

BELAUBRE Louis-Noël

Interview réalisée par Betty Hovette et Ludovic Florin
le 10 juillet 2006 à Carros, au domicile du compositeur



C'est grâce à l'association de Nicolas Bacri, Cantus formus, que nous avons découvert en 2004 le nom et surtout la musique de Louis-Noël Belaubre. Elle est le fruit d'une inspiration vraie, moderne sans prétention moderniste. Charmés, nous aurions alors aimé rencontrer ce compositeur.

Deux ans plus tard, sachant que nous allions passer quelques jours de vacances en famille, à Biot près de Nice, nous avons décidé de rendre visite au compositeur, qui n'habite en effet qu'à une trentaine de kilomètres, à Carros. Rendez-vous fut pris par téléphone depuis Paris. Le jour J, nous arrivons dans une maison à flanc de coteaux, qui domine la vallée. « Par jour de beau temps, on peut voir la mer » affirme notre hôte. L'accueil est convivial et devient rapidement chaleureux. Après avoir fait plus ample connaissance autour d'un bon repas en plein air, l'interview peut commencer dans une ambiance décontractée, propice aux confidences.

Les Amis de la Musique Française : *Comment êtes-vous venu à la musique ?*

Louis-Noël Belaubre : Grâce aux leçons de piano que j'ai reçues dès l'âge de six ans, à un phonographe, et ensuite à la radio. La petite ville où nous habitons était un désert musical. Mon père jouait du violon en autodidacte.

A.M.F. : *Et votre entourage familial ?*

L.-N. B. : Mes parents, instituteurs, étaient très cultivés, aimaient beaucoup la musique mais n'avaient pas eu la chance qu'ils donnèrent à leurs trois enfants de pratiquer un instrument dans un cadre scolaire.

A.M.F. : *Pourriez-vous nous évoquer votre parcours musical ?*

L.-N. B. : Ce n'est qu'à l'âge de douze ans que j'ai pu travailler le piano avec un bon professeur, qui m'initia aussi à l'orgue. À seize ans, j'ai mené de front des études universitaires et l'apprentissage du piano en vue d'une carrière professionnelle. J'ai pu rentrer au conservatoire de Paris dans la classe de Lazare-Lévy. Bien

que j'aie obtenu aussitôt une carte de soliste à la radio et que, grâce à mon succès dans des concours internationaux, j'ai pu jouer dans des radios étrangères, j'ai dû revenir en province pour trouver du travail. Ce n'est qu'alors que je fis la connaissance de Tony Aubin qui m'engagea à venir dans sa classe. Cela me ramena dans la capitale. J'enseignai le piano, dirigeai un conservatoire et dès lors pus m'adonner à la composition en toute quiétude. La suite ne se raconte qu'à travers les œuvres.

A.M.F. : *À vos tout débuts, vous avez appris sans doute un peu par vous-même aussi ?*

L.-N. B. : Je pense que l'autodidactisme est indispensable en composition. Ce n'est pas le cas pour l'étude d'un instrument. Cependant j'ai refusé dès mon plus jeune âge ce qui me paraissait contraire au bon sens musical. Par exemple, dans les premières pièces qui me furent proposées, j'échangeais l'accompagnement en « basse d'Alberti », quand je le trouvais mal sonnante, contre un contrepoint analogue à celui de Bach, que je ne connaissais évidemment pas. Par la suite, j'ai conservé une certaine méfiance envers les programmes imposés et les méthodes. Je n'ai pas étudié l'harmonie, le contrepoint et la fugue dans un cadre scolaire. Je me suis fait une technique personnelle de ces modes d'écriture. Cela m'a permis de retrouver les fonctions structurantes à un niveau plus général, et de renouveler l'écriture sans les renier.

A.M.F. : *Votre premier choc musical ?*

L.-N. B. : À cinq ans, j'étais hypnotisé par une modulation. Je demandais à mon frère de remettre sans cesse le disque pour essayer d'en comprendre le mystère. Certaine Sonate de Mozart fut ensuite un sujet de véritable rivalité savoureuse entre mon frère et moi. C'est encore dans Mozart que je fis la découverte du mystère des timbres. L'entrée de la clarinette dans l'Andante du concerto en la K.488 pour piano me causa une émotion inusable.

A.M.F. : *Avez-vous l'impression que c'est le piano qui vous a amené à la composition ?*

L.-N. B. : Sans aucun doute. C'est l'instrument pédagogique par excellence. Il faudrait l'imposer dans toutes les familles, à la place de la télévision.

