

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2013)
Heft: 123

Artikel: Un chant de l'aube : la musique d'Éric Gaudibert au festival Les Amplitudes
Autor: Verdier, David
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927493>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Un chant de l'aube

La musique d'Éric Gaudibert au festival Les Amplitudes

David Verdier

Organisé tous les deux ans autour d'une figure marquante du paysage musical contemporain, le festival Les Amplitudes peut s'enorgueillir d'avoir accueilli à la Chaux-de-Fonds des personnalités aussi diverses que Luc Ferrari, Georges Aperghis, Salvatore Sciarrino, Jacques Demierre ou Rebecca Saunders. Disparu en juin 2012, le compositeur Éric Gaudibert figurait en tête d'affiche d'une 6^e édition à laquelle il avait personnellement beaucoup collaboré.

On ne saurait aujourd'hui définir cette personnalité musicale si singulière sans parler de cette évidente discrétion qui mène à la part intime de ses œuvres. Sa musique sollicite une écoute délicate qui s'offre sans jamais céder à l'introversion. Cette signature sonore résolument en marge de la vacuité tapageuse, il l'a acquise très tôt en tant qu'interprète auprès d'Alfred Cortot, d'Henri Dutilleux et de Nadia Boulanger pour la composition. Toute sa vie, Éric Gaudibert saura se tenir prudemment à bonne distance des cercles d'influences qui auraient pu faire de lui un épigone d'une certaine modernité parisienne ou l'officiant d'une chapelle trop étroite, tout en revendiquant l'influence de Bartók, Schoenberg, Messiaen, Lutosławski et Stockhausen. Il prend la décision de revenir en Suisse pour enseigner au sein du Conservatoire Populaire de Musique de Genève en 1976. En sacrifiant une carrière potentiellement « officielle », il garantit une indépendance assumée qui fera de lui l'une des références majeures de notre temps en matière de pédagogie musicale. De nombreux élèves, enseignants, interprètes ou compositeurs étaient présents à la Chaux-de-Fonds pour lui rendre hommage. Leur émotion palpable témoignait de l'importance de l'enseignement et de la musique d'Éric Gaudibert dans leur parcours personnel. Au-delà de cette émotion, il convient désormais de porter un regard attentif sur une personnalité aussi remarquable par l'acuité de sa pensée que par la délicatesse de sa relation au monde.

