Séminaire MaMuPhi
« Il y a 40 ans, la revue de musique contemporaine Entretemps (1986-1992) »
7 novembre 2026

Relire *Entretemps* | Relier étude, pratique et histoire de la composition

Par Jimmie LeBlanc

compositeur

professeur agrégé en composition

Faculté de musique de l'Université de Montréal

rédacteur en chef de la *Revue musicale OICRM*

Université de Montréal

revue musicale oicrm

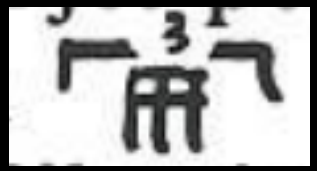
Structure de l'exposé

- De nouveaux points de vue sur le matériau compositionnel
  - Redéfinir et repenser le matériau de la musique
  - Le temps et l'espace musical
  - La figure et le geste
- Questionner le rapport à la composition, ce que composer veut dire
  - L'enjeu de la perception
  - Intution vs. formalisation
  - L'enjeu de l'écoute
  - Pourquoi écrire de la musique?
- La pédagogie de la composition et remarques conclusives

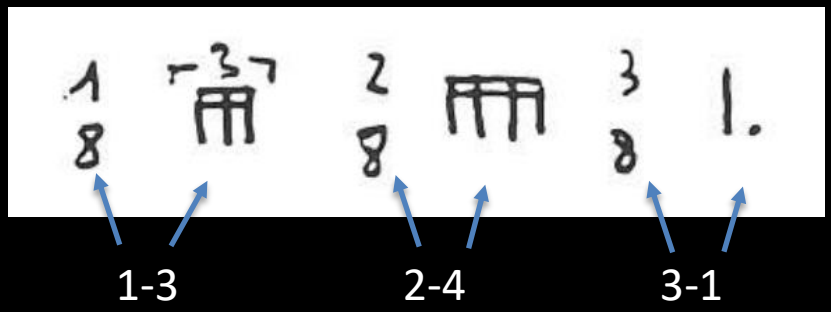
- De nouveaux points de vue sur le matériau compositionnel
  - Redéfinir et repenser le matériau de la musique
    - Iannis Xenakis, « À propos de Jonchaies » (no. 6, 1988)
      - Structures en temps / hors temps ; cribles mathématiques
    - Helmut Lachenmann, « L'écoute est désarmée – sans l'écoute » (no. 1, 1986)
      - L'œuvre comme « sonorité structurée »
    - Brian Ferneyhough, « Carceri d'invenzione » (no. 3, 1987)
      - Le discours comme énergie et lignes de forces ; perspectives de l'Informel et de l'Automatique
    - Michaël Levinas, « Le son et la musique » (no. 5, 1987)
    - Gérard Grisey, « Tempus Ex Machina » (no. 8, 1989)
    - Tristan Murail, « Question de cible » (no. 8, 1989)

- De nouveaux points de vue sur le matériau compositionnel
  - Redéfinir et repenser le matériau de la musique
    - Iannis Xenakis, « À propos de Jonchaies » (no. 6, 1988)
    - Helmut Lachenmann, « L'écoute est désarmée – sans l'écoute » (no. 1, 1986)
    - Brian Ferneyhough, « Carceri d'invenzione » (no. 3, 1987)
    - Michaël Levinas, « Le son et la musique » (no. 5, 1987)
    - Gérard Grisey, « Tempus Ex Machina » (no. 8, 1989)
    - Tristan Murail, « Question de cible » (no. 8, 1989)

