

**MATTHIAS PINTSCHER
UNSUK CHIN
XAVIER DAYER**

© HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE
NOVEMBRE 2017

Matthias Pintscher, UnsuK Chin et Xavier Dayer appartiennent à une même génération de compositeurs apparue dans les années 1980-1990. Tous les trois ont choisi de s'installer à distance de leurs lieux d'origine, en terre étrangère. UnsuK Chin, née en 1961 en Corée du sud, où elle a vécu jusqu'à l'âge de vingt-trois ans, s'est fixée à Berlin à la fin des années 1980. Matthias Pintscher, né en 1971 en Allemagne, vit à New York, tout en assurant la direction artistique de l'Ensemble Intercontemporain à Paris («Paris est aussi chez moi» dit-il). Xavier Dayer, né en 1972 à Genève, ne s'est déplacé que jusqu'à Berne, mais le franchissement de la frontière linguistique à l'intérieur de la Suisse n'est pas un acte anodin, surtout dans ce sens. À cette déterritorialisation physique s'en ajoute une autre, de nature culturelle. Dayer s'est projeté dans l'univers de l'écrivain portugais Fernando Pessoa, auquel plusieurs de ses œuvres sont liées; Pintscher a écrit plusieurs de ses pièces sur des textes en hébreu et s'est attaché à la poésie d'Arthur Rimbaud, auquel il a consacré un opéra; Chin, quant à elle, s'est tournée vers les univers de Lewis Carroll et de Georges Perec (mais aussi de Pessoa). Les trois compositeurs sont allés chercher au-delà de leurs langues et de leurs cultures natives leurs sources d'inspiration. À l'heure où les revendications nationalistes fleurissent un peu partout dans le monde, et où s'opèrent d'inquiétants replis identitaires, ces trois artistes nous donnent l'exemple d'un dialogue fécond entre les cultures, et ils témoignent pour des identités ouvertes et généreuses. Faut-il en déduire que la musique est bien un langage universel?

AU-DELÀ DES FRONTIÈRES

En fait, les trois compositeurs ont hérité d'un développement de la musique pour lequel les questions nationales n'avaient plus aucune valeur: le sérialisme qui se développa sur les décombres de la Seconde Guerre, où la musique de Schoenberg était nouée à celle de Stravinski, et Debussy uni à Webern, rejeta les racines nationales que les compositeurs de la première moitié du XX^e siècle avaient revendiquées au cœur même de la modernité. Le mouvement de la jeune musique, dans les années 1950-1960, était fondamentalement internationaliste, et les différents centres musicaux qui furent créés en Europe réunissaient des compositeurs de toute nationalité. Avant même Unsuk Chin, le grand compositeur coréen Isang Yun avait choisi de s'installer en Allemagne; avant Mathias Pintscher, Karlheinz Stockhausen était venu à Paris pour travailler avec Olivier Messiaen, et ses voyages aux États-Unis et en Asie eurent une influence décisive sur son évolution; enfin, on sait que Klaus Huber ne fut pas prophète en son pays. Il en va des origines et des identités culturelles comme des liens de filiation musicaux: les compositeurs, plutôt que de s'inscrire dans une tradition donnée – une tradition obligée –, construisent leur propre généalogie. Le langage musical est ainsi le lieu d'une fusion entre des sources diverses, et les rapprochements que l'on peut faire entre les personnalités dépendent moins d'une culture d'origine commune que de choix individuels convergents. Les lignes de fracture ne suivent pas celles des frontières entre les pays ou les continents.