A.M.F. : *Pour vous, comment devient-on compositeur ?*

L.-N. B. : Certains le sont dès la naissance. Pour moi, le besoin d'inventer commença à se manifester dans des poésies et des récits fictifs. Quand je maîtrisai le jeu pianistique, je m'adonnai à une sorte de recherche improvisée. Je me mis à noter ces essais et ainsi commença mon travail de compositeur dans une sorte d'amusement qui prit vite le caractère d'un véritable métier.

A.M.F. : *La composition n'est donc qu'un des moyens pour inventer quelque chose ?*

L.-N. B. : C'est un moyen qui peut servir des causes supérieures grâce à ses ressources infinies.

A.M.F. : *Vous rappelez-vous de la première fois où vous avez écrit quelque chose sur du papier à musique ?*

L.-N. B. : Oui. C'étaient des pièces de style impressionniste, agréables et sans structure. J'avais découvert les Préludes de Debussy, et je cherchais sur le piano des effets sonores comparables (*mutatis mutandis*) à ceux de mon modèle. Je ne restai pas longtemps dans cette recherche, trouvant mes pièces univoques et sans structure. Je pris modèle sur Beethoven et Haydn. Mais c'était là une toute autre affaire. Il fallait tout apprendre au delà des effets et des esquisses. Je m'y lançai aussitôt et y suis encore.

A.M.F. : *Quelle place occupe la composition dans votre vie musicale ?*

L.-N. B. : Pour gagner ma vie j'ai dû enseigner. Ce ne fut pas temps perdu, mais temps dérobé, détourné. Pour pouvoir consacrer le meilleur temps de mes loisirs à la composition, j'ai dû renoncer à bien des choses : à faire carrière de pianiste ; à courir le monde en touriste ; à fréquenter les antichambres du pouvoir. Le temps ainsi gagné me permettait d'en consacrer une partie à la lecture, à la rédaction de textes, aux activités diverses que permet la vie dans la nature, indispensables adjuvants à toute activité créatrice.

A.M.F. : *Pendant ces années de conservatoire, vous avez donc travaillé avec Tony Aubin. Et pour le piano avec Lazare-Lévy. Quels professeurs étaient-ils ?*

L.-N. B. : Lazare-Lévy était un technicien du piano atypique. Son enseignement valait plus par l'exemple que par la théorie. Son jeu combinait une extrême économie de moyens et un parfait éclectisme quant à leur choix. Tous les doigtés, tous les gestes étaient bons s'ils servaient l'œuvre et assuraient une parfaite correction du jeu. De lui, j'ai appris à assimiler des programmes en un temps record. Il n'aimait pas la musique contemporaine dont on n'entendait déjà qu'une faible partie, la plus mauvaise. Je lui dédiai ma troisième Sonate pour piano dont la première mouture date de mon séjour dans sa classe. Il approuvait mon autodidactisme. Je lui fis la surprise d'installer dans sa classe les percussions de la Sonate pour deux pianos de Bartók et de la lui jouer en compagnie de trois camarades. « Voilà enfin, dit-il, un chef-d'œuvre de musique moderne ».

Tony Aubin, avant de devenir un ami, fut pour moi un guide qui me permit de me connaître mieux moi-même et de prospecter l'ensemble des moyens musicaux qui pouvaient servir mon projet musical. Il ne me refusa jamais le droit de ne pas m'inscrire dans la lignée des musiciens français dont il était le représentant convaincu. En mai 68, il me demanda de devenir son assistant, mais les circonstances m'en empêchèrent.

A.M.F. : *Auprès de quel(s) compositeur(s) vous reconnaissez-vous alors ? Et actuellement ?*

L.-N. B. : En dehors de Bartók qui fit entrer de l'air frais dans la musique, je donne une place importante à trois compositeurs qui ont su renouveler le langage musical sans en détruire les fondements. Je veux parler de Martinu, de Frank Martin et de Britten. Le vingtième siècle en a connu de plus illustres. Sans porter de jugement sur leurs oeuvres, je pense que leur succession est stérile, leurs réussites étant plus des tours de force que des exemples magistraux. Ces derniers, je préfère les chercher dans les grands classiques dont on est loin d'avoir exploité les trouvailles.

