

La singularité musicale de Ned Rorem : pistes de réflexion

Lionel Pons

CRR de Marseille

Le Sauze, 8-11 août 2016

Chacun se juge unique, avec raison.
Jean Prévost (1901-1944), *Les Caractères*.

Les liens de l'École américaine du XX^e siècle avec le milieu musical français ne sont plus à démontrer. L'arrivée à Paris d'un Georges Gershwin (1898-1937) venu chercher auprès de Maurice Ravel (1875-1937) un enseignement que le maître, devant la maturité et les dons de l'élève potentiel, déclarera inutile, avec la modestie qui était sienne ; l'enseignement de Nadia Boulanger (1887-1979) touchant, via le Conservatoire de Fontainebleau, toute une génération de compositeurs américains, d'Aaron Copland (1900-1990) à Leonard Bernstein (1918-1990), en passant par Walter Piston (1894-1976), nombreux sont ceux, parmi les musiciens américains marquants du dernier siècle, qui sont venus construire et affiner leurs personnalités au contact d'un Paris musical foisonnant autant que fascinant. De ce point de vue, le néoromantisme d'un Samuel Barber (1910-1981) doit davantage à l'enseignement dispensé dans les institutions américaines¹ par des professeurs tels que Rosario Scalero (1870-1954)², tenants du post-romantisme européen, le même qui va d'ailleurs se manifester dès le milieu des années 1930 dans la musique de film, dont les figures dominantes émigrent alors d'Europe centrale et de Russie sous la pression des régimes totalitaires³.

1 Rappelons que c'est au Curtis Institute de Philadelphie que S. Barber accomplit ses études musicales, de même que celui qui deviendra son compagnon, Gian Carlo Menotti (1911-2007). N. Rorem y étudiera également, sensiblement plus tard, avant d'y enseigner à son tour la composition.

2 Violoniste italien dont le style est marqué par une prédominance du répertoire instrumental et une nette tendance post-romantique, dans la lignée de Giuseppe Martucci (1856-1909).

3 Les cas d'Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), de Max Steiner (1888-1971) ou de Hans Salter (1896-1994) sont tout à fait révélateurs de cette orientation de la musique hollywoodienne d'écran dans une voie post-malhérienne, qui demeure encore marquée au moment où nous écrivons ces lignes.

Or, si les compositeurs américains cités ont trouvé avec le temps une audience internationale et spécialement européenne, la personnalité de Ned Rorem (né en 1923) constitue un paradoxe de taille. Contrairement à l'assertion qui veut que nul ne soit prophète en son pays, le musicien demeure, aux U.S.A., l'un des piliers de l'École américaine, considéré comme un maître dans le genre de la mélodie, à la tête d'un catalogue particulièrement important⁴. En revanche, ce n'est que sporadiquement que le vieux continent consent à s'intéresser à ce musicien aussi attachant que singulier. Le fait mérite d'autant plus d'être souligné que N. Rorem n'a jamais fait mystère de ses liens avec l'École française, dont le contact a considérablement compté dans la maturation de son style propre⁵.

Sur la vie du compositeur, les circonstances de son arrivée à Paris à la fin des années 1940⁶, la décennie qu'il y a vécue, tout a été dit par le principal intéressé, par ailleurs diariste hors-pair⁷, du premier contact avec Jean Cocteau (1889-1963) à l'observation lucide et sans concession du microcosme musical parisien, et la présente approche ne saurait, sans tomber dans la redite ou le démarquage, s'axer sur une démarche biographique. Tout au plus est-il question de tenter de cerner quelques-uns des aspects de la singularité de N. Rorem, qui ne se réduit ni aux schémas néo-classiques prégnants dans l'enseignement de N. Boulanger, ni au néo-romantisme barberien – encore que cette composante transparaisse fréquemment sans devenir une constante ni une fin esthétique –, ni à l'américanisme du Copland des grands ballets⁸. Si synthèse il y a, elle relève déjà d'une singularité et d'un acte personnel.

