

BRIAN FERNEYHOUGH - LE DERNIER DES MODERNES

Textes extraits de : Marc Texier, *Moments passés, musique présente*, Paris, Van Dieren Editeur, 2006.

Je me souviens d'une audition du *Quatrième Quatuor* de Ferneyhough, lors de laquelle je ressentais ce pour quoi le mélomane survit à l'ennui habituel des concerts contemporains : ce bref plaisir d'une véritable émotion, accrue par le sentiment d'être le premier à la ressentir.

Je retrouvais cette association, mainte fois entendue dans l'œuvre de Ferneyhough, de deux niveaux de lecture, qui rendent ses pièces immédiates pour qui les découvrent, et résistantes pour qui les analyseront. Niveaux qui sont tous deux perceptibles, mais pas également explicables.

Ce qui apparaissait d'abord dans ce Quatuor c'était la forme extérieure, le geste saillant : l'alternance des mouvements avec ou sans voix ; la dislocation du texte chanté (Cantos d'Ezra Pound « déconstruis » par Jackson MacLow) ; la trajectoire du troisième mouvement qui part d'un duo alto violoncelle, circule à travers la formation, pour finir en solo de premier violon en usant de cette cinématique des phrases musicales qui propulse le son vers la fin comme un paysage défilant à l'envers ; le grand solo de la soprano au quatrième mouvement, cadence autonome, que conclut, en une interrogation suspensive, le quatuor... L'autre niveau était caché, c'est celui qui justifiera l'œuvre lorsqu'elle sera commentée, analysée : pour l'instant on devinait une structure sous-jacente qui donnait sa cohérence à l'œuvre, fondation soupçonnée mais encore invisible. Indicible serait le terme juste, puisqu'elle me procurait un plaisir que je savais expliciter. Comme si je me penchais sur l'eau d'un puits clair, je devinais l'appareil des briques, mais les miroitements de la surface troublaient la nature de leur insertion.

Cela peut sembler saugrenu, mais j'ai tout de suite pensé à Jules Verne, dont l'œuvre est à portée du garçon de douze ans, comme elle put inspirer à Raymond Roussel la plupart de ses romans, ou subir la lecture philosophique de Michel Serres. Ce large spectre d'auditeurs potentiels, cette qualité d'appeler la création d'autres œuvres en réponse à la sienne, la musique de Ferneyhough la possède aussi. On parle à son propos de complexité. Qu'est-ce en fait cette complexité, sinon l'union d'une très grande simplicité extérieure et d'une forte complication interne, l'une l'autre renforçant et l'effet de surface par lequel sa musique éblouit, et la profondeur des lignes de fuite selon lesquelles elle échappe à notre entendement.

*

Comment ne pas être frappé par l'origine plus picturale que strictement musicale de la plupart des œuvres de Ferneyhough. La Terre est un homme, inspirée d'une toile de Matta, La Chute d'Icare par le tableau homonyme de Breughel, Transit par une gravure dans un livre de vulgarisation astronomique de Camille Flammarion, jusqu'à Mort Subite née du sous-bock de cette bière bien connue ! Ou de textes qui expriment une image : Kurze Schatten II inspirée par un fragment de Walter Benjamin où il parle de cette ombre de midi qui devient plus noire à mesure qu'elle raccourcit et disparaît au moment du zénith. Terrain, enfin, hommage au land-art de Robert Smithson, et quasi poème symphonique en forme de concerto pour violon. S'y opposent deux univers : le soliste c'est le monde des êtres vivants, il en a l'agitation superficielle et frénétique ; l'ensemble des vents et la contrebasse symbolisent le sous-sol, qui évolue selon le rythme infiniment plus lent de la géologie. Mais comme notre terre qui brise parfois les destinées humaines par ses tremblements ou ses éruptions, la tectonique de ce « sous-sol » influe sur la partie de violon, en modifie le cours par l'apparition de failles dans le développement, de terremoto des cuivres...