A.M.F. : *Vous vous êtes aussi beaucoup intéressé à la pédagogie du piano.*

L.-N. B. : Ce n'est pas par vocation que j'ai enseigné le piano, mais par nécessité. Mais comme disait Degas, si une chose vaut d'être faite, elle vaut d'être bien faite. De plus, j'avais assez souffert de voir les professeurs se servir de leurs élèves comme faire-valoir pour ne pouvoir faire autrement que de les servir. J'ai donc voulu leur faire gagner du temps grâce à l'efficacité des méthodes et les autoriser à en « perdre » pour se faire plaisir avec la musique. C'est en parfaite contradiction avec tous les schémas directeurs des ministères. Les difficultés éprouvées par les élèves sont les meilleurs points de départ d'une réflexion sur la pédagogie du piano. Elles m'ont servi à définir la totalité des difficultés techniques (qui dépasse de très loin la simple virtuosité) ainsi que les moyens les plus efficaces pour les résoudre.

A.M.F. : *Aujourd'hui, vous vous sentez plus pianiste ou compositeur ?*

L.-N. B. : Je ne fais pas partie des pianistes professionnels bien que j'aie acquis et gardé un savoir-faire qui me permet de jouer tout le répertoire de mon choix avec facilité et rigueur.

A.M.F. : *Comment définissez-vous votre musique d'un point de vue stylistique ?*

L.-N. B. : Ce que je peux dire de mieux, c'est que si ma musique ne dépeint rien, n'exprime rien, elle est pourtant totalement expressive. De quoi ? Est-ce qu'un bon musicien qui voit écrit sur une partition « *espressivo* » se demande : *expressif de quoi ?* Ma musique n'exprime qu'elle-même et c'est bien suffisant. L'immanence du langage musical ne fait pour moi aucun doute. Rappelons-nous ce que disait Beethoven au sujet de la Cavatine de son 13^e quatuor : « Jamais musique ne m'a fait une telle impression, ne m'a causé une telle émotion ». Où l'on voit bien que c'est la musique qui crée les états d'âme et non l'inverse.

Techniquement, il est impossible de dire en quelques phrases comment se présente mon langage. Tout au plus, je peux dire que le souci de maîtriser le discours musical dans les plus petits détails comme dans les structures les plus générales fait que chaque note de ma musique a une fonction dans la trame harmonique et que rien n'est négligé dans l'ajustement des moindres structures. Je ne comprends pas qu'un compositeur délègue son pouvoir de choix au hasard ou aux bons soins de l'interprète.

A.M.F. : *Comment avez-vous justement vécu ce basculement du sens du mot « contemporain » ? Et en fait, comment avez-vous perçu cette période de l'avènement du sérialisme ?*

L.-N. B. : J'ai assisté dans les années cinquante à la prise de pouvoir du milieu musical par une poignée d'arrogants apprentis dictateurs. Il n'est pas question de juger leurs choix esthétiques. Ils n'ont d'ailleurs jamais permis à personne de proposer objectivement une alternative. On peut par contre juger sévèrement leur conduite irrespectueuse.

A.M.F. : *Vous pensez que cela a joué contre vous ?*

L.-N. B. : Cet état de fait a joué contre moi, mais aussi contre la culture musicale en général. Il a creusé le fossé entre le public et les compositeurs. Il continue à jeter la confusion dans l'appréciation de la musique de notre temps et à renvoyer les mélomanes vers la musique classique, ce qui serait une bonne chose si cela n'était une catastrophe pour les compositeurs vivants non alignés.

A.M.F. : *Mais ces musiciens légitimaient leur position par la nécessité historique, estimant représenter la modernité.*

L.-N. B. : Ces raisons historiques ne sont que des sophismes. Déjà on abusait le mélomane en faisant passer l'École de Vienne pour progressiste. Elle n'était que l'aboutissement d'une décadence qui se conclut par une négation des fondements mêmes de la musique. Ses réussites sont en contradiction avec son propos général, qui est négatif et stérile. Quant à dire qu'un artiste « doit » représenter son temps, voilà encore une belle galéjade. Quel temps ? Celui de la violence, des fanatismes, du profit ? Jung a dit justement : « Un artiste n'a pas à représenter son temps ; il doit au contraire le compenser ».

A.M.F. : *Comment pensez-vous que votre musique s'intègre dans le panorama musical actuel ?*