4 Sans être exhaustif, nous pouvons citer dans le domaine lyrique, neuf opéras, dont *Miss Julie* (1965) d'après August Strindberg (184-1912), *The three Sisters who are not Sisters* (1968) d'après Gertrude Stein (1874-1946) ou *Our Town* (2005) d'après Thornton Wilder (1897-1975) ; dans le domaine symphonique, trois opus (1950, 1956, 1958) et une *String Symphony* (1985) en plus de nombreuses pages isolées ; quatre *Concertos pour piano* (1948, 1951, 1969, 1991), le dernier pour la seule main gauche ; un *Concerto pour violon* (1984), *Concerto pour orgue* (1985), un *Concerto pour cor anglais* (1991-1992), un *Concerto pour flûte* (2002), un *Concerto pour violoncelle* (2002), un *Concerto pour percussion* (2003), un *Double Concerto pour violon et violoncelle* (1998), quatre *Quatuor à cordes* (dont les remarquables troisième et quatrième 1991, 1994), de très nombreuses mélodies et pages chorales.

5 Une situation tout à fait comparable touche le compositeur Kenton Coe (né en 1930), inexplicablement oublié en Europe, alors que, par exemple, son opéra *Sud* (1965), d'après la pièce éponyme de Julien Green (1900-1998) appelle et mérite une récréation et une reconnaissance à la hauteur de la beauté de cette partition.

6 N. Rorem vit à Paris de 1949 à 1958.

7 Les volumes du *Journal* de N. Rorem ont été publiés et se sont signalés par leur franchise absolue et leur maîtrise du style. Un volume a été traduit en français par Renaud Machard : Ned ROREM, *Journal parisien 1951-1955*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

8 *Billy The Kid* (1938), *Rodeo* (1942) et *Appalachian Spring* (1943-1944).

La question du langage

S'il possède une plume acérée, élégante et diserte, N. Rorem n'a pas envisagé spécifiquement de définir son langage musical, ni de le théoriser à l'instar d'un Olivier Messiaen (1908-1992). Il ne semble pas d'ailleurs que la question de cette définition l'ait préoccupé en tant que telle. Ce que le compositeur refuse n'est pas tant la considération technique ou analytique que l'historicité de cette perspective. Le lien de telle ou telle option de langage, qui existe avec ou sans la revendication affichée du créateur, avec l'histoire, lien que, dès les années d'après-guerre, le philosophe et compositeur Ernst Theodor Adorno (1903-1969)⁹ explicite et développe, n'est pas accepté tel quel par Rorem. Que l'œuvre soit, au moins en partie, le fruit d'une composante liée à son temps, donc directement à l'histoire n'est pas nié – comment d'ailleurs le pourrait-on ? –, mais le compositeur, dont le journal expose sans cesse à quel point l'individu ne cesse tout au long d'une vie d'afficher et d'assumer des choix indépendants. Si lien avec l'histoire il y a, ce dernier n'est pas univoque et ne saurait ni suffire à définir un univers musical, ni à cerner les contours complexes d'un imaginaire toujours en éveil.

Incontestablement, l'expression naturelle de N. Rorem se rattache à une grammaire tonale. Mais brandir ce vocable, qui a amplement démontré sa souplesse, ne saurait constituer en soi un argumentaire. Polarité mélodique et couleur harmonique sont les lignes directrices de la pensée du compositeur. Mais N. Rorem ne conserve pas de la tonalité la dichotomie fondamentale entre tension et détente, entre dissonance et consonance. La fonctionnalisation existe bel et bien mais elle demeure liée intrinsèquement à la ligne mélodique, d'où la constitution d'un chromatisme euphonique, justifiant la fonction de nombreux équivalents harmoniques¹⁰ proches de l'univers d'un Francis Poulenc (1899-1963). La tentation serait grande, au vu des éléments de définition proposés, de ne voir en N. Rorem qu'un modaliste comparable à Ralph Vaughan-Williams (1872-1958). Ce serait négliger la présence marquée du chromatisme et le pouvoir de couleur de la modulation chez lui, modulation qui n'est pas assimilable *stricto sensu* à sa définition solfégique. Chez N. Rorem, le terme de

⁹ Philosophe, sociologue, musicologue et compositeur allemand dont l'œuvre est marquée par une critique de la Raison et par un ancrage de la musique dans une sociologie de l'actuel. Le monde lui apparaît comme travaillé par l'inégalité capitaliste et ne peut donc se traduire que dans une musique de caractère conflictuel répudiant la grammaire tonale.