DE JANUS À PROTÉE

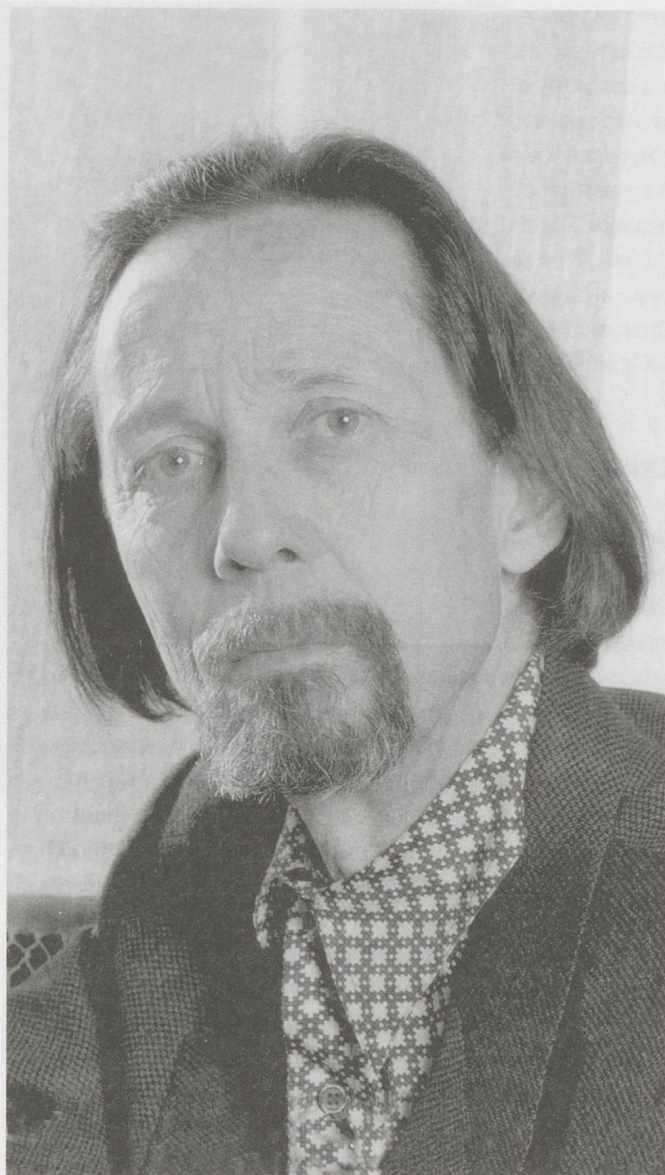
Le nom d'Éric Gaudibert est moins connu en France que celui de Heinz Holliger ou Klaus Huber, pour ne citer que les compositeurs suisses de cette génération. Je l'ai découvert il y a une dizaine d'années — un peu par hasard il faut bien l'avouer — sur un disque Grammont-Portrait où figuraient un beau portrait en noir et blanc et trois titres aux consonances très énigmatiques : *Gemmes* (1980), *Syzygy* (1971) et *Astrance* (1980). Cette écoute, bientôt suivie par l'humanisme sensible de *La Harpe du silence* (1968), formera pour moi la porte d'entrée dans cet univers musical. La science de l'onomastique appliquée aux titres a ceci de délicieux qu'elle est non exacte. Difficile en effet de deviner ce que la lecture d'un titre peut dissimuler comme impression d'écoute. Derrière l'intelligence poétique apparaissent les qualités d'une musique cursive où l'intuitif semble précéder le cadre formel. Cette impression de liberté se retrouve également dans une démarche de pédagogue qui se plaît à ouvrir des perspectives et constitue dans le même temps le miroir nourricier de son travail de créateur. Sans ostentation ni volonté d'imposer une quelconque « vérité » ou chercher à faire de ses élèves des disciples, Éric Gaudibert a considéré l'enseignement comme un lien privilégié pour faire émerger chez eux une personnalité et une identité musicale autonome. Cette liberté comme source élémentaire jaillit très tôt dans son itinéraire de créateur. Malgré les marques d'un structuralisme de bon aloi — *Épitase* (1970) ou *Syzygy* (1971) — il ménage pour l'interprète une part d'improvisation censée compléter ses propres intentions.

Il est capital de préciser combien le style d'un musicien comme Gaudibert est avant tout une affaire de vision. Vers la fin des années 60, au moment où émergent ses premières œuvres abouties, la modernité passe par l'utilisation d'outils

de contrôle du flux musical ainsi qu'une compartimentation de la pensée créatrice. Éric Gaudibert s'intéresse très tôt aux avancées technologiques, sans pour autant qu'elles constituent pour lui une finalité. Avec *Épitase* (1970), il utilise pour la première fois une bande magnétique. Viendront *Soltice* (1971) et *Écritures* (1975) mais il faudra attendre *Miscellanées* (1986) et plus tard *Remember* (2011) pour qu'il fasse appel à nouveau à un dispositif électroacoustique. La pièce emblématique de ce double jeu entre modernité et classicisme est sans aucun doute *Vernescence* (1973) pour clarinette basse, piano et électronique. En une vingtaine de minutes, on parcourt un univers mental fait de décantation et d'arrière-plans où, parfois, émergent des images sonores surprenantes — telles ces notes égrenées en jouant directement sur les cordes du piano ou encore ces jeux de réminiscences en miroir, le système électronique diffusant avec quelques secondes de retard des fragments enregistrés en cours d'exécution. Ce temps fuyant, « introuvable », refuse toute pulsation et toute régularité. C'est le rythme d'une musique qui rêve toute seule à voix basse. Partout et nulle part, c'est l'invention d'un temps pictural appliqué à la musique. Paradoxalement, on ne saisit plus la totalité seulement par le déroulement ; l'écoute nous place d'emblée devant une toile où l'on peut distinguer les différents plans et les masses de couleurs.