L.-N. B. : Je ne sais pas et cela m'est très difficile de le savoir, d'abord parce qu'elle est trop peu jouée. Les gens qui la connaissent me reprochent que je me considère comme ne faisant pas partie de la modernité. Ils me disent que cela n'est pas vrai et que j'ai tort de le croire. Ils me reprochent surtout de me présenter comme quelqu'un qui la refuse. En fait, ce que je refuse, ce n'est pas la modernité, mais les erreurs qui sont commises par la modernité. Je crois qu'il faut réagir contre cela, car sinon il y a une confusion des valeurs qui est terrible. Comme de dire, par exemple, « n'est contemporain que ce qui est différent, surprenant, etc. » Je crois qu'on est à une période charnière où la plupart des compositeurs se sont rendu compte qu'il y avait une impasse. Certains recommencent maintenant à chercher dans des directions plus synthétiques, synthétisantes, et moins avant-gardistes, moins « casseur d'assiettes ». Je pense à Nicolas Bacri, à Philippe Hersant. Il y a une certaine orientation générale qui va moins vers la nouveauté pour elle-même que vers quelque chose de progressiste. J'ai été un des premiers à oser, après le coup d'état du Domaine musical, refuser des méthodes de composition stériles et à accepter pour cela de subir un black-out de cinquante ans. Aujourd'hui, je me retrouve de plain-pied avec des compositeurs qui écrivent une musique neuve, personnelle, cohérente et sensible. Certains sont venus spontanément vers moi et je suis fier et heureux de pouvoir m'associer à eux.

A.M.F. : *Quelles sont vos compositions qui vous caractérisent le plus ?*

L.-N. B. : Ce sont celles que j'ai pu le mieux perfectionner, ayant pu les jouer moi-même. Je n'ai entendu la plupart de mes oeuvres d'orchestre qu'une fois, et mal jouées par manque de temps de répétition. Je les ai retravaillées d'après cette mauvaise expérimentation. Comment pourrais-je savoir ce qu'elles valent dans leur nouvelle mouture ? Les autres attendent d'être jouées. C'est au piano et pour lui que j'ai trouvé les inventions les plus originales, mais l'écriture particulière que j'ai élaborée pour le piano m'a permis de maîtriser les problèmes d'instrumentation et de structuration harmonique dans les œuvres d'ensemble et d'orchestre.

A.M.F. : *Vous retravaillez beaucoup vos partitions. Quelles sont, donc, celles dont vous êtes entièrement satisfait ?*

L.-N. B. : Je pense que mes deux concertos pour piano sont des œuvres de conception entièrement originale par leur forme. Ils ont cependant été compris à la première audition malgré leur complexité et leur charge de mystère.

A.M.F. : *Et celles qui vous tiennent particulièrement à cœur ?*

L.-N. B. : Il n'y en a pas. Un père ne peut pas faire de différence entre ses enfants. De plus, j'ai retravaillé longtemps mes oeuvres avant de les considérer comme ayant une forme définitive. Il y a donc une grande unité de style dans l'ensemble de ma production. Il y a quelques années, j'ai même tenté une expérience difficile : j'ai repris des œuvres délaissées, inabouties, parmi lesquelles j'ai opéré un tri sévère, non en fonction de leur qualité formelle, mais en fonction de la qualité de leur intention esthétique (de leur pensée musicale). J'ai tenté de leur donner ce dont, faute de savoir-faire et de puissance de jugement, je n'avais pas su les doter. C'est là un exercice instructif, mais redoutable. Il active très fortement le jugement, mais en même temps il est impitoyable envers l'amour-propre et l'orgueil et menace de décourager les efforts les plus méritoires.

A.M.F. : *Vous êtes donc dans une recherche perpétuelle ?*

L.-N. B. : Je ne cherche jamais. J'ai seulement toujours besoin de trouver quelque chose. Quand rien ne se révèle, je vaque à une autre occupation. En général toute mise en train apporte son butin. Il est rare qu'une journée soit *sine linea*.

A.M.F. : *On dit souvent qu'un compositeur a « une » œuvre en lui, et que toutes ses œuvres sont en réalité la même qu'il essaye toujours de re-trouver. Qu'en pensez-vous ?*

L.-N. B. : On a dit cela de Mozart. On aurait mieux fait de se taire. Mozart a gardé toute sa vie la même conception de la fonction de la musique et c'est ce qui donne à ses grandes œuvres un air de famille. On ne peut pas en dire autant de Stravinsky ou de Schönberg. On dit bien que le style, c'est l'homme. Oui, si l'homme est honnête et sincère.

A.M.F. : *Quelles sont vos sources d'inspiration, qu'elles soient musicales, littéraires, etc. ?*

L.-N. B. : Ma seule source d'inspiration c'est la musique elle-même. Si d'ailleurs il n'en était pas allé de même pour tous les grands classiques, comment pourrait-on comprendre que des œuvres de commande aient la même valeur musicale que les autres ?