¹⁰ Sur ce point du style harmonique de F. Poulenc, on lira avec profit l'approche de Daniel Salaün, disponible sur internet (analyse-musicale-poulenc.pagesperso-orange.fr).

modulation s'apparente à un changement de couleur harmonique qui n'est pas nécessairement amené par un accord transitionnel.

De même, le phénomène cadenciel existe, mais nullement restreint à un enchaînement déterminé d'accords. Si N. Rorem emploie la cadence parfaite (en conclusion du troisième mouvement *Real fast!* du *Concerto pour piano et orchestre n°2* de 1951, où elle est particulièrement évidente) au gré de son inspiration, le processus conclusif d'une phrase ou d'une arche lié à la notion de cadence est chez lui beaucoup plus large. C'est encore une fois la courbe mélodique qui détermine à la fois la nécessité et la constitution de la cadence, ici ressentie bien plus que fonctionnalisée. De fait, la particularité la plus saillante de l'inspiration du musicien est liée à ce qu'il nous faudrait qualifier de fonctionnalité mélodique : c'est le *mélòs* qui confère à tel son ou tel agrégat sa fonction tonale, et non une pré-détermination systématique.

De la tonalité, le compositeur ne sélectionne que la notion de courbe mélodique préférentiellement conjointe, la polarité autour de sons que la courbe du mélòs va mettre en position de vecteurs d'équilibre et la quête d'euphonie précédemment évoquée. Jamais, et le fait lui a été fréquemment reproché, N. Rorem ne cherche à forger un nouvel outil de langage, mais en revanche, et le phénomène n'est pas moins subtil, il s'attache à sélectionner de façon cohérente dans le fonctionnement tonal ce qui lui semble naturellement conforme à son exigence, laquelle, pour n'avoir pas fait l'objet d'une théorie, n'en est pas moins constante depuis les débuts de sa vie créatrice.

La mélodie-forme

La mise au point du fil mélodique constitue pour N. Rorem le geste créateur premier, celui par qui l'œuvre prend corps. Cet état de fait ne signifie nullement que le compositeur n'agisse que sous le coup d'une libre improvisation. Que la mélodie nourrisse constamment une impression de naturel est une réalité, qu'elle soit la conséquence d'une liberté totale laissée à un aimable badinage ne l'est, en revanche, en aucun cas. De même, il ne faudrait en aucun cas imaginer que cette propension à la mélodie ne soit le support que d'une écriture à type de ligne principale accompagnée.

La conception de N. Rorem se révèle aussi libre que subtile dans son rapport à la forme. La culture classique, le goût des architectures fermes sont très présents chez lui, fruit à la fois d'une exigence personnelle et des études au Curtis

Institute. Le compositeur recourt le plus souvent soit à des formes simples et claires, le rattachant pleinement à la mouvance néo-classique (sonate, *scherzo*, formes bi et tripartites), soit à une logique rhapsodique. Du point de vue des genres adoptés, le musicien opte pour des schémas éprouvés (concertos, symphonies, opéras, mélodies, quatuors à cordes ...) qu'il habite sans chercher ouvertement à les dynamiter.