TRANSMISSION

Si le terreau natal n'est pas déterminant, que dire de l'influence des professeurs? Unsuk Chin fut encouragée à devenir compositrice par Sukhi Kang, qui lui conseilla de s'établir à Berlin où il avait lui-même passé quelques années; mais c'est sa rencontre avec Ligeti en 1985 qui fut décisive. Après avoir regardé ses partitions, ce dernier lui fit comprendre que ce qu'elle écrivait n'était qu'une musique d'emprunt. Sous l'effet du choc, Chin détruisit ses partitions et cessa de composer pendant trois ans. Son approche du son et de l'écriture, son ouverture à des musiques diverses, son intérêt pour des modèles formels mathématiques, mais aussi l'humour et le sarcasme que l'on trouve dans plusieurs de ses œuvres, proviennent sans aucun

doute de l'influence de Ligeti. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'avec *Alice in Wonderland*, sur le texte de Lewis Carroll, elle a composé l'opéra dont Ligeti avait rêvé mais qu'il ne réalisa jamais. Le compositeur hongrois lui révéla qui elle était profondément. De même, il est probable que certains choix esthétiques fondamentaux chez Matthias Pintscher doivent quelque chose à Manfred Trojahn et à Giselher Klebe, avec lesquels il a travaillé à ses débuts: les deux compositeurs avaient revendiqué le retour à l'expression subjective, à rebours de la pensée sérielle, et c'est un aspect caractéristique de la musique de Pintscher. Pourtant, de l'avis même du compositeur, c'est la lecture assidue dès l'âge de quinze ans des grandes œuvres du répertoire moderne, toutes tendances confondues, qui a façonné en profondeur son univers musical. Enfin, on peut penser que chez Xavier Dayer, la revendication libertaire vis-à-vis des orthodoxies esthétiques, quelles qu'elles soient, provient de son professeur Éric Gaudibert, auquel le rapproche aussi la recherche d'un langage sensible, sobre et profond, en quête d'équilibres fragiles.

ALTÉRITÉ

Parmi les sources qui n'étaient pas inscrites dans l'arbre généalogique des trois compositeurs, on peut mentionner chez Unsuk Chin l'attrait pour le gamelan indonésien, dont la découverte fut pour elle l'expérience «la plus importante» de sa vie, comme elle l'a signalé; elle l'a exorcisé dans plusieurs de ses œuvres, et en particulier dans son *Double Concerto* pour piano, percussion et orchestre. Chez Matthias Pintscher, la fascination pour la langue hébraïque et la culture qui la sous-tend est moins liée au fait qu'on lui imposa enfant de l'apprendre qu'à la condensation de la pensée et de la sensibilité qu'elle manifeste et qu'il recherche dans sa musique. Il en va de même pour la langue française; n'a-t-il pas confessé que ses «racines intellectuelles sont profondément ancrées dans la culture française»? Xavier Dayer, lui, s'est beaucoup inspiré des musiques anciennes pour développer sa propre conception de la polyphonie, comme il a recherché dans la littérature portugaise, et en particulier chez Pessoa et ses nombreux hétéronymes, cette sensation ambiguë où le réel et l'irréel se confondent, effaçant leurs limites. Cela l'a conduit, notamment, vers le théâtre de Maeterlinck et le cinéma de Mizoguchi;

il a ainsi transformé *Les Aveugles* et les *Contes de la lune vague après la pluie* en deux œuvres scéniques. Ce n'est donc pas l'identité donnée qui est décisive, mais celle conquise à partir de telles distances; c'est l'altérité qui permet de dégager le moi véritable, confirmation de la célèbre phrase de Rimbaud: «Je est un autre».