L'INFINI

Si la composition s'apparente chez Gaudibert à une forme de quête spirituelle, elle est également la trace d'un parcours personnel fait de lectures et de découvertes. Sa musique rappelle l'expérience de Pascal, pris de vertige devant cette cosmogonie invisible qui se révèle dans l'infiniment petit et lui même conscient de sa petitesse dans l'univers. Plusieurs pièces se terminent sur un « fondu au blanc », tunnel irisé vers l'infini silencieux. Picturalement, le silence chez Gaudibert fonctionne comme blanc syntaxique, liquide sonore à la surface duquel les notes et les mots remontent lentement. Ce blanc aérien renforce la présence du souffle comme respiration et matière sonore à part entière, que ce soit à travers le choix de l'instrument soliste (souvent un instrument à vent ou traité comme tel) ou la voix chantée. Ce flux invisible devenu son laisse entendre son enveloppe charnelle comme ces soufflets d'accordéon que l'on déplace ou ces bruits de clés dans *Deux pas dans le gris* (1994) ou bien les modes de jeu des instruments à cordes jouant sur les différences de pression de l'archet, du rugueux au diaphane dans *Le Dit d'elle* (1995). Gaudibert privilégie l'espacement des registres et la combinaison de valeurs longues associées à des passages où la ligne se fragmente en une pluie de notes irrégulières et sporadiques, par grappes. Dans *Océans* (1988) ou *Concertino* (1994) le souffle est perçu comme rapprochement-éloignement de plans visuels. Jamais inutilement virtuose, la musique



Éric Gaudibert. © J.-R. Berthoud

d'Éric Gaudibert recourt à la plasticité du matériau instrumental ou textuel pour en dégager l'élément coloriste. *Remember* (2011) évoquant la Shoah ou, sur le plan personnel, le rituel tragique qui sous-tend l'exécution de *Gong* (2012), nécessitent une caractérisation fournie par une palette de différentes densités de noir. La multiplicité des changements de tempos dans *Jardins d'Est* (1994) joue sur un registre de couleurs claires et frémissantes grâce à une écriture fine et transparente souvent soulignée par des motifs confiés aux vents, au violon solo, à la harpe et à la percussion.

L'étrangeté des alliages de timbres et de modes ouvre souvent sur une combinaison de différents espaces — géographiques et temporels. Si la musique orientale et Moyen-orientale s'introduit dans l'écriture de Gaudibert, c'est avant tout par nécessité d'adjoindre à sa langue des techniques et des instruments qui enrichissent son horizon. Soit il fait appel à un instrument spécifique — *Hekâyat* (2003) pour rubab, *Le Chant de la Rose* (2008) pour kawala et qânum, ou *Trivium* (2008) pour pipa chinoise — soit il s'inspire de ces univers,

avec une préférence pour la netteté un peu sèche qui amoindrit la résonance : *Images japonaises* (2005), inspirées par les sonorités acides du gagaku. La pluralité des références à la musique ancienne n'a rien de nostalgique ; elle traduit une connaissance parfaite de ce domaine et la volonté de l'agréger à son esthétique. On citera par exemple le théorbe et électronique de *Ciel d'Ombre* (2004) ou l'entrelacs des diapasons du *Deuxième Quatuor pour cordes* « Rien, il n'y a rien de plus beau » (2006), le fantôme de Beethoven dans le *Premier Quatuor* (1971) ou celui de Machaut se détachant à la fin du *Dit d'elle* (1995).