La particularité qui signe l'apport de N. Rorem est sans doute l'imbrication étroite qu'il établit entre mélodie et forme. L'œuvre est conçue comme une mélodie continue – pour reprendre les mots de Robert Caby¹¹ (1905-1992) à propos d'Henri Sauguet (1901-1989) dans ses *Caprices de Marianne* (1954)¹² – dans laquelle la forme, quoiqu'issue d'un choix préalable et cohérent, semble engendrée par la continuité du *mélòs*. Si nous prenons pour exemple le second mouvement *Andantino* de la *Symphonie n°1* (1950)¹³, le phénomène devient assez clair. Dans un climat pastoral empreint de sereine mélancolie se déploie une forme sonate à deux thèmes. Le premier se signale par sa sinuosité élégante et par sa longueur. La courbe mélodique se révèle d'une étonnante générosité, au point que la mémoire de l'auditeur se fixe sur quelques circonvolutions, quelques enchaînements harmoniques sans pouvoir embrasser immédiatement la totalité de ce qui, plus qu'un thème, est déjà un considérable réservoir de motifs. Le deuxième thème sera introduit par les flûtes puis le premier hautbois, sans brusque changement de caractère, le climat conservant une mélancolie qui semble se délecter d'elle-même. La particularité de N. Rorem est ici de concevoir la dualité thématique dans une double optique :

- ▷ d'une part, le deuxième thème est directement issu d'une des boucles mélodiques du premier, et se révèle plus bref que ce dernier. La logique globale demeure quasiment cyclique, d'une profonde cohérence.
- ▷ d'autre part, il n'existe pas de séparation cadentielle marquée entre les deux thèmes, tout au plus un changement de couleur timbrique qui agit comme une respiration.

Le développement sera enchaîné de la même façon, sans rupture, et la réexposition à la fois variée et inversée (le deuxième thème étant réexposé avant le premier) de même. Les charnières formelles importantes ne sont pas marquées par des repos harmoniques marqués, comme cela aurait été le cas dans une

11 Robert CABY, *L'Âge nouveau*, novembre 1955.

12 Opéra-comique en deux actes sur un livret de Jean-Pierre Grédy (né en 1920) d'après Alfred de Musset, créé en 1954 au Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, sur commande de son directeur et fondateur Gabriel Dussurget (1904-1996).

13 Créée à Vienne, en 1951, sous la direction de Jonathan Sternberg.

démarche classique, mais englobées dans une logique mélodique globale. Ce sont les replis du *mélòs* qui génèrent, articulent, nourrissent les leviers de la forme, au point que N. Rorem alimente une véritable mélodie-forme. La constatation proposée à propos de la *Symphonie n°1* ne constitue en rien un particularisme, elle fonde une démarche récurrente chez le compositeur, qui se signale en particulier dans le *Concerto n°2 pour piano et orchestre* (1951)¹⁴, dans la *String Symphony* (1985)¹⁵ ou le *Concerto pour cor anglais et orchestre* (1993), pour ne citer que quelques exemples parmi les plus marquants.

N. Rorem cultive ici une singularité frappante, qui le situe à notable distance du néoclassicisme stravinskien que de la propension à la grande forme chez S. Barber. La nécessité architecturale se conjugue chez lui avec ce don mélodique maîtrisé qui devient lui-même non plus soutenu par la forme, mais soutien et même essence de celle-ci.

Mélodie accompagnée ?

Cette place particulière accordée au *mélòs* dans le geste créateur de N. Rorem pourrait laisser entendre que le musicien ne se déploie que dans une structure de mélodie accompagnée, ce qui aboutirait *de facto* à une uniformité d'écriture rapidement lassante ou à un orchestre-piano. La réalité est très éloignée de cette situation, et contrairement au modèle qu'aurait pu lui inspirer F. Poulenc, N. Rorem accorde une large place à l'écriture polyphonique, ce dont témoigne d'ailleurs un ample catalogue choral.

Mais le contrepoint pratiqué par N. Rorem ne doit rien ou presque à la technique scholastique que, par ailleurs, il possède parfaitement. Le procédé imitatif, les artifices de métier comptent pour très peu¹⁶ dans l'édification polyphonique « roremienne ». C'est plutôt de libre superposition polymélodique qu'il nous faudrait parler. Les entrecroisements de voix (au sens large, incluant des dessins instrumentaux) font montre d'une liberté maîtrisée qui, toujours, laisse respirer l'édifice sonore, dans une démarche proche de la première période de Michaël Tippett (1905-1998) dans son *Concerto pour double orchestre à cordes* (1938-39), son *Divertimento on « Sellinger's Round »* (1953) ou sa *Symphonie n°1*

14 Composé pour Julius Katchen et créé par lui avec l'orchestre de la Radiodiffusion française sous la direction de Jean Giardino, en mai 1954.