TRADITION

Cette définition de soi à travers l'autre a conduit la génération à laquelle appartiennent les trois compositeurs à refuser tout enfermement dans des catégories linguistiques ou esthétiques qui avaient la forme de «systèmes». Contrairement à leurs aînés, Pintscher, Chin et Dayer n'ont pas substitué l'utopie d'un ordre sonore nouveau à celui que la tradition leur fournissait, mais ils ont cherché à dégager de celle-ci des lignes de forces, à la prolonger en la revivifiant. Si chacun a puisé dans le vaste répertoire de la musique dite contemporaine durant ses années de formation, tout en cherchant à se définir soi-même, aucun cependant ne s'est livré à des réflexions d'ordre théorique, comme ce fut le cas dans les générations précédentes. En renonçant à l'idée d'organisation totale du matériau qui avait fasciné les musiciens de l'après-guerre, les compositeurs de la fin du XX^e siècle ont rejeté les tabous qui, chez leurs prédécesseurs, prémunissaient contre les retours insidieux au passé et contre l'hétérogénéité du style. C'est aussi vrai pour des compositeurs comme Benjamin ou Jarrell, qui appartiennent à la même génération. Mais ils s'éloignèrent aussi des mouvements qui, dans les années 1970, avaient postulé de nouveaux cadres d'action, que ce soit ceux du spectralisme ou du minimalisme, de la complexité ou du retour à la consonance, de la déconstruction du son ou de sa fétichisation à travers le timbre. Le résultat sonore, dans toute la force de sa présence poétique, prenait la place des positions de principe, avec le souci de communiquer, et donc de respecter les critères de perception. Tout en étant autonomes, les œuvres se situent dans le prolongement d'un passé qu'elles filtrent et qu'elles réinterprètent; tout en créant leur propre forme dans le mouvement même de leur déploiement, elles laissent émerger des sonorités, des figures, des gestes que l'auditeur peut identifier ou qui font résonner la mémoire. D'anciennes notions réapparaissent, sous des formes nouvelles, à l'intérieur de flux sonores qui offrent à l'auditeur de multiples points de repère:

ce sont par exemple les notes-pivots qui s'apparentent à des toniques à l'intérieur de l'espace atonal, les consonances traditionnelles mais détachées de toute référence, les champs harmoniques stables à l'intérieur desquels se produisent des mouvements multiples, les figures «thématiques» traitées librement, les ostinatos, les lignes mélodiques, les répétitions, etc.

GENRE

De même qu'ils n'ont pas craint de réactiver des matériaux et des tournures qui étaient dans la filiation de la tradition, de même nos trois compositeurs se sont-ils emparés des genres musicaux que les modernes de l'après-guerre avaient évités à tout prix. Le concerto de soliste et l'opéra en sont deux exemples particulièrement significatifs. Le *Concerto pour violon* d'Unsuk Chin, une œuvre éblouissante, joue le jeu d'un genre qu'elle enrichit d'une sensibilité nouvelle; la compositrice, frustrée d'une impossible carrière de pianiste soliste, avoue sa fascination pour la virtuosité instrumentale, qui renvoie à celle de son écriture. Ainsi a-t-elle composé toute une série de concertos, l'un même pour un instrument traditionnel chinois, le Sheng. Dans *Reflections on Narcissus*, une œuvre impressionnante par sa force dramatique, Pintscher donne au violoncelle solo des phrases d'un grand lyrisme qui côtoient des passages plus agités; plusieurs de ses œuvres mettent en jeu cette relation du soliste et de l'orchestre. Les deux compositeurs ont par ailleurs composé des opéras destinés à de grandes institutions, acceptant d'en respecter les contraintes. Xavier Dayer a lui aussi composé plusieurs opéras, dont certains furent destinés aux salles conventionnelles, alors que d'autres expérimentaient des formes alternatives dans des formats variés: le théâtre musical est au centre de ses préoccupations, comme le rapport du texte et de la musique. Une relation apaisée à la tradition, qu'il ne s'agit plus de briser, ou de recommencer, s'accompagne d'une relation plus consensuelle avec les institutions musicales qui la représentent.