CRISTALLISATION

Un autre des aspects de la musique d'Éric Gaudibert concerne la minéralité du son et une écriture qui cristallise le flux tant dans son acception moléculaire que dans son acception littéraire, stendhalienne oserait-on dire — cristallisation d'une écoute qui trouve son point d'équilibre entre pudeur et raffinement. Le recours à l'élément textuel, souvent poétique, ne joue pas à la surface de l'œuvre mais constitue au contraire sa raison d'être, son essence. Cette immanence du verbe dans la musicalité le relie à la figure de Robert Schumann. On retrouve cette référence à travers de multiples citations : *Albumblätter* (1992), *Chant de l'aube* (1993), *Les Amours du Poète* (1994), *Au-delà* (2005) et *Warum?* (2009). Gaudibert trouve dans la multiplicité et la combinaison des sources littéraires une matière polymorphe qui en fait la force et l'originalité. La présence conjointe d'un chant-déclamation dans *Concerto Lirico* (1995) réunit d'Aubigné, Martin Opitz, Francesco Petrarca, Katharina von Greiffenberg dans une sorte de théâtre cruel et glacial. Plus légers, les insertions d'A... in *Wonderland* (2007) renouent avec l'humour décalé de ses opéras de poche *Chacun son singe* (1973) et *Skr(i)pt* (2009) d'après Rabelais. Le théâtre n'est jamais loin et les interprètes de Gaudibert sont souvent invités à se déplacer dans un espace scénique devenu espace d'interprétation au sens propre.

Le tournant esthétique que constitue l'irruption de la poésie dans *La Harpe du Silence* en 1966 s'écoute aujourd'hui avec un recul cruel. Le texte de Blaise Cendrars a mal vieilli, tout comme certains poèmes des années 1960 — 70, à l'immédiateté naïve difficilement audible aujourd'hui. La poésie de François Debluë est mieux adaptée à son cadre musical comme dans *Si lointaine, sa voix* (2010) pour chœur, orgue positif et flûte à bec ou le mélodrame *Judith et Holopherne* (1996). L'intérêt, c'est cette démarche assumée et très forte qui consiste à sertir le poème dans le texte (étymologiquement « tissu ») musical, au risque qu'il n'entre en conflit avec cet écrin de notes, comme en témoigne par exemple cette tension hystérique qui parcourt *It was no melody* (2000). Cette dualité, tantôt corps à corps violent, tantôt dialogue amoureux rejoint l'intérêt que porte Gaudibert à la forme concertante. On peut voir dans la présence métaphorique de la harpe qui protège Orphée aux Enfers une clé de lecture de son œuvre (cf. *Un Jardin pour Orphée* (1985), d'après le tableau éponyme de Paul Klee).

LES AMPLITUDES

L'expression aurait très bien pu inspirer Éric Gaudibert ou lui fournir la matière d'un titre. Si l'on excepte ses résonances poétiques, il s'agit d'un terme technique provenant du lexique employé dans l'industrie horlogère. Cette signature cryptée désigne la région de la Chaux-de-Fonds où se déroulait le festival du 14 au 19 mai dernier. Remarquable par ses précieux mécanismes, la région se distingue également par ses lieux de concerts — aussi étranges et variés qu'un temple protestant sécularisé, une usine électrique, un ancien moulin reconverti en scène punk ou, plus classiquement, la salle Faller et la cultissime Salle de Musique.

En écoutant le premier soir *Le Regardeur Infini* (1987) et *Écritures* (1975), on aborde de plain-pied la dimension poétique de Gaudibert par le versant de la performance et de l'oralité déclamatoire. La brûlure lyrique de la voix de Jacques Roman surtigne la grandiloquence un brin surannée des extraits de la *Légende des Siècles* et les vertiges compassés de l'écriture de Bernard Falciola. Les *Trois chansons* de Ravel auraient sans doute mérité de ne pas se réduire à un insert naïf entre les deux parties de soirée — ce qui ne retire rien à la qualité de l'interprétation de Jeune Opéra Compagnie sous la direction de Nicolas Farine. Somptueux programme le lendemain avec un jeu de réponse entre la musique de Charles Ives et celle d'Éric Gaudibert, interprétée par l'Orchestre de Chambre de Lausanne sous la direction de Marc Kissóczy. Le paysage mental de *Jardin d'Est* (1994) et *Diamant d'herbe* (1986) ponctuent un parcours où alternent symétriquement *The Unanswered Question* et *Central Park in the Dark*. Le tracé infini des cordes et l'étrangeté des thèmes imbriqués résonnent avec une modernité étonnante, plus d'un siècle après leur création. Ces deux monuments de l'histoire de la musique forment un écrin naturel au concerto pour hautbois « *su fundamenta invisibili* » (1991). Œuvre magistrale par son ampleur et sa disposition — de part et d'autre de l'entracte — ce concerto souligne la primauté chez Gaudibert de l'intervalle sur l'accord et du timbre sur l'harmonie. La séparation des deux parties crée des rapprochements et des dissensions. La trame de l'écriture soliste rejoint les variations volumétriques de la ligne orchestrale. Les diaprures crissées s'effilent jusqu'à s'interrompre dans l'aigu et basculent en longues dépressions chutant en arabesques hypnotiques. La volubilité d'Omar Zoboli déroule un discours musical que vivifie une série de mélismes furtifs et scintillants.