15 Particulièrement dans le second mouvement, *Berceuse*, et dans le quatrième, *Nocturne*.

16 Les effets imitatifs sont présents dans la musique chorale, sans jamais sacrifier à la stricte application du canon rigoureux, comme par exemple dans le motet *While all things were in quiet silence*, extrait des *Seven Motets for the Church Year* (1986) pour chœur *a cappella*.

(1945). N. Rorem évite avec soin la luxuriance propre à Darius Milhaud et propose une texture aérée dans laquelle les mélodies superposées s'accompagnent les unes les autres. On remarque dans la *Symphonie n°3* (1958) cette propension à un contrepoint mélodique sans hiérarchie absolue entre les lignes, qui répudie la disposition de mélodie accompagnée. Cette disposition reste sensible jusque dans les mélodies elles-mêmes. Il suffit, pour s'en persuader, de relire les *Santa Fe Songs* (1980), qui associent violon, alto et violoncelle au dispositif voix-piano, en une souple et prenante polyphonie dont l'entrelacement ne doit rien aux sortilèges du métier acquis et tout à une maîtrise qui jamais n'entrave la liberté de la conduite des voix, toutes d'égales importance.

Ned Rorem et la mélodie

Si le catalogue actuel du compositeur fait une large place aux genres instrumentaux (*cf.* note 4), il est certain que ses contributions aux genres de la mélodie, de l'opéra et de la composition chorale contribuent pour une large part à sa célébrité. Son attachement à la voix le rapproche d'ailleurs plus des écoles française¹⁷ et anglaise¹⁸, et le situerait presque en marge de ses condisciples américains. Ni A. Copland, ni W. Piston, ni même L. Bernstein n'ont, malgré des contributions de choix¹⁹, manifesté le même goût pour la voix, et pour ce mariage intime avec la poésie que constitue la mélodie.

Bien entendu, l'influence de l'école française joue un grand rôle dans ce tropisme, mais réduire cet attachement à une question de filiation reviendrait à nier purement et simplement les affinités électives indicibles liant le musicien aux textes qu'il choisit d'unir à la musique. Les mélodies de N. Rorem se signalent avant tout par une sobriété de ton et une maîtrise absolue exercée sur les moyens. La voix se voit sollicitée moins pour un brillant factice que pour ses qualités de ductilité, même si le mélisme y est fréquent autant que gratifiant pour l'interprète. La partie de piano exploite largement les capacités de résonance de

17 La prédominance de la voix chez un F. Poulenc ou un H. Sauguet et leur très large contribution au genre de la mélodie sont probants en la matière.

18 R. Vaughan-Williams, M. Tippett, Peter Warlock (1894-1930) ou Benjamin Britten (1913-1976) ont accordé, dans l'ensemble de leur legs compositionnel, une place déterminante à la voix, dans les mêmes genres que N. Rorem.

19 A. Copland ne laisse qu'un opéra, *The tender Land* (1952-1954) et peu de mélodies, quoique de la meilleure veine, L. Bernstein a largement alimenté la scène lyrique, de *On the Town* (1944) à *A quiet Place* (1983) en passant par *Candide* (1956-1989), *Trouble in Tahiti* (1952) ou *West Side Story* (1957), alors que W. Piston n'a pratiquement pas enrichi le répertoire vocal. En revanche, Carlisle Floyd (né en 1926) ou K. Coe, dont la proximité esthétique avec N. Rorem n'est pas à négliger, se sont largement intéressés à l'opéra, le premier avec *Susannah* (1955) ou *Of Mice and Men* (1970), le second avec *Sud* (1965, *cf.* note 5).

l'instrument, les oppositions de registre, mais rarement la virtuosité pure ou la puissance – contrairement aux concertos pour piano, qui ne dissimulent pas leur dette envers le romantisme tardif d'un Sergei Rachmaninov (1873-1943).