Le haut degré d'abstraction atteint par la musique de Ferneyhough ne dépend-t-il pas justement d'une représentation visuelle de sa musique ? De cette faculté qu'il a de toujours avoir en esprit une image résumée de son travail, un croquis mental qui lui permet de ne pas en perdre la forme générale malgré les méandres du discours instantané. Einstein disait avoir acquis le langage très tard, vers cinq ans, et jusqu'alors il « pensait en images », habitude qu'il gardera toute sa vie, ne pouvant appréhender un problème mathématique sans une visualisation intérieure, parfois presque narrative. Est-ce alors l'image, et non le langage, l'allié essentiel du pouvoir d'abstraction ?

*

Un jour que pendant un cours de composition il affirmait que sa musique était parfois informelle, un élève lui demanda ce qu'il entendait par là, car il ne voit rien d'informel dans son œuvre. Et Ferneyhough de donner un exemple. Au paper-board, se couvrant théâtralement les yeux de la main gauche, il griffonne rapidement une portée, et toujours sans regarder ce qu'il fait, y pose quelques notes avec leurs valeurs rythmiques. Cela n'a pas de sens musical. Puis examinant ce qu'il vient d'écrire au hasard, il se propose de le développer devant nous comme un thème donné. Il y a là un gribouillis de quintolet : le chiffre cinq sera donc le principe unificateur. Il voit aussi une symétrie brisée dans ce que sa main a tracé au hasard : il en amplifiera le principe. Et nous laissant tous à chercher encore sur la portée ce qu'il vient d'y trouver, il écrit déjà quelques lignes de musique exploitant, dans une imbrication complexe, les prémisses d'ordre et de structure qu'il a révélées dans ce jet aléatoire de notes, toujours justifiant ce qu'il fait, parsemant le tableau d'exemples de développements possibles mais auxquels il renonce par manque de place, s'échauffant pour terminer finalement en nous laissant entendre qu'il pourrait aussi bien continuer. Ce n'est pas une seule musique qu'il se sent capable d'extraire de ce rien initial, mais autant qu'il veut et que son esprit dans l'instant a déduit. La démonstration, pour absurde qu'elle soit, est assez époustouflante. Je me sens confondu devant une telle faculté d'abstraction, qui me fait mesurer ma propre inintelligence comme à l'exercice des mathématiques. Il y a là une faculté qui est chez lui exacerbée : une aptitude computationnelle hors du commun, qui fut sans doute celle de Bach et de tous les grands polyphonistes. Mais aptitude à laquelle ne se réduit pas son génie, car il la partage aussi avec ces simples d'esprit, les calculateurs prodiges capables d'extraire instantanément des racines cubiques de n'importe quel nombre, ou d'apercevoir des séries cachées dans une suite aléatoire de chiffres.

C'est donc cela ce qu'il appelle l'informel de sa musique : ce que le hasard a parfois glissé dans son œuvre et qu'il a dû justifier après coup. D'ailleurs on m'a dit qu'écrivant ses partitions directement au propre, il laisse parfois, par inadvertance ou fatigue, se glisser des erreurs de notation. Quand on connaît la complexité, la surcharge diacritique de sa musique (et la perfection de sa graphie qu'on ne peut distinguer d'une gravure), on comprend que pour quelques notes erronées il ne veuille pas tout reprendre de sa page d'écriture. Aussi il procède comme à l'instant devant nous : développant son erreur comme si elle n'était pas une erreur mais une petite incartade volontaire, une faille intentionnelle dans le déroulement logique de son développement, et qui trouvera sa raison d'être dans les mesures suivantes où il infléchit sa musique de manière à justifier rétrospectivement sa faute. La main de Ferneyhough dérape, mais son esprit garde le sens de l'équilibre.

*

On voit dans l'œuvre de Ferneyhough les derniers feux d'un post-sérialisme flamboyant. Mais c'est un contresens.

Chez les sériels, l'œuvre devait se plier à un strict déterminisme. C'est la boutade de Webern : « quand la série est choisie, la pièce est achevée », c'est-à-dire que la musique n'est rien d'autre qu'une construction déduite d'un ordre simple. Elle prolifère à partir d'une cellule germinative dont l'omniprésence tout au long de la pièce assure l'unité du discours. Dans la musique de Ferneyhough

(où le degré de construction est équivalent, sinon supérieur) rien de tel : c'est le désordre qui fait le lit de l'ordre. Le hasard qui est rendu nécessaire. Parfois, à l'inverse, c'est par l'enchevêtrement des structures simples et prédéterminées qu'il génère le chaos, l'imprévisible. Son postulat est que la musique surgit de l'interférence et des collisions de vecteurs simples, linéaires, mais qui par leur nombre, leur superposition, leur intrication, génèrent des phénomènes non-linéaires et complexes, à la limite de la perceptibilité et de la prévisibilité... Sa musique est donc d'abord planifiée, mais immédiatement l'empilement des structures simples donne naissance à une réalité si chaotique que son devenir ne peut plus être prévu par le compositeur même. Ainsi va également notre monde selon la science contemporaine.