… de l'*Informel*…



… de l'*Automatique*…



- De nouveaux points de vue sur le matériau compositionnel
  - Redéfinir et repenser le matériau de la musique
    - Iannis Xenakis, « À propos de Jonchaies » (no. 6, 1988)
      - Structures en temps / hors temps ; cribles mathématiques
    - Helmut Lachenmann, « L'écoute est désarmée – sans l'écoute » (no. 1, 1986)
      - L'œuvre comme « sonorité structurée »
    - Brian Ferneyhough, « Carceri d'invenzione » (no. 3, 1987)
      - Le discours comme énergie et lignes de forces ; perspectives de l'Informel et de l'Automatique
    - Michaël Levinas, « Le son et la musique » (no. 5, 1987)
      - Le Musical comme au-delà du son, dans le son
    - Gérard Grisey, « Tempus Ex Machina » (no. 8, 1989)
      - Les sons comme champs de forces ; l'objet = processus contracté, le processus = objet dilaté
    - Tristan Murail, « Question de cible » (no. 8, 1989)
      - Le matériau de la composition n'est pas l'objet sonore, mais le « sentiment »

- De nouveaux points de vue sur le matériau compositionnel
  - Redéfinir et repenser le matériau de la musique
  - Le temps et l'espace musical
    - Franco Donatoni, « On compose pour se composer » (no. 2, 1986)
      - « Je n'organise pas le temps, c'est le temps qui m'organise »
    - Elliott Carter, « La musique et l'écran du temps » (no. 4, 1987)
      - Superpositions de vitesses (tempi) ; modulations métriques
    - Gérard Grisey, « Tempus Ex Machina » (no. 8, 1989)

- « Le véritable temps musical n'est que le point d'échange et de coïncidence entre un nombre infini de temps différents »

    - Tristan Murail, « Question de cible » (no. 8, 1989)
      - Techniques spectrales et temps de la rhétorique classique
    - Salvatore Sciarrino, « Entretien » (no. 9, 1990)
      - Le temps musical comme espace

- De nouveaux points de vue sur le matériau compositionnel
  - Redéfinir et repenser le matériau de la musique
  - Le temps et l'espace musical
  - La figure et le geste
    - Franco Donatoni, « On compose pour se composer » (no. 2, 1986)
      - Le geste comme actualisation individuelle de la figure en tant que virtualité englobante
    - Franco Donatoni, « Processus et figure» (no. 2, 1986)
      - La figure ne se développe pas, mais prolifère en une multiplicité de gestes
    - Brian Ferneyhough, « Le temps de la figure » (no. 3, 1987)
      - Le geste enferme l'énergie dans un objet sonore codifié, connoté, référentiel
      - La figure libère une énergie immanente à son contexte musical immédiat

- De nouveaux points de vue sur le matériau compositionnel
  - Redéfinir et repenser le matériau de la musique
  - Le temps et l'espace musical
  - La figure et le geste

- Questionner le rapport à la composition, ce que composer veut dire
  - L'enjeu de la perception
  - Intution vs. formalisation
  - L'enjeu de l'écoute
  - Pourquoi écrire de la musique?

- La pédagogie de la composition et remarques conclusives

- Questionner le rapport à la composition, ce que composer veut dire
  - L'enjeu de la perception
    - Brian Ferneyhough, « Carceri d'invenzione » (no. 3, 1987)
      - Il faut unifier l'écoute du compositeur et celle de l'auditeur
    - Gérard Grisey, « Tempus Ex Machina » (no. 8, 1989)
      - « la structure, quelle que soit sa complexité, doit s'arrêter à la perceptibilité du message »
    - Tristan Murail, « Question de cible » (no. 8, 1989)
      - Le compositeur ne peut ignorer les recherches en psychologie et en psychoacoustique
    - Helmut Lachenmann, « De la composition » (no. 10, 1992)
      - De la nécessité de comprendre les conditions physiologiques de la perception et des lois acoustiques où « la conscience reconnaît le son et le temps (…), et à travers eux, se reconnaît elle-même »