RÉFLEXIVITÉ

Sur le plan strictement musical, il en résulte un ton nouveau, une sorte de classicisme moderne émancipé des modèles du passé proche et débouchant sur une nouvelle euphonie, comme si les anciennes catégories qui, au niveau du matériau, avaient opposé la consonance à la dissonance, étaient définitivement révolues. On pourrait parler d'une «naturalité» retrouvée, qui se marque par un geste compositionnel plus ample et plus libre, plus expressif aussi. La consonance a ainsi conquis un territoire plus vaste, qui résulte d'une prise en compte de la question harmonique et du timbre, dont elle est une dimension, et ce tout en levant la frontière entre son et bruit. Les longues explorations sonores de Pintscher creusent la matière sonore jusqu'à en révéler les aspects cachés, les dimensions aussi bien sensibles et sensuelles que spirituelles. L'élément bruitiste, qui pouvait apparaître autrefois comme une provocation ou comme le négatif du «beau son», est ici intégré, de sorte que le phénomène musical emporte dans sa logique même ce qui l'excédait. La musique se fait réflexive tout en étant prospective. On retrouve chez Dayer ces moments d'interrogation où le son se confronte à lui-même, mais avec d'autres moyens, le compositeur étant moins soucieux du timbre en soi que des rapports d'intervalles, jusqu'à l'introduction récente des micro-intervalles et du tempérament naturel, plus sujet aussi à l'expression du doute. La réflexivité, dans sa musique, porte sur ce qui, de l'intérieur, menace d'effacer celle-ci, de la réduire à des formes illusoires ou à d'éphémères visions. Chez Unsuk Chin, les moments réflexifs sont pris à l'intérieur de constructions kaléidoscopiques et ils contrastent avec les moments d'agitation et d'effervescence, qui projettent le son dans l'espace. Les sonorités, les gestes, les figures musicales sont constamment poussées à leurs limites dans des mouvements rotatifs et obstinés qui s'alimentent eux-mêmes, en une sorte de fermentation intérieure. L'invention rythmique, chez elle, joue un rôle essentiel. Mais de ce point de vue, les trois compositeurs ont intégré à leur manière l'héritage du XX^e siècle, ce large spectre de possibilités qui permet l'alternance des rythmes pulsés et des durées non mesurables, avec tous les degrés intermédiaires. De même, les œuvres peuvent exalter la virtuosité instrumentale ou la complexité des textures sans jamais perdre de leur clarté, de leur «lisibilité», de leur pouvoir de séduction, tout en nous conduisant à des états méditatifs, proches du rêve, et aux richesses de la vie intérieure.

AVENTURE

On assiste ainsi à la reconquête de la grande forme, qui repose sur l'importance de la dimension rhétorique et la capacité de la musique à produire un récit, une dramaturgie. Les processus souvent mécaniques qui avaient marqué la musique contemporaine à partir des années 1970 sont ici dépassés. Ce ne sont plus des déductions, des parcours obligés, des logiques de déploiement, mais le libre développement des idées, de la fantaisie, d'une poésie qui maintient « l'inconnu devant soi ». Non plus des effets, des gestes qui s'épuisent dans leur manifestation, des saturations proches du chaos, mais des sonorités ciselées, les miroitements du sens, des pensées avec leurs méandres et leurs contradictions, leurs énigmes et leurs révélations, ainsi qu'une certaine idée de la beauté. Il est des œuvres qui ont une dimension épique, d'autres qui se présentent sous une forme ludique, d'autres encore qui sont hautement dramatiques. Mais toutes constituent un parcours, une aventure, auxquels le compositeur a convié l'auditeur, et dans lesquels il l'entraîne. La force d'expression qui se dégage de la musique, et dont l'effet est immédiat, s'articule à un raffinement de l'écriture qui prend soin de chaque détail; même au sein d'une texture complexe, le moindre mouvement, la moindre inflexion est porteuse de sens. Ce qui apparaît à la surface, ce qui façonne le geste de la forme, la suite des stases et des tensions, des élans et des contractions, des drames et des extases, provient de l'intérieur, signe d'une expressivité authentique.

Les iridescences sonores de Chin, avec leur dimension onirique, les raffinements de Pintscher, qui nous entraînent à l'intérieur du son, les clairs-obscur de Dayer, qui révèlent la fragilité de toute présence, donnent aux œuvres de ces trois compositeurs la dimension d'une quête. On peut l'interpréter comme celle d'une forme de transcendance à l'intérieur de l'immanence: la musique, tout en provoquant un réel plaisir, donne à réfléchir, et tout en offrant le bonheur de sa matérialité sonore, conduit à vivre une expérience spirituelle. Si ces trois compositeurs se sont décentrés par rapport à leur lieu d'origine, c'est pour trouver leur véritable ancrage dans la musique même, dans ces mondes imaginaires qu'ils nous découvrent et qui, tout en dégageant du présent sa vérité profonde, nous ouvrent des horizons prometteurs.

Philippe Albèra