée de vie propre. Ici, la poésie et la métaphore rejoignent la technique musicale : Gaudibert se place face à sa musique comme un demiurge observant des étincelles de vie se mettre lentement en place, grandir, se diviser, mourir... « Lorsque je compose, je pars de l'idée que je travaille sur de la matière vivante, organique ; cette matière n'est donc pas finie en elle-même, elle doit se nourrir, respirer... Tout élément, aussi petit soit-il, est doté de sa propre existence. Il naît, se développe, et meurt. En tant que compositeur, je produis plusieurs de ces éléments. Ensuite ces éléments se mettront ensemble, certains mourront, d'autres se reproduiront. Il m'arrive de retrouver ces mécanismes « biologiques » dans des œuvres d'autres compositeurs : c'est le cas de la *Novellette* n° 8 de Schumann, qui procède par développements asymétriques ; il y a des constructions similaires chez Debussy, son travail par petites cellules qui se répètent, ces phénomènes d'itération puis de bifurcation qui s'observent si souvent chez lui »².

... FRAGMENTS

Derrière ces propos se cache une autre préoccupation propre à Gaudibert : celle du fragment, qu'il revendique comme esthétique. Il est des exemples antérieurs illustres, et on ne s'étonnera pas de trouver dans son panthéon

1. Les quatre pièces ont pour titre : aigue-marine, obsidienne, héliodore, œil-de-chat. Vincent Barras et Alfred Zimmerlin ont consacré un article à cette œuvre, in *Dissonance*, 12 (1987).

2. Cf. notamment l'article d'Éric Gaudibert : « Essai sur les différentes catégories du silence musical », *Dissonance*, 45 (1995).

Exemple 2 :
« Deux ou trois
pas dans le gris »

en haut :
contrebasse
en bas :
accordéon

personnel des compositeurs comme Schumann, passion ancienne chez Gaudibert, et Carl Philip Emanuel Bach, qu'il reconnaît n'avoir commencé à apprécier que sur le tard. Deux compositeurs pour qui la rupture, l'esquisse et l'inachevé sont devenus des moyens de construction formels essentiels. Éric Gaudibert n'est plus intéressé par le désir d'une totalité idéale et par conséquent chimérique, d'une perfection qui résiderait dans l'épuisement de toutes les possibilités combinatoires. « Cette "esthétique du fragment" s'est progressivement mise en place chez moi. Au début, j'étais même plutôt attiré sur la pente de l'unité, je cherchais l'indépendance à l'intérieur d'une chose finie — ou pour le moins définie comme telle. Sans aucun doute que notre culture fortement façonnée par le XIX^e siècle a mythifié l'unité, ou le désir d'unité, qui est la marque de fabrication de l'ouvrage artistique digne d'être élevé au rang d'œuvre d'art. Prenez les dernières œuvres de Beethoven : l'opus 111 y côtoie bien les *Bagatelles* op. 119 ».

Voilà qui explique aussi pourquoi Gaudibert ne s'est jamais arrêté à la technique sérielle, autre masque du mythe de la totalité : « On pourra toujours, à l'intérieur d'un nombre fixé de hauteurs, d'accords, explorer un nombre fini des possibilités de permutation. Et alors ? Ce qui ne signifie pas pour autant que je rejette de telles démarches, mais cela ne correspond tout simplement pas à ma conception de l'objet musical. Dans le cas des œuvres de Webern, on y observe beaucoup de failles, à condition d'approcher cette musique selon des critères d'analyse où l'unité de base en quelque sorte n'est pas la note, mais le son, les sons. Dernièrement, le compositeur Helmut Lachenmann, venu donner une masterclass dans mon cours de composition, a merveilleusement analysé une pièce de Webern³. Lachenmann n'a pas parlé de l'organisation des hauteurs, il s'est concentré sur les masses, les points, les lignes de cette musique ; il y a été question de tension, de volumes, de textures, de mystère. Boulez, pour prendre un exemple emblématique entre tous, compose avant tout avec des notes ».

Masses, points, lignes, volumes, textures... : à nouveau affleure dans le discours de Gaudibert la valeur de l'image et

de sa description. Une autre source d'inspiration importante pour Gaudibert se trouve d'ailleurs chez Klee : « l'attitude pédagogique de ses cours au Bauhaus, que Klee a retranscrit dans ses écrits théoriques, a été très stimulante pour moi ; je me suis souvent inspiré de ses exemples donnés dans ses carnets. Klee nous apprend à partir de l'élémentaire : ce qui chez lui se traduit par une réflexion sur la ligne, le cercle, le carré, et en même temps, la simplicité des formes en jeu crée des rapports de force dotés d'une prodigieuse dynamique ».

