

## Itinéraires

L'estime particulière que j'ai pour nombre d'œuvres produites par les compositeurs de l'Itinéraire, la lecture de plusieurs textes qui leur ont récemment été consacrés, sont autant de raisons qui m'ont poussé à saisir cette occasion de comparer aux miennes, brièvement, les positions esthétiques d'un groupe dont j'ai eu à plusieurs reprises le plaisir d'être l'hôte depuis sa fondation.

La première observation est celle d'une convergence avec des options que j'ai défendues depuis longtemps, dans une proportion que je n'avais encore eu l'occasion de constater avec aucune autre tendance ou école contemporaine. Par exemple la déduction précise d'une écriture musicale à partir de l'analyse détaillée de phénomènes « spectraux » est une démarche que j'ai tentée en 1964 dans *Le son d'une voix*. Les données prises comme base étaient celles d'un poème d'Éluard, un extrait de 28 vers pris dans *Poésie ininterrompue II*<sup>1</sup>. Tandis que les éléments consonantiques faisaient l'objet d'une simple traduction par analogie, et correspondaient à un codage stable à la percussion, les éléments vocaliques donnaient naissance aux jeux de hauteurs instrumentales. Mais là, au lieu d'une translation rigide qui aurait fait correspondre à chaque voyelle toujours un même son ou agrégat, le contenu réel de la parole était pris en compte.