Il dialectise l'ordre et le désordre, écrivant une musique qui est à strictement parler anti-sérielle puisqu'elle est non-déterministe.

*

Si l'harmonie, le rythme, la répartition des notes, des densités, des tessitures, le découpage en sections, obéissent strictement, dans toutes ses œuvres, à de minutieux calculs préliminaires ; par contre la réalisation de sa musique est libre, suivant instinctivement l'idiosyncrasie du geste instrumental. Qu'il écrive pour flûte, guitare, violon ou clarinette, même si de semblables cribles, ou procédures d'engendrement ont donné naissance aux phrases musicales, celles-ci seront fondamentalement différentes parce qu'adaptées finalement aux spécificités articulatoires de l'instrument.

Tous les grands solistes qui ont interprété sa musique soulignent que passées les difficultés de lecture, de mise-en-place et de compréhension de la forme, la musique de Ferneyhough tombait naturellement sous leurs doigts. Surmonté l'effroi devant le grillage noir de ses énièmes de croches, et la surcharge diacritique de ses partitions, sa musique leur semblait non plus spéculative mais tactile, non plus calculée mais musculairement mimée.

C'est que la distribution des intensités, la mise en place des nuances, des modes de jeux, tout ce qui fait le phrasé de la musique : il le laisse à sa discrétion. C'est une liberté énorme que Ferneyhough s'accorde tout à coup relativement aux contraintes qu'il vient de s'imposer, et qui masque le squelette rigide par un libre modelé. C'est ainsi qu'il donne mouvement et grâce, qu'il plie la tresse des contraintes jusqu'à ce que sa musique redevienne fluide comme une natte coulant sur des épaules.

*

Avec quelle frénésie certains étudiants qui viennent étudier auprès de Ferneyhough attendent de ce dernier qu'il leur dévoile sa « boîte à outils » musicale ! Ils veulent connaître ses idées arithmétiques, statistiques, procédurales pour générer des séries de chiffres qu'il convertit ensuite en séries de notes, de tempi, de durées, de proportions ou d'ambitus harmonique. Ils veulent pénétrer dans sa cuisine, et lui, ayant beaucoup réfléchi à son propre langage, est virtuose dans la présentation de ses techniques.

Mais cette étape passée, il finit toujours par dire que toutes ses procédures mathématiques ne peuvent être un substitut à l'imagination. Lui-même ne veut pas susciter, mais canaliser ; son problème n'est pas de vaincre la stérilité, mais de combattre la profusion. Pas même cela : plutôt se construire un espace mental creux, une cavité suffisamment étroite et rigide pour que l'œuvre qu'il y bâtit demeure cohérente et manipulable.

Quand on fait le catalogue des techniques opératoires de Brian Ferneyhough on ne peut être que frappé par leur caractère négatif. Ce ne sont que cribles, filtres, grilles, cellules absentes, séries en entonnoir : s'il y a structuration, elle est orthopédique. Comme dans l'œuvre de Pérec on sent qu'il

s'agit moins de stimuler l'invention que de la contraindre. Et finalement la contrainte peut bien être arbitraire, son application, elle, est conséquente : elle confère un ordre à l'oeuvre, même si cet ordre n'est pas révélé ; elle empêche aussi l'artiste de se laisser dépasser par cette parole qui coule trop facilement pour être honnête. En cela Ferneyhough s'oppose radicalement au type de compositeur « expansif » qui croit la spontanéité garante de l'expressivité.