« FAIRE CONFIANCE AUX SONS »

Cette approche « biologique », qui restitue aux sons leur autonomie évolutive, explique aussi le penchant de Gaudibert pour certaines techniques d'écriture faisant appel à l'aléatoire. « On peut dire que le hasard joue un rôle important dans ma musique, mais "hasard" doit être ici pris dans un sens spécifique : je cherche à créer un terrain de liberté au niveau des relations temporelles ». Ainsi de *Jetées* pour orgue, œuvre ouverte reposant sur sept "thèmes" distribués sur douze feuilles volantes, de *Songes/Songs* pour violon et piano, où les parties des deux instruments sont conçues de manière indépendante. Ce procédé se retrouve également dans *Songes, bruissements* pour violon, violoncelle et piano. Et dans une de ses œuvres les plus récentes, « It was not no melody », c'est la partie de trompette qui est improvisée.

L'attraction pour cette technique est, selon Gaudibert, une preuve de la confiance du compositeur envers son matériau. Ce terme revient d'ailleurs souvent dans ses propos : « j'ai toujours fait confiance aux sons, et par extension à la chose écrite, et ne connais pas vraiment l'angoisse du moment de la première exécution. Car le fragment musical que je compose possède sa vie propre, et quoi qu'il arrive, cela va fonctionner. Mon inquiétude se situe bien plus dans les choix, l'organisation de la pièce. L'aléatoire fait aussi partie de cette confiance : certains compositeurs particulièrement méticuleux n'ont pas toujours confiance en leurs œuvres. Des procédés comme la *space notation*, les tempi différenciés, témoignent de cette confiance. Il est

3. Helmut Lachenmann était invité dans le cadre du Festival Archipel 2001, ndlr.

5

5 *Passionato*

Exemple 3 : « Concerto pour hautbois et orchestre », chiffre 5

révélateur que contrairement à la plupart de mes collègues, je n'ai jamais écrit de musique exigeant la présence d'un chef (à l'exception de la musique pour orchestre). Pour moi, cela va contre le sens de la musique : chacun doit avoir son autonomie humaine, conserver des relations qui peuvent être souples. Or celles-ci ne peuvent plus vraiment être préservées lorsque le nombre d'instrumentistes grandit, et cela explique sans doute pourquoi je n'ai jamais rien composé entre la musique pour formation de chambre et la musique d'orchestre ».

Deux ou trois pas dans le gris pour contrebasse et accordéon (1994) est une pièce fonctionnant elle aussi sur des parties dissociées, mettant en lumière deux problématiques qui tiennent Gaudibert à cœur : « la lisibilité versus la complexité et le sens de l'œuvre. À quel moment ce sens devient intelligible ? En travaillant au départ avec des éléments simples, des fragments élémentaires, une complexité insoupçonnée se met d'elle-même en place. Mais complexité ne signifie pas complication : en ce qui me concerne, je n'ai jamais pu concevoir, par exemple, des rythmes que je ne pouvais pas réaliser. Je mets la complexité ailleurs : dans les tempi simultanés et différenciés, par exemple ». Ainsi, *Deux ou trois pas dans le gris* commence de manière très simple : la contrebasse fait entendre une longue monodie autour de quelques notes-pivots, l'accordéon distribue des brouillages harmoniques sur des plages temporelles précisées par les repères (*exemple 1*). Si l'oreille semble d'abord accorder la prééminence des rôles à la contrebasse, celle-ci va ensuite s'inféoder à l'accordéon, suivant d'une part une trajectoire ascendante dans le suraigu

tandis que le brouillage harmonique de l'accordéon, qui apparaissait au début comme élément perturbateur, dessine de manière toujours plus intelligible le sens harmonique de la pièce. Dans cette pièce, le seul point réellement déterminé par le compositeur est celui où les trajectoires indépendantes des deux instruments vont se croiser (*exemple 2*).

À la fin de la pièce, après que les deux instruments ont effectué une trajectoire ascensionnelle, les rôles de deux instruments sont comme inversés : la contrebasse est dans le registre suraigu, en harmoniques, tandis que l'accordéon, également dans le suraigu, ne diffuse plus qu'une vibration harmonique.

SUR DES FONDEMENTS INVISIBLES

La musique d'Éric Gaudibert n'est pas discursive, au sens académique du terme, telle qu'elle peut apparaître dans le sillage de l'héritage sériel, où l'organisation des hauteurs, du rythme ou encore d'autres paramètres entraînent parfois une « mécanisation » du discours. Elle semble bien plus procéder, ainsi que le définit Gaudibert lui-même, par sous-entendus : « j'ai toujours été attiré par l'ellipse. Le plaisir de l'ellipse, c'est aussi le plaisir de trouver le mot rare, l'allusion à un monde relatif à l'astronomie, à la biologie, à la poésie pure ». Gaudibert a une manière bien particulière de traiter la linéarité — voire même de l'éviter : une grammaire somme toute assez logique pour une musique où le fragment occupe une place essentielle. Ce qui explique que si ses compositions s'élaborent souvent comme des imbrications d'organismes