À l'invitation de Véronique Gobet et des professeurs de piano du conservatoire de la Chaux-de-Fonds, Éric Gaudibert avait reçu peu de temps avant sa disparition, la commande d'un ensemble de pièces et miniatures pour piano destinées aux jeunes interprètes. Le cycle resté inachevé fut complété par l'un de ses élèves à Genève, Nicolas Bolens. Ces formes simples présentent des suites de motifs en ostinato et de lignes croisées. Le déplacement de ces formes dans le temps crée une forme d'attente qui fait oublier le minimalisme assumé de ces corps sonores. Avec *Jetées* (1987), Gaudibert confie au monde sonore multidimensionnel de l'orgue son projet d'œuvre



Répétition de « Feedthrough », création de Benoît Moreau, Arturo Corrales et Christophe Bergon, 17 mai 2013. © Pablo Fernandez

ouverte pour clavier. *Continuum, Accords, Grave, Mélodies, Arpèges, Rondeau* : le titre de ces pièces sert d'accroche sémantique et sensuelle à un parcours librement composé par l'interprète. En écoutant le jeu brillant de Simon Péguiron, on se dit que l'impression générale de virtuosité est relativement trompeuse, comparativement au pur plaisir du timbre et de la puissance de l'instrument, livrée à nu dans toute sa richesse et sa rondeur. Daniel Zea et Arturo Corrales, tous deux anciens élèves d'Éric Gaudibert, prolongeaient la soirée par une série de trois « Diversions » dans la plus pure tradition de la performance et du rituel dadaïste. Peu avare en décibels, les déferlantes électroniques de *Feedthrough* de Corrales se combinent aux interventions décalées du plasticien de Christophe Bergon. Daniel Zea s'intéresse avec *Unum* et *The Boiling Point* à la mise en perspective d'un vocabulaire chorégraphique très contrasté, tantôt avec un background inquiétant d'infrasons au milieu duquel évolue au ralenti le longiligne Thibaud Le Maguer, tantôt avec les langueurs pliées et dépliées de Lucie Eidenbenz au milieu de la vapeur sonore d'un étrange orchestre de bouilloires électriques façon « ready made » à la Marcel Duchamp.

Littéralement et au sens figuré, la pièce pour piano et ensemble *Gong* (2012) servait de centre de gravité à l'ultime rendez-vous de ces « Amplitudes ». Ce coup de dé en forme de tragédie intime suspend le temps autour d'un accord initial, dont le geste rejoint par son intention et sa violence le résultat musical. La pièce n'est pas dirigée à proprement parler ; elle fonctionne sur le plan d'une extension sonore du piano (joué, dos tourné au public). La tension continue se mêle aux

accents exotiques d'un ensemble instrumental disposé à la manière d'un gamelan imaginaire. Entre thrène austère et rhapsodie funèbre, la poésie de Nicolas Bouvier irrigue et nourrit un art musical proche de l'ellipse graphique du haïku. La fondation Royaumont annonce la reprise de *Gong*, le 8 septembre 2013, au sein d'une programmation regroupant des œuvres de Dieter Ammann, Hanspeter Kyburz et Xavier Dayer. Pour l'occasion, le NEC (Nouvel Ensemble Contemporain) cédera la place au Namascae Lemanic Modern Ensemble, mais on retrouvera avec plaisir l'énergie contagieuse du pianiste Antoine Françoise.