Car ce qu'exprime l'œuvre de Ferneyhough est moins un sentiment qu'un inconfort. La difficulté d'être ne peut se faire ressentir qu'en rendant problématique l'existence de l'oeuvre. Il y a donc autour des pièces de Ferneyhough tout un espace diégétique où vit une musique qui n'est pas advenue, et qui la mine. Tout ce que ces filtres ont filtré, ses cribles ont criblé, ses séries ont sérié, ne s'entend pas, mais par son absence, pèse sur l'œuvre telle qu'elle est d'une vie refusée. Il y a la scène musicale, souvent virtuose, volubile, bavarde ; et ce qui l'étouffe : le manque des mesures biffées, des harmonies évitées, des développements muselés. Astres morts, galaxies avortées, trous noirs absorbant le sens de ce qui est entendu. Il y a peu de silences réels dans l'œuvre de Ferneyhough, et tout plein d'absences silencieuses. La complexité de sa musique n'est pas seulement dans la complexité de son écriture, mais dans le fait qu'elle aurait pu (dû ?) être différente. Que l'on finisse par entendre ce qui est le plus construit, donc explicable, comme une chose éminemment improbable, née du hasard, et se résorbant en lui. C'est la fragilité même de notre existence. Elle est, sans que rien n'en justifie la présence.

On comprend alors que ses techniques d'écriture ne sont pas transposables, qu'aucun élève ne pourra les copier, car elles ne sont pas mécaniques mais ontologiques. Ce sont ses prisons personnelles, ses Carceri d'Invenzione, où il a senti la nécessité de contraindre sa faconde. Elles sont consubstantielles moins à son imagination qu'à sa psychologie, et ne seraient qu'artificielles sous une autre plume. Ferneyhough qui a beaucoup d'épigones, ne peut avoir aucun disciple.

*

Un jeune coréen de ses élèves dit à Ferneyhough qu'il ne suit ses cours que parce qu'on lui a conseillé d'écrire de la musique complexe. Seul ce style est primé aux concours internationaux ; et il a besoin d'un prix pour être dispensé des deux ans et demi de service militaire qu'il doit à la Corée du Sud ! Ferneyhough me confie qu'il a gardé son calme et a longuement argumenté pour lui faire comprendre qu'être compositeur ce n'est pas faire le perroquet, c'est obéir à sa vocation. Après cela il était exhausted et a mis trois jours à s'en remettre : tant de cynisme chez un jeune ! « Mais il ne sait pas donc que la composition c'est pas des choses qu'on fait comme ça, des styles qu'on prend, c'est clair ça que c'est comme une religion ».

*

C'est par le tête-à-tête autour d'une oeuvre en cours d'écriture que passe l'essentiel de l'enseignement de Ferneyhough. Il prend la partition de son élève, l'ouvre au hasard, et commence à discuter de la mesure où son oeil est tombé tout d'abord. Parce qu'il est profondément respectueux de l'esprit des autres, il suppose que ce petit fragment de musique a un sens. Et quand bien même il n'en décèle encore aucun, il va, par la discussion, maïeutiquement, le (lui) découvrir. Procédant par cercles concentriques, étendant peu à peu la portée de son propos, — de la micro-structure à l'architecture de la pièce, puis de celle-ci à l'implication morale de toute oeuvre —, il dévoile une logique du matériau, et, derrière elle, l'éthique nécessaire du compositeur. Peu à peu, comme un écheveau de lignes de forces, le sens caché de la pièce surgit de l'inconscient de l'élève. Non seulement ce qu'il voulait dire, mais aussi ce que l'oeuvre a dit malgré lui et avec lequel il va devoir maintenant composer. Par l'attention flottante, suivie d'une recherche aiguë des causes et des effets, le musicien a trouvé une signification à cette construction brumeuse comme l'analysant finit par interpréter ses fantasmagories nocturnes. La musique est une forme matérialisée du rêve ; son analyse, une psychanalyse.

*

Le père de Ferneyhough était un berger des environs de Birmingham, qui cessa de garder les moutons vers 1939, et vécut de travaux subalternes. Brian l'a toujours vu se décoiffer, et s'incliner, dans la rue, quand il croisait le médecin, un notable, quiconque de bien habillé. Sa mère voulait être infirmière, mais son propre père brûla ses livres d'étude, et elle se contenta d'un travail de polisseuse de meubles. Cette mère était d'une intelligence supérieure à sa condition, souffrant de n'avoir pu étudier, et fut pour Brian le seul être qui pouvait le comprendre. Mais le sommet de l'ascension sociale, restait pour elle le maître d'école. Elle n'a jamais vraiment compris qu'il enseignait à l'université, ne sachant pas ce que c'était qu'un professeur. Il se souvient exactement l'instant qui a décidé de sa vocation : c'est vers onze ans, quand son instituteur, membre d'une harmonie municipale, lui a fait entendre pour la première fois le son d'un cuivre. Cela l'incita à commencer la trompette, dont plus tard il vivra un temps, musicien d'un brass band local.