La gamme des amours littéraires de N. Rorem est particulièrement large, mais s'il peut aussi bien manifester une attirance pour la poésie de langue française (Pierre de Ronsard) ou pour celle anglaise (Thomas Lodge ou Lord Tennyson), il demeure avant tout sensible, comme un Poulenc, à la poésie américaine de son temps, avec cependant un penchant pour Walt Whitman (1819-1892) et ses *Feuillets d'herbe* (1855-1891). Ce choix dans lequel la contemporanéité demeure majoritaire n'est pas axé sur une volonté délibérée de « faire moderne », mais sur une sensibilité quasiment anamnésique. La mise en musique d'un texte, acte qui pour N. Rorem comme pour F. Poulenc doit relever d'un mariage d'amour, jamais d'un mariage de raison²⁰, est toujours liée à un phénomène personnel, ce qui fait de l'acte de composition un prolongement de la démarche du diariste.

Cette résonance intime du texte n'a rien à voir avec le choix d'un état prédéterminé, d'une forme ou d'une couleur harmonique, lesquels vont découler de ce que le texte suggère. C'est bien à dessein que nous employons ici le verbe suggérer, car jamais N. Rorem ne décrit ou ne se contente d'agir vis-à-vis du texte comme un surligneur musical. Il se situe dans l'interligne, dans ce qui peut être plus subtilement évoqué que décrit. L'un des plus beaux exemples nous en est donné dans le cycle des *Santa Fe Songs* (1980) sur des poèmes de Witter Bynner (1881-1968), pour voix, piano et quatuor à cordes. Les grands espaces, le sentiment de mélancolie de la fugacité de la vie renforcée par la permanence de la nature instillent ici un climat qui va beaucoup plus loin qu'une évocation du Nouveau-Mexique, N. Rorem oriente nettement l'ensemble dans la direction d'un romantisme automnal, aux teintes crépusculaires.

Parmi les poètes qui ont plus profondément orienté l'inspiration du musicien, Paul Goodman (1911-1972) mérite une mention appuyée :

« Goodman a exercé sur ma vie aux États-Unis, en dehors même du domaine musical, l'influence la plus profonde ; de surcroît, en tant que poète et penseur, il a exercé sur ma musique – je dis bien sur ma musique et non sur mes réflexions musicales – une influence inestimable.²¹ »

Les textes de P. Goodman orientent souvent N. Rorem – dans *The Lordly Hudson* en particulier – vers une poétique de l'urbain, marquée avant tout par

20 Francis POULENC, *À bâtons rompus : Écrits radiophoniques*, textes réunis et présentés par Lucie KAYAS, Arles, Actes Sud, 1999, p.131.

21 Ned ROREM, *Knowing when to stop : A Memoir*, New York, Simon & Schuster, 1994, traduction de Virginie BOUZOU, livret du CD *Songs of Ned Rorem*, Erato, 2000, 8573-80222-2.

une certaine vision de New York. Loin de la mélancolie de la *Quiet City* (1939) d'A. Copland²², l'univers poétique issu de la conjonction entre N. Rorem et P. Goodman se veut tout en tension, la musique de chaque vers induisant celle du suivant en un jeu d'engendrement constant et fébrile. Il n'est nullement question, encore une fois d'évocation directe dans l'ascendance de ce que sera la *City Life* (1995) de Steve Reich²³, mais d'une correspondance subtile, comme une promenade qui nous transporterait successivement dans les paysages contrastés que peut offrir New York, de Richmond à Brooklyn, d'une rue à l'autre.

Un trait commun des mélodies de N. Rorem est également leur concision. Il ne faudrait pas chercher ici une quelconque descendance de l'aphorisme satiriste, ou une propension à l'ironie. La mélodie est ici pour le compositeur un art de l'essentiel, une distillation qui ne doit pas permettre, ne serait-ce qu'une note, une répétition de trop. La vraie genèse musicale ne consiste pas tant à alimenter un discours qu'à le restreindre à sa propre essence, à couper ce qui pourrait devenir valeur superfétatoire et par-là entraver le vecteur poétique plus que le servir. On relèvera comme témoignage probant de cette démarche la *Little Elegy* (1948) sur un poème d'Elinor Wylie (1885-1928) : la perte d'un être aimé aurait pu devenir le prétexte à une construction musicale teintée (et tentée !) d'emphase, or c'est précisément ce que N. Rorem évite, brochant ici l'évocation d'un souvenir, d'un élan sentimental fragile et d'autant plus profond qu'il est conscient de sa fragilité.