- Questionner le rapport à la composition, ce que composer veut dire
  - L'enjeu de la perception
  - Intution vs. formalisation
    - Franco Donatoni, « On compose pour se composer » (no. 2, 1986)
      - Mécanisme vs. Automatisme
    - Franco Donatoni, « Processus et figure» (no. 2, 1986)
      - « l'interaction des deux moments, rationnel et intuitif, est telle que chacun agit sur l'autre »
    - Brian Ferneyhough, « Carceri d'invenzione » (no. 3, 1987)
      - Pour un Automatisme global déterminant l'atome, plutôt que de tâtonner de l'atome vers la Forme
    - Pascal Dusapin, « Une filiation problématique » (no. 6, 1988)
      - « l'instinct et les choix subjectifs (…) sont les seuls garants de la valeur d'une œuvre »
    - Iannis Xenakis, « À propos de Jonchaies » (no. 6, 1988)

      - « Quand on compose, il faut (…) savoir être lucide (…) tout en continuant de progresser dans l'obscurité »
    - Tristan Murail, « Question de cible » (no. 8, 1989)

      - Revenir à l'intuition pour retrouver dans le phénomène sonore de nouveaux modèles pour la composition
    - Helmut Lachenmann, « De la composition » (no. 10, 1992)

      - Intuition naïve ou formalisme positiviste ne valent rien sans un regard critique sur les présupposés sociaux du matériau

- Questionner le rapport à la composition, ce que composer veut dire
  - L'enjeu de la perception
  - Intution vs. formalisation
  - L'enjeu de l'écoute
    - Helmut Lachenmann, « L'écoute est désarmée – sans l'écoute » (no. 1, 1986)
      - « L'objet de la musique est l'écoute, la perception qui se perçoit elle-même »
    - Salvatore Sciarrino, « Entretien » (no. 9, 1990)
      - L'écoute comme prise de conscience du son qui « garde la trace du silence d'où il provient et vers quoi il retourne »

- Questionner le rapport à la composition, ce que composer veut dire
  - L'enjeu de la perception
  - Intution vs. formalisation
  - L'enjeu de l'écoute
  - Pourquoi écrire de la musique?
    - Franco Donatoni, « On compose pour se composer » (no. 2, 1986)
    - Brian Ferneyhough, « Carceri d'invenzione » (no. 3, 1987)
    - Elliott Carter, « La musique et l'écran du temps » (no. 4, 1987)
    - Jean Barraqué, « Propos impromptu » (no. 5, 1987)
    - Gérard Grisey, « Tempus Ex Machina » (no. 8, 1989)
    - Tristan Murail, « Question de cible » (no. 8, 1989)
    - Salvatore Sciarrino, « Entretien » (no. 9, 1990)
    - Helmut Lachenmann, « De la composition » (no. 10, 1992)

- Questionner le rapport à la composition, ce que composer veut dire
  - L'enjeu de la perception
  - Intution vs. formalisation
  - L'enjeu de l'écoute
  - Pourquoi écrire de la musique?
    - Franco Donatoni, « On compose pour se composer » (no. 2, 1986)

« Écrire de la musique (…)[, c'est] (…) une manière de penser, une expérience concrète de penser de façon formelle. Je crois qu'il y a des connaissances formelles distinctes des connaissances verbales, de même qu'il y a une pensée formelle différente de la pensée discursive »

- Brian Ferneyhough, « Carceri d'invenzione » (no. 3, 1987)

« Je veux écrire une musique qui reste toujours en avance sur l'oreille, sur ses capacités qui dans l'histoire progressent de plus en plus rapidement. Je veux toujours maintenir l'auditeur en état de nervosité réceptive en sorte qu'il soit pris dans un dilemme : soit il suit au niveau d'exigence requis soit il tourne le bouton et ne suit plus rien. J'espère qu'il n'y a pas dans cette musique de terrain moyen car je veux forcer l'auditeur à une participation soit par choix positif, soit par refus total »

- Questionner le rapport à la composition, ce que composer veut dire
  - L'enjeu de la perception
  - Intution vs. formalisation
  - L'enjeu de l'écoute
  - Pourquoi écrire de la musique?
    - Elliott Carter, « La musique et l'écran du temps » (no. 4, 1987)