Son père, et même sa mère, étaient naturellement opposés à ce penchant, non comme peut l'être un bon bourgeois inquiet que son fils devienne un saltimbanque, mais parce que c'était une carrière si éloignée de leur propre monde, qu'ils ne pouvaient en concevoir l'ambition. Opposition par nature, donc, et non de raison. Opposition contre laquelle on ne peut argumenter, et que seules, de la part d'un enfant, la volonté secrète, et l'inertie, peuvent vaincre. Il prit très vite l'attitude du petit garçon poli, qui ne dit mot, qui se fait oublier afin de mieux préserver son rêve et entendre sa musique intérieure.

Son père, surtout, considérait que les études étaient un investissement trop coûteux pour ne pas déboucher sur un métier au plus haut de la hiérarchie sociale accessible à un fils de pauvre : maître d'école ou quelque chose d'approchant. Jusqu'à l'âge adulte Brian n'a parlé à personne de ses aspirations. Coupant court à toute question par une timidité calculée, s'effaçant des discussions afin de rêver plus librement de musique, résistant par la dissimulation, finissant par s'abstraire totalement de son milieu et de son destin. Aujourd'hui il me dit lutter quotidiennement contre sa propension à ne rien dire de ce qu'il pense, à vivre en lui-même sans liens avec le monde. C'est peut-être pourquoi aussi il a développé depuis de telles facultés d'expressions, qu'il a appris tant de langues, prononcé conférence sur conférence, donné tant de cours : il a besoin de s'expliquer, pour vaincre son goût du secret ; de se justifier, car il n'est jamais sûr de la réception d'une musique qui est née tellement loin au fond de lui - par réaction au monde. « Après l'école, j'ai été au Conservatoire de Birmingham ! C'est le dernier cercle de l'enfer de Dante ! Que des élèves des familles riches des environs, sans dons ni intérêt pour la musique, mais qui sont là parce qu'il faut bien s'occuper avant d'hériter, and me, petit pauvre passionné. »

Cette dissimulation, cette interminable dissimulation pendant sa jeunesse de ce qu'il aimait le plus, dans l'espoir que, non vu, il puisse continuer à vivre tranquillement une passion menacée — cette dissimulation doit être la raison profonde, psychanalytique, de la surenchère procédurale et notationnelle de sa musique. Brian vainc la peur d'être privé de musique par l'accumulation des signes musicaux. Et cette graphie flamboyante, elle-même, cache sous sa noirceur un secret : tant de notes auraient pu ne pas exister, et leur cohérence même ne peut garantir la réalité de l'œuvre.

*

Quand je l'interviewais en 1990, il se définit spontanément comme le « Dernier des Modernes ». Non pas qu'il se plaçait à la pointe de l'évolution musicale, mais parce qu'il refusait ce qu'on appelle la post-modernité. Citant John Adams, il comparait les compositeurs de cette tendance à des petits enfants qui jouent parmi les ruines de la culture, sans connaissance du milieu où ils se trouvent, sans responsabilité vis-à-vis de lui, et pour qui un caillou anonyme, ou le fragment de marbre tombé d'une colonne millénaire, ont la même valeur. Attitude dont il dénonçait l'absence d'éthique, plutôt que l'absence de projet esthétique.

Pourtant, d'une certaine manière, la musique de Ferneyhough est post-moderne. Dans un sens critique, certes, récusant l'idée qu'il y a une égalité d'intérêt entre tous les styles pour un musicien d'aujourd'hui ; d'une façon aussi qui ne tente pas de recréer nostalgiquement les formes extérieures de la musique d'autrefois, cependant comment ne pas voir qu'il puise constamment dans un répertoire très vaste, de la Renaissance jusqu'au dernier Schoenberg, les linéaments de la musique, et que celle-ci est avant tout une interrogation critique sur le passé.