J'invente un fragment musical : je l'entends intérieurement ou je le trouve au piano. Qui l'a trouvé ? Mes doigts, mon subconscient aux prises avec la vie quotidienne ? Peu importe. Il est là. Il existe. Voilà qu'il donne naissance à des motifs conjoints, compensatoires, corrélatifs. Je note tous ces produits dérivés. Leur

confrontation me suggère une organisation dont je mets sans cesse à l'épreuve le bien-fondé. Celui-ci se définit par le sentiment d'approbation que j'éprouve en les considérant. Le prétexte initial et bien d'autres éléments auront peut-être disparu avant que j'aie rédigé l'œuvre qui sera la résultat de ces tâtonnements. Où voyez-vous l'inspiration dans tout cela ? Je ne peux la voir que dans quelques moments privilégiés où les éléments seront mûrs pour entrer en synthèse et où une respiration atypique, analogue à celle qui nous vient quand un problème moral nous assaille de façon rémanente, me permet d'en saisir tout d'un coup toute la qualité et me décidera à dire oui. Comme on le voit, on est bien loin ici de l'orgueil qui pousse les musiciens formels et sériels à croire qu'ils maîtrisent un langage alors qu'ils ne font que manipuler des objets graphiques ou sonores.

A.M.F. : *Sur quel genre musical, que vous n'avez pas encore abordé, souhaiteriez-vous vous pencher ?*

L.-N. B. : J'aimerais écrire un opéra. Mais comme j'ai déjà écrit deux œuvres scéniques dont l'une n'a aucune chance d'être montée et l'autre n'a pas été enregistrée, j'attends qu'un directeur artistique de salle me commande un opéra. Après seulement je l'écrirai.

A.M.F. : *Avez-vous des habitudes de travail pour composer ?*

L.-N. B. : J'aime voir le jour nouveau se lever sur mon travail.

A.M.F. : *Cela vous dérange-t-il de composer sur commande ?*

L.-N. B. : Écrire sur commande ne change qu'une chose dans mon travail d'invention : cela instaure des échéances, dont le sentiment de liberté s'accommode mal. Il m'est arrivé de devoir faire face. J'ai eu quinze jours (et une partie des nuits) pour écrire *Les rêves de Camille*, féerie pour chœurs d'enfants synthétiseur analogique et orchestre. Cent-soixante pages. Ce n'est pas, et de loin, ma plus mauvaise œuvre.

A.M.F. : *On dit souvent que composer, c'est finalement une improvisation dont on organise ensuite le discours ?*

L.-N. B. : On ne peut pas mieux dire. Encore faut-il préciser ce qu'est improviser et ce qu'est organiser. Il y a au moins deux sortes d'improvisation : l'une consiste à se lancer dans un discours sonore sans possibilité de retour et de correction ; l'autre est celle que le compositeur pratique en cherchant des idées musicales à l'aide d'un clavier et de ses doigts. C'est cette dernière qui nous intéresse ici. Dans ce qu'on entend par organisation, il faut bien voir que l'intelligence déductive a une bien faible part. Car organiser efficacement, c'est encore inventer. Tout dans la réalisation d'une œuvre doit être invention. Une simple ligne mélodique est déjà une organisation du temps musical à l'aide des paramètres fréquences, durées et intensités. Il n'y a donc aucune différence de nature entre les différentes phases de la composition. Mais on voit bien ici toute la différence entre une musique sensible et empirique et les musiques formelles. La série déjà n'est qu'une suite de sons sans critère expressif d'organisation, un objet dont on fait un module pour régir par déduction une partition. C'est du moins ce qu'enseigne la théorie du sérialisme. Les compositeurs y sont-ils fidèles ? On espère que non.

A.M.F. : *Quel est votre meilleur souvenir en tant que compositeur ?*

L.-N. B. : J'ai eu la chance d'être admirablement servi par un groupe de musiciens anglais dans mon œuvre *Le tombeau de Louisa Paulin*, primée au Festival de Stroud. J'ai aussi un souvenir ému de ma rencontre avec Ernest Ansermet lors de la création de mon ballet *L'école des pickpockets* avec l'orchestre de la Suisse romande. J'admire le chef d'orchestre et plus encore l'auteur de l'ouvrage *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Les quelques heures passées en sa compagnie auraient marqué le début d'une véritable amitié si la disparition d'Ansermet n'avait pas mis un terme à nos relations.



Pour se réconcilier avec la musique d'aujourd'hui, allez consulter la discographie de Louis-Noël Belaubre sur son site personnel

<http://belaubre.free.fr/disco.htm>

Nous vous recommandons le disque **L'empreinte Digitale ED 13094** consacré à de vrais merveilles
Romances du gai savoir, Le tombeau de Louisa Paulin, Ode pour Jean de La Fontaine