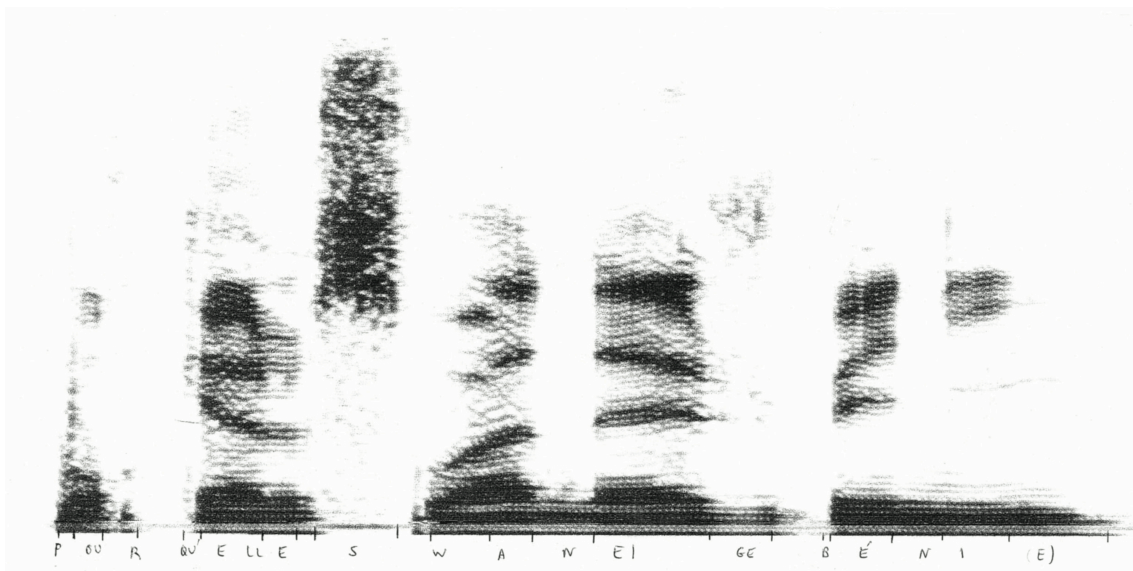
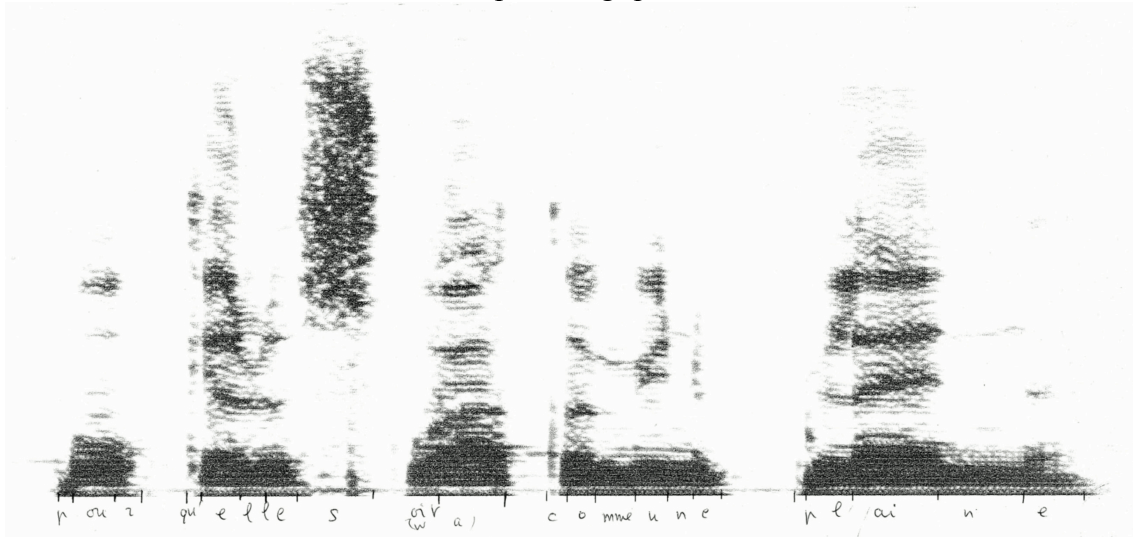
Contenu réel, en l'occurrence, veut dire, entre autres aspects, le contenu spectral, et tout spécialement l'évolution de ce contenu dans le temps. Pour accéder à cette dimension, l'utilisation d'une technologie appropriée était nécessaire. L'écoute attentive ne suffit pas en effet à faire apparaître les composantes spectrales. En faisant usage du spectrographe Kay Electric je tentais d'accéder à l'intérieur du son - des syllabes dans mon cas - en changeant d'échelle comme avec une sorte de microscope temporel. Cet intérieur du son est aussi le domaine des recherches intuitives de Scelsi et plus systématiques de compositeurs comme Grisey et Murail. On ne prononce jamais deux fois de la même manière une même voyelle ; elle est en effet toujours influencée par son entourage phonétique ; celui-ci à son tour est marqué par les caractéristiques individuelles du lecteur, et, au niveau final, par la réalisation hic et nunc du message. Prendre un modèle phonétique implique que l'on définisse à quel niveau celui-ci agira sur l'écriture musicale. Au niveau le plus élevé, un poème est un usage particulier de la langue française ; le français d'Éluard n'est pas celui de n'importe quel poème ; *Poésie ininterrompue II* est un cas particulier de sa langue ; les 28 vers choisis se distinguent du recueil par leur harmonie sonore ; mes habitudes articulatoires sont quant à elles marquées par ma situation socio-historique ; enfin, le jour où j'ai enregistré la lecture du poème destinée à être analysée au spectrographe, j'ai actualisé d'une manière particulière ces habitudes phonétiques.

Toute référence à une qualité spectrale doit passer par le même grand escalier qui descend du niveau le plus général (classiquement, celui de l'instrument), à l'événement le plus concret et le plus unique, ou au contraire qui remonte de la singularité acoustique de tel son jusqu'à la loi universelle. Dans le cas du *Son d'une voix* ce qui m'intéressait était d'utiliser les infimes variations des formants vocaliques pour les transformer en variations musicales. On sait qu'un timbre de voyelle, en gros, correspond à la

---

<sup>1</sup> *Le son d'une voix*, éd. Durand. Créé à Varsovie le 23 septembre 1964.

perception des deux principaux formants, ou zones de plus forte densité spectrale, dont le registre et l'écartement sont spécifiques. Mais ces formants sont toujours instables et fluctuants, comme on peut l'observer sur les deux sonogrammes correspondant à un même membre de phrase « Pour qu'elle soit... ». Et, outre les deux formants inférieurs identifiant le timbre vocalique, chaque voyelle est marquée par deux formants supérieurs généralement liés aux traits phonétiques individuels du locuteur. Pour les voyelles c'est donc la phonétique sur laquelle je guidais mon imagination, tandis que les consonnes suivaient, elles, un modèle phonologique<sup>2</sup>.