*

Ferneyhough est post-moderne tout d'abord parce qu'il n'a pas une conception linéaire du temps. Ni du temps historique (aucune idée de progrès dans sa vision de l'histoire), ni du temps propre à son oeuvre. Il se place dans un au-delà de l'histoire, et celle-ci s'offre alors à lui comme un vaste répertoire de techniques et de gestes musicaux au sein desquels ils va librement puiser. Cette attitude est à rapprocher de celles de Bernd Alois Zimmermann et de Klaus Huber, qui fut son professeur. Musique Franco-flamande, jazz, Debussy, sérialisme se retrouvent chez Zimmermann ; musique arabe, médiévale, Bach, Mozart, etc., chez Huber ; musique élisabéthaine, baroque français, développement beethovenien, polyphonie et expressionnisme schoenbergien, et quelques procédés bien tamisés du sérialisme chez Ferneyhough.

Mais contrairement aux tenants de l'habituelle post-modernité, ils ne cherchent à faire reluire leurs oeuvres par quelques harmonies ou gestes nostalgiques. Ils ne rêvent pas de revivre l'improbable âge d'or où la musique exprimait « simplement » les sentiments. Ils sont expressifs, certes, mais pas sentimentaux, ni ne s'abandonnent au regret du passé. Comment le pourraient-ils d'ailleurs puisque pour eux le temps est par essence ou complexe (Ferneyhough) ou circulaire (Zimmermann et Huber), et que donc ce qui est passé reste cependant présent ?

Des compositeurs comme Reich ou Pärt ont l'authentique regret de ne pas avoir vécu à l'époque tonale ou pré-tonale, et pour la retrouver ils font le sacrifice de leur modernité. Zimmermann, Huber et Ferneyhough, bien au contraire, butinent le passé pour sécréter leur propre miel, fort loin du goût de la fleur initiale et pourtant élaboré à partir de son pollen.

*

Pour le moderne l'histoire est vectorielle, toute tendue vers un point provisoirement indépassable, lui-même, qui se place, comme par ukase, à la frange ultime du progrès. Pour Zimmermann et Huber, le temps, aussi bien celui de l'histoire, que le temps propre de leurs oeuvres, est circulaire, augustinien. Pour Ferneyhough il serait plutôt diffluent, pouvant libérer à chaque instant la multitude irréductible des possibles. Pas même arborescent, ce qui serait encore une forme de linéarité, mais plutôt rhizomatique.

Dans son oeuvre il raboute des éléments librement empruntés à différents moments de l'histoire, comme un geste de luthiste baroque et un développement typique du dernier Beethoven dans le un mouvement de *Kurze Schatten II*, la situation du concerto virtuose et le monolithisme des accords varésiens dans *Terrain...*, il nous fait ressentir leur contiguïté paradoxale, et de ce rapprochement apparemment indu naît autre chose.

Il ne s'agit pas de dialectique en ce sens qu'il ne présente pas un objet puis son contraire, avant de développer leur synthèse, ce qui serait encore une « forme sonate », mais révèle une identité par le rapprochement, comme fortuit mais conscient, de plusieurs altérités.

Si chez Zimmermann ou Huber les références au passé visent à exprimer l'immanence de la musique, l'éternité du temps, l'oeuvre de Ferneyhough n'est peut être que l'entreprise désespérée de rendre contigu ce que le temps a disjoint, cohérent (mais instable encore) ce que l'histoire a rendu chaotique.

Cette histoire qui sédimente dans (et cimente) l'œuvre de Ferneyhough ne connaît pas d'assomption. Née de la ruine du passé, aux prises avec la pulvérulence, l'atomisation de l'histoire, bâtie si l'on veut « sur du sable », l'œuvre de Ferneyhough est sable elle-même, construite mais friable... la prochaine marée la dissolva laissant apparaître (espère-t-on) de nouvelles formes.

Rien de plus étranger à la personnalité de Ferneyhough que de vouloir donner une réponse définitive aux problèmes qu'il se pose.

Tout est passager, sa musique n'existe que sous la menace de sa mort prochaine.