plus ou moins minuscules, elles ne tombent pas à l'écoute dans ce piège si commun de ces pièces morcelées, juxtaposées. La cohérence naît ici de la diversité, de l'agencement harmonieux des cellules. La démarche ascensionnelle qu'on observe dans *Deux ou trois pas dans le gris* relève aussi de cette prédilection d'Éric Gaudibert pour le registre aigu, voire suraigu — goût sonore qu'il partage avec Jean-Luc Hervé ou encore Niccolò Castiglioni. Mais cette attraction pour les registres supérieurs ne répond pas à une préoccupation purement timbrique, voire hédoniste. Car la prééminence de l'aigu chez Gaudibert ne prend toute sa valeur que par opposition à son exact contraire. Ainsi dans l'exemple déjà cité de *Deux ou trois pas...*, où la station finale dans le registre aigu des deux instruments n'en devient que plus frappante du fait qu'ils sont partis du registre grave. Mais sur ce point, sa composition la plus emblématique à ce jour reste son *Concerto* pour hautbois et orchestre (1991). L'œuvre, sous-titrée « su fundamenta invisibili » — sous-titre suggéré à Éric Gaudibert par l'un des dédicataires du concerto, le

hautboïste Omar Zoboli —, s'ouvre sur des bruissements, phénomènes de réfractions harmoniques chers à Gaudibert, puis une longue phrase de hautbois dans le registre suraigu forme une sorte de cantus firmus, dont certaines notes « lancent » de nouvelles directions harmoniques dans les bruissements issus du groupe orchestral, créant ainsi une « espèce de vibration, de scintillement continu »⁴. Plus loin, apparaît un motif très simple et diatonique aux violons et altos : d'abord exprimé ici horizontalement, ce motif forme la trame harmonique du passage, tandis que la monodie du hautbois, reprenant ce même motif, suggère dans un premier temps que la voix soliste n'est que la résultante du tapis harmonique orchestral ; mais cela pourrait être tout aussi bien le contraire (*exemple 3*).

Les œuvres d'Éric Gaudibert donnent ainsi le plus souvent à l'auditeur l'impression d'une musique saisie en creux, en négatif ; musique dont on aurait volontairement subtilisé la base, pour ne laisser visible qu'une surface chantante : une musique platonicienne dont on ne capterait que le reflet...

4. Cf. notice de présentation d'Éric Gaudibert, in CD *Perspective Records 9302*.

Catalogue choisi

- La harpe du silence* suite lyrique pour soprano, contralto, récitant et ensemble instrumental (1966*)
- Szygy* pour flûte et piano préparé (1971, Éditions Papillon)
- Quatuor à cordes* « entre se taire et dire » (1971*)
- Variations lyriques* pour violoncelle solo (1976, SME/EMS)
- Sonate* pour piano (1978, Éditions Papillon)
- Capriccio* pour violon solo (1978, Éditions Papillon)
- Chacun son singe* opéra de chambre pour soprano, baryton et ensemble (1973/78*)
- Astrance* pour quintette à vent (1980, Hug & Co)
- Gemmes* 4 pièces pour orchestre (1980, Éditions Papillon)
- L'écharpe d'Iris* prélude pour orchestre (1984, Éditions Papillon)
- Un jardin pour Orphée* pour cor et ensemble à cordes (1985*)
- Orées* pour flûte, violon, violoncelle, piano et clarinette (1986, Éditions Papillon)
- Jetées* pour orgue (1987, SME/EMS)
- Diamant d'herbe* poème pour orchestre (1987, Éditions Papillon)
- Feuillages* pour 3 percussionnistes (1988, Hug & Co)
- Océans* concertino pour flûte et cordes (1988, Éditions Papillon)
- Songes/songs* pour violon et piano (1989, SME/EMS)
- Songes, bruissements* pour violon, violoncelle et piano (1990, SME/EMS)
- Le regardeur infini* pour ensemble vocal, récitant, percussions et clavecin (1987/90*)
- Concerto* pour hautbois et orchestre « su fundamenta invisibili » (1991*)
- Albumbblätter* pour 2 flûtes (1992, Éditions Papillon)
- Bruit d'ailes* pour ensemble vocal à 12 voix (1992, Éditions Papillon)
- Trois tableaux* pour 2 pianos (1993, SME/EMS)
- Chant de l'aube* pour cor solo (1993, SME/EMS)
- Concerto* pour violoncelle et orchestre (1993*)
- Jardins d'est* pièce pour orchestre (1994, Éditions Papillon)
- Concertino* pour clarinette et cordes (1994, Éditions Papillon)
- Deux ou trois pas dans le gris* pour contrebasse et accordéon (1994, SME/EMS)
- Deux ou trois pas...* pour contrebasse solo (1994, Éditions Papillon)
- Le dit d'elle* pour contrebasse solo (1995, SME/EMS)
- Concerto lirico* pour soprano, violoncelle et percussion (1995*)
- Voce, voci* pour harpe (1997, Éditions Papillon)
- « Ce tremblement qui est une volupté » pour 2 hautbois (1997*)
- Concerto grosso* pour cordes (1998, SME/EMS)
- Deux pas dans le gris* pour accordéon (1999, Éditions Papillon)
- Fantaisie concertante* pour piano et quatuor à cordes baroque (1999, SME/EMS)
- « It was not no melody » pour soprano, flûte basse, alto, trompette et clavier (2000, Éditions Papillon)
- Message* pour violoncelle solo et alto (2000, Éditions Papillon)

* chez l'auteur