Le spectre, même lorsqu'on prend en compte ses fluctuations de détail, ne suffit pas à déterminer le phénomène globalement désigné par le mot timbre, et on ne saurait identifier la structure intime du son avec ses qualités spectrales. Il me semble qu'il y a là

<sup>2</sup> Pour cette distinction classique entre - étique et - émique, voir les nombreuses considérations développées par J-J. NATTIEZ dans ses ouvrages sur la sémiologie musicale.

une zone incomplètement définie dans les déclarations esthétiques des protagonistes de l'itinéraire. A les lire, il semblerait parfois qu'on passe sans transition et sans problème de l'analyse d'un son à une traduction orchestrale. Mais les partiels d'un spectre pris comme fondamentales d'un agrégat créent une nouvelle réalité acoustique dont le rapport métamorphique au modèle est plus un problème qu'une solution. Pour dire les choses autrement, je ne crois pas que l'on puisse fonder directement une esthétique sur une acoustique. La médiation méthodologique d'un usage réfléchi du modèle me paraît indispensable. Le procédé d'écriture extrêmement fécond qui conduit à déduire le macrocosme de l'œuvre du microcosme du spectre ne peut, me semble-t-il, prendre sa pleine signification qu'inséré dans une poétique musicale qui rompe avec une approche purement formelle.

Les compositeurs de l'itinéraire ont raison de souligner l'importance historique de Scelsi, et de son exploration « verticale » à l'intérieur du son. Mais cette légitime admiration leur fait méconnaître une importante difficulté dans leur démarche. La plupart des courants novateurs en musique, depuis les années 60, sont partis du constat d'échec de l'hypothèse sérielle d'un « matériau » neutre. Neutraliser le son pour le soumettre à une dialectique n'était une condition sine qua non que pour un projet de composition systématique. Les compositeurs de l'itinéraire me semblent avoir renoncé à la neutralité mais non au système. Ils se démarquent de l'académisme en composant avec des sons et non avec des notes, mais ils sont marqués par le prestige intellectuel des systèmes, et tentent parfois de les reconstituer au même degré, avec ces sons considérés de nouveau comme matériaux. C'est-à-dire qu'ils sont amenés à repasser sur la voie tracée par les électro-acousticiens qui ont, en France particulièrement, régulièrement cherché depuis les années 50 et 60 à déduire la macroforme esthétique des microformes sonores. A l'époque, on imaginait souvent que cette méthode était un pis-aller destiné à pallier la rigidité des manipulations sur la bande, et qu'elle conduisait les compositeurs à aligner de vagues fondu-enchaînés entre des blocs sonores impossibles à façonner. On a vu depuis que c'était au contraire une révolution esthétique qui influençait de part en part même le domaine instrumental où ces limitations ne jouaient pas. Les manipulations électro-acoustiques m'ont servi de modèles dans plusieurs œuvres des années 60. A titre d'exemple je citerai cette page de *La peau du silence*, écrite en 1961, qui opère sur trois formants harmoniques des dilatations, compressions, et transpositions affectant tantôt l'ensemble des formants tantôt une partie seulement. On a là des manipulations suggérées par les machines de studio de ces années-là, mais inaccessibles à toute machine réelle. La métaphore spectrale est modélisée par la métaphore technologique.