*

Ferneyhough se distingue cependant de Zimmermann et Huber, car contrairement à eux, il ne cite jamais textuellement les œuvres dont il emprunte le matériau. Il se sert seulement de leurs techniques d'écritures, de gestes faiblement connotés, voire simplement un état d'esprit dans la conduite du développement ou de la forme. En fait, il emprunte plutôt à un style, qu'à une œuvre particulière. Parfois même, seule la problématique posée autrefois dans une pièce, est réinterrogée par sa propre musique.

Souvent il reconstruit des pièces, remployant leur effectif : Quatrième Quatuor avec soprano comme le Second de Schoenberg, Terrain : concerto pour violon et l'ensemble d'Octandre de Varèse, On Stellar Magnitudes qui est un Pierrot Lunaire, le Trio à cordes prolongeant l'opus 45 de Schoenberg. Mais ce n'est pas l'enveloppe corporelle qui l'intéresse, plutôt ce que cette pièce posait comme problème : éclatement du « quatuor » dans l'opus 10 de Schoenberg et la déstabilisation de ce genre séculaire par l'adjonction d'une voix (Quatrième Quatuor) ; l'expressionnisme et les rapports du texte à la musique dans Pierrot lunaire / On Stellar Magnitudes ; l'écriture idiosyncrasique de Varèse pour les vents, confrontée à ce qui lui est le plus étranger, un violon solo ; la guitare, dans Kurze Schatten II, dont il se sert des techniques caractéristiques : tablature, scordatura, résonance des cordes à vide, pour un développement polyphonique qui leur est presque antinomique.

Ce sont des « reprises » mais au sens où la couturière reprise un tissu déchiré.

Les post-modernes croient à la perfection des œuvres du passé, ce pourquoi ils veulent y revenir. Leur angoisse du monde est facilement calmée par cette régression dans l'idéal utopique du révolu. Ferneyhough s'intéresse uniquement à ce que toute œuvre contient d'échec, d'inaboutissement, et ce qu'il en tire n'est pas encore une réponse définitive... si simplement il a pu la continuer, c'est qu'elle n'était pas achevée... la sienne non plus ne serait l'être.

Les grandes œuvres ne sont jamais présentes, stables, mais vacillantes à l'interface où, un instant, le passé adhère au futur.

« Les traces du matériau et de la technique donnant naissance à l'œuvre qualitativement nouvelle sont une cicatrice qui marquent l'échec des œuvres d'art antérieures. En passant sur ces cicatrices, l'œuvre nouvelle se place en opposition aux œuvres qui l'ont précédé... La continuité d'une œuvre à l'autre consiste non pas dans leur succession mais dans leur relation critique », a écrit Adorno que Ferneyhough cite volontiers.

*

En fait la post-modernité de Ferneyhough est un dialogue avec les œuvres du passé représentatives d'un genre. A chaque fois il assume un pan de l'histoire, en fait la synthèse critique.

En ce sens il est avant tout schoenbergien : responsable devant l'histoire, et cherchant le point où elle peut se continuer en se dépassant. Il est un « nouveau Schoenberg » encore par la nature spontanément polyphonique de son imagination musicale. Même s'il ne propose pas une solution

unique et formalisée par une technique aux problèmes de la musique de son temps (comme Schoenberg la dodécaphonie). Schoenbergien encore le véritable missionariat pédagogique qui le conduit chaque année à Darmstadt, l'Ircam, Royaumont, Szombathely, Akiyoshidai, et retour à San Diego... Professorat qui par la multiplicité des lieux où il s'exerce, des élèves qu'il forme, s'apparente à celui de Schoenberg, jusqu'à cet aspect que Ferneyhough souligne dans un texte récent sur l'enseignement de la composition : « J'enseigne peut-être parce que moi-même je n'ai pas reçu d'enseignement. »

Il est encore un point par lequel Ferneyhough se rapproche de Schoenberg : c'est sa position en porte-à-faux vis-à-vis de ses contemporains. Ferneyhough, comme Schoenberg, défend une idée de la modernité liée à la complexité, dans une époque où la modernité se définit justement comme un abandon des formes savantes de l'écriture pour un retour à « l'expressivité directe ».

A ce titre, l'oeuvre de Ferneyhough est moderne, certes, mais dans le sens ancien...

Marc Texier