On ne peut également passer sous silence le *For Poulenc* (1963) sur un poème de Frank O'Hara (1926-1968). Outre une parfaite maîtrise des inflexions de la langue française et une prosodie irréprochable, le compositeur fait palpiter le souvenir de ses années parisiennes et d'un musicien qu'il a côtoyé, en mettant de côté toute démarche de pastiche, de citation ou de démarquage musical. Saisissant ce que l'art de F. Poulenc peut cacher de plus secret, de moins extérieur, captant ce que les images du poème – très influencé par l'univers des *Alcools* (1913) de Guillaume Apollinaire (1880-1918) – peuvent véhiculer de nostalgie pudique, N. Rorem réalise autant un hommage poignant qu'une anamnèse. C'est qu'il ne saurait y avoir d'hommage, et beaucoup plus largement d'œuvre musicale sans une projection de soi. Non d'ailleurs que l'incisif diariste ne s'inscrive dans une démarche purement égotiste qui limite sa démarche créatrice à un complaisant miroir, mais N. Rorem ne conçoit pas que l'on puisse

22 L'œuvre, composée pour trompette, cor anglais et orchestre à cordes, est issue d'une musique de scène initialement conçue pour une pièce d'Irwin Shaw (1913-1984), évoquant la solitude, les amours et les déambulations nocturnes d'un jeune musicien de jazz.

23 Œuvre pour ensemble musical et sons préenregistrés dans laquelle le musicien crée le flux musical comme émanant directement du contexte sonore urbain fixé sur le support.

créer « de l'extérieur », sans implication émotionnelle propre²⁴. Cette composante, qui répudie le concept de musique « pure », déliée de toute subjectivité corrobore l'hostilité du musicien à tout système compositionnel, tout mouvement d'école ou tout manifeste esthétique collectif. C'est dire également que la forme musicale dans les mélodies sera marquée par une plus grande liberté que dans les genres instrumentaux. Liberté ne signifie pas parcours erratique et confus : l'analyse révèle toujours une cohérence profonde liée au texte ; mais l'acception de mélodie-forme précédemment évoquée reste éminemment vérifiable. C'est encore et toujours les courbes et les inflexions du *mélos* qui déterminent et articulent la forme globale, plus que des formules cadenciennes ou des délimitations de reprises.

En conclusion

Les limites de la présente réflexion ne sauraient la faire prétendre à constituer une étude exhaustive sur l'œuvre et le style de N. Rorem. Le silence qui entoure, en France, l'œuvre de ce compositeur, dont les parentés avec l'école française sont notables, sans réduire son apport personnel à un simple jeu d'influences, justifierait amplement une approche complète. Il nous paraissait opportun, en préambule aux travaux que les musicologues du futur ne manqueront pas d'entreprendre en Europe, de proposer déjà une ouverture sur ce qui constitue un ensemble de lignes de force, un style saillant et une démarche créatrice dont l'importance n'est pas assez soulignée.

N. Rorem n'est pas simplement « un membre de l'école américaine du XX^e siècle », il ne saurait se trouver réduit à quelques traits vaguement ou artificiellement nationaux. Il se place au-delà des conventions d'école, de l'historicité ou de la non-historicité du langage, et c'est cette singularité qui traduit la stature du compositeur, tout en induisant, vis-à-vis des classements faciles et rassurants, une difficulté d'être de sa musique qui ne la rend que plus précieuse.

²⁴ Là se trouve très certainement la correspondance profonde avec la démarche d'un F. Poulenc, qui ne pratique jamais autrement, de son propre aveu (Francis POULENC, *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas SOUTHON, Paris, Fayard, 2011, p. 882).