Le souci qui me paraît marquer les compositeurs de l'itinéraire, d'approfondir le timbre sans renoncer à l'approche formelle, et de se situer à la conjonction des héritages électroacoustiques et sériel implique la recherche d'une synthèse satisfaisante au sein d'un nouveau système. Mais le timbre reste rétif. Il ne suffit pas de considérer certaines synthèses instrumentales réussies (Jes cuivres ou la voix par exemple) pour autoriser l'espoir de fonder une esthétique sur une meilleure connaissance des timbres. Le saut de l'observation acoustique à l'idée musicale implique le déplacement métamorphique,

mutation féconde mais étrangère à tout déterminisme logique. Le choix déterminant me paraît plutôt entre deux conceptions de l'œuvre. Ou bien, selon le credo structuraliste, elle est une machine à produire du sens, et en ce cas tout ce que le compositeur a à faire est de bien construire sa machine ; à elle ensuite de créer ou non des effets de sens, qui seront au fond des artefacts secondaires. On a vu avec quelle légitime indifférence les auditeurs accueillent généralement le faible rendement de ces machines. Ou bien l'œuvre est un assemblage de symboles agencés en fonction d'effets spécifiques, une narration sans sujets, qui tire une part de son efficacité de sa coïncidence avec des structures mentales universelles, et là le modèle spectral, aussi légitime qu'un autre, n'est plus qu'un cas particulier dans la recherche des archétypes.

Il va de soi que cette dernière définition correspond beaucoup mieux à ma propre pratique que la précédente. A dire vrai, je pense que certaines œuvres de Dufourt, Murail, Grisey ou Levinas ne sont pas non plus étrangères à cette perspective. Bien que les déclarations théoriques demeurent un peu trop réservées sur le passage de la technique à la poétique, il me semble que dans bien des cas il y a heureusement dans ces musiques beaucoup plus que le résultat d'une réflexion formaliste sur le spectre. Je crois que pour aller au bout d'une exploration du son, il faut bien voir que cette exploration, si fertile soit-elle, n'est qu'une des nombreuses instances où peut s'exercer la pratique du modèle, c'est-à-dire l'activité métaphorique qui est à la racine de l'imaginaire artistique. La musique reste toujours au delà, ce qui ne signifie pas qu'on n'ait rien à en dire. La méthode est en l'occurrence plus importante que le système, et la cohérence logique n'est pas la vraie mesure du « contenu de vérité », d'une œuvre, comme disait Adorno.

Mais après Adorno, ce contenu de vérité a cessé d'être lié d'abord à l'histoire. Scelsi, et de façon beaucoup plus rudimentaire les minimalistes, ont aidé à cette prise de conscience des valeurs immanentes, intemporelles, du son. Les musiques électroacoustiques avaient déjà eu un rôle déterminant dans la réhabilitation de l'écoute, au détriment, fatalement, de la logique. Comme les musiciens de l'Itinéraire, je suis persuadé que la musique est un art d'écouter et de faire écouter « l'intelligence latente dans les sons » selon la fameuse formule de Wronski que citait Varèse. Nous avons en revanche une appréciation différente, semble-t-il, de l'importance de l'analyse systématique dans cette exploration du son. Je pense que formaliser le timbre, en faire un paramètre qui contiendrait tous les autres, conduit à le neutraliser pour une nouvelle combinatoire, et dans ce cas le spectre risque d'être un pur fantôme. L'approche formaliste de la musique a régné de 1948 à aujourd'hui, et a largement survécu au néo-sérialisme, dont Boulez date maintenant la disparition, après une année tout au plus d'existence, entre 1950 et 1952<sup>3</sup>. Ma propre approche qui oppose le pragmatisme et la poétique d'une méthode au formalisme et à la logique d'un système<sup>4</sup>, et qui met l'accent sur la pratique heuristique du modèle, sur les incontournables archétypes narratifs ou

---

<sup>3</sup> Interview de Diapason n°359, avril 1990, p.42.

<sup>4</sup> cf. mon article *Method and system* dans *Semiotica*, 1990, et le livre *Musique, mythe, nature*, Klincksieck, 2ème édition 1991.