« La raison qui pousse à composer – à mesurer chaque note, chaque accord, chaque rythme à l'aune de son intention expressive; à juger le tout, presque inconsciemment selon le code de votre plaisir sensoriel, de ce qui vous semble imaginatif, émouvant et essentiel – est de l'ordre de l'indicible. On ne peut qu'évoquer son implication, ou son engagement dans la musique, comme dans ce que [Saint-John Perse] appelle « l'horreur… et l'honneur de vivre » »

- Jean Barraqué, « Propos impromptu » (no. 5, 1987)

« Une seule chose compte pour le compositeur, c'est la musique. (…) ». « Ainsi se situe le drame de l'artiste devant le Monde, drame qui est un palliatif, un faux-fuyant, en somme un détour aisé pour éviter le regard de soi à soi. Le très grand compositeur est celui qui ne voudrait rien, qui permettrait que les choses se fassent à travers de lui, et soient comme une fleur qui naît et meurt sans explication »

- Questionner le rapport à la composition, ce que composer veut dire
  - L'enjeu de la perception
  - Intution vs. formalisation
  - L'enjeu de l'écoute
  - Pourquoi écrire de la musique?
    - Gérard Grisey, « Tempus Ex Machina » (no. 8, 1989)

« La composition de processus sort du geste quotidien et par cela même nous effraie. Elle est inhumaine, cosmique et provoque la fascination du Sacré et de l'Inconnu, rejoignant ce que Gilles Deleuze définit comme la splendeur du ON : un mode d'individuations impersonnelles et de singularité préindividuelles »

- Tristan Murail, « Question de cible » (no. 8, 1989)

« (…) la « vectorisation » du discours musical [signifie] que tout processus est orienté et possède un sens, (…) crée des sensations de tension et de détente, de progression ou de stagnation, joue sur le confort de l'attendu et le plaisir de la surprise, sur les phénomènes de seuil, ou de retournement de tendance insidieux, crée le dynamisme du discours en un mot, ce qui, au-delà des modes d'écriture et des modes tout court, au-delà des révolutions de surface et des polémiques stériles, en appelle directement aux catégories mentales de l'auditeur occidental. C'est au fond à ce niveau que je voudrais composer, et si l'expression d'écriture musicale a un sens, c'est de ces notions que je voudrais tirer mon vocabulaire et ma syntaxe »

- Questionner le rapport à la composition, ce que composer veut dire
  - L'enjeu de la perception
  - Intution vs. formalisation
  - L'enjeu de l'écoute
  - Pourquoi écrire de la musique?
    - Salvatore Sciarrino, « Entretien » (no. 9, 1990)

« Ma musique peut être élégante, délicate par sa dynamique, mais elle n'est pas « jolie », sa « joliesse » découle de quelques aspects secondaires, du fait qu'elle soit plus piano que la musique normale, et à ceux qui sont habitués à la vie moderne, aux discothèques, elle peut apparaître comme une fourmi sur un dos d'éléphant. Je la verrais plutôt comme l'éruption d'un volcan vu de loin »

- Helmut Lachenmann, « De la composition » (no. 10, 1992)

« (…) ce texte (…) voudrait mettre en évidence le côté radical d'une activité apparemment inutile qui, quelque part entre la prédication importune et le bricolage anonyme, sollicite l'existence d'un compositeur. Une activité qui le met au défi en tant que sujet qui pense et éprouve des émotions, mais se trouve aussi doublement limité, « administré », emprisonné – reconnaissant lui-même ses limitations et se mobilisant en même temps pour utiliser la conscience qu'il en a, pour réagir face à elle de manière créatrice. Et une telle expérience, une telle connaissance est rendue légitime par le fait même qu'elle devient, au moyen d'une médiatisation esthétique, un défi à l'auditeur »

- La pédagogie de la composition et remarques conclusives
    - Franco Donatoni, « Processus et figure» (no. 2, 1986)
    - Franco Donatoni, « On compose pour se composer » (no. 2, 1986)
    - Pascal Dusapin, « Une filiation problématique » (no. 6, 1988)
    - Helmut Lachenmann, « De la composition » (no. 10, 1992)

    - … Jimmie LeBlanc, quelques remarques…