

entretien avec oliver schneller

Vous avez déclaré vous être tourné vers la composition parce que vous étiez « inapte comme activiste politique, non qualifié comme réformateur social, impuissant en tant qu'individu esseulé pour sauver l'environnement naturel, mais capable dans l'acte de la composition musicale de vous libérer temporairement de la conscience permanente de ces déficiences ».

Ces propos proviennent d'un entretien avec un journaliste canadien, qui m'avait demandé très spontanément : « Pourquoi composez-vous ? » Ma réponse relève donc d'une sorte d'auto-diagnostic existentiel du moment, plus que d'un credo artistique permanent ! Parfois, les événements politiques sont si importants qu'ils se fraient un chemin dans l'espace créatif isolé indispensable pour écrire de la musique. Lorsque j'essayais de retrouver de manière volontariste cet espace, cela me semblait, malgré une certaine routine professionnelle, artificiel, semblable à un mouvement de fuite...

À notre époque, c'est parfois un réel défi de trouver un espace pour créer, quand on pense aux absurdités de la situation du moment. Pourtant, je ressens évidemment un intérêt vital et un amour pour la musique ; ce qui ne m'empêche pas d'espérer de temps à autre qu'elle soit "plus" que seulement la musique.

Si l'on observe votre formation et votre style d'écriture, on peut remarquer que vous semblez doué d'une forte capacité à réunir les "contraires", l'héritage de créateurs aussi différents que Murail, Ferneyhough, Lachenmann ou Globokar.

Si l'on s'intéresse à votre activité pendant ces derniers mois, on est également confronté à la même idée : vous semblez réussir à être à la fois compositeur en "action" et compositeur en recherche (à l'Ircam).



Tous les compositeurs que vous avez cités sont d'une grande importance pour moi. Le dessin et le mouvement des sons dans la musique de Murail, les architectures de Ferneyhough, l'immense sensibilité esthétique, historique et sociale de Lachenmann, la dimension politique de Globokar – j'ajouterais les paysages psychologiques de Sciarrino : aucun de ces compositeurs ne semble attaché à l'espace "purement musical", leurs créations forment de manière immédiate des connexions avec des aspects extérieurs à la musique. J'admire le fait qu'une œuvre de "musique nouvelle" puisse établir du sens, au-delà même du fait qu'elle contribue au développement même de l'art musical. Pour cela, de nouveaux moyens d'expression doivent souvent être inventés – c'est là que la recherche joue un rôle.

Dans vos œuvres récentes, on relève le désir de créer un espace imaginaire. Quelles sont les conditions d'une écriture "sensible", "audible" de l'espace ?

L'espace est une propriété inhérente à la musique. Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est l'idée d'une "polyphonie spatiale", à savoir la création d'une topologie d'éléments de timbres en mouvement à travers la projection contrôlée dans l'espace de sources sonores instrumentales et électroacoustiques. Bien sûr, une écriture "sensible" de l'espace implique certaines contraintes sur la composition ; mais s'imposer des contraintes permet naturellement d'ouvrir de nouvelles possibilités. Je travaille à l'Ircam avec Nicolas Misdariis, qui développe actuellement un dispositif (la "Timée") permettant une projection sonore contrôlée de manière dynamique – celle-là même que je vais utiliser dans la pièce pour l'Ensemble. Pour appréhender cette œuvre, j'ai besoin de savoir précisément ce que la "Timée" peut et ne peut pas faire. Elle fonctionne de la même manière qu'un instrument de musique ; comme les autres instruments de l'ensemble, elle interagit de manière dynamique avec l'acoustique d'un espace architectural donné – celui du concert.

Parallèlement à cette recherche, quels autres axes de travail développez-vous actuellement ?

Je poursuis ma réflexion sur les moyens de combiner l'électronique et l'univers instrumental acoustique, ce qui en fin de compte nous ramène au paramètre de l'"espace" : dans la "musique mixte", le degré de fusion est toujours une question de diffusion. Mon désir est de créer un environnement dans lequel les instruments réels sont virtuellement "en situation d'expansion" ou altérés via un modelage physique en temps réel. Pour la forme, c'est mon instinct qui continue de me guider, et non l'ordinateur. Le temps "musico-psychologique" est difficile à calculer ; il se révèle toujours différent de ce que l'on prévoyait.

Propos recueillis par Éric Denut

Jardin des fleuves d'Oliver Schneller, le 11 décembre à l'Ircam (voir p. 15).