

Le son et la musique

Dans le domaine des arts, et de la musique en particulier, on traite volontiers les créateurs qui se risquent à parler de ce qu'ils font comme nos ancêtres traitaient souvent en société les femmes: on leur laisse entendre courtoisement que le mieux, pour eux, est de rechercher ou d'accepter l'admiration, et de se taire. Peut-être en effet est-il absurde de penser exprimer par des mots mieux qu'un pâle reflet de ce que disent les sons. Pourtant cette méfiance, fort répandue, paraît bien grossière, si ceux qui font quelque chose n'y comprennent rien, pourquoi ceux qui comprennent ne font-ils rien? Je crois au contraire que ceux qui créent doivent toujours savoir comment et pourquoi, ou qu'en tout cas un artiste dans l'erreur est souvent plus près de la vérité qu'un critique qui a « raison », car faire est déjà une façon de comprendre, et l'inverse n'est pas vrai. Tout ce plaidoyer n'est que pour excuser le présent article, où un compositeur s'aventure à parler d'esthétique.

La musique existe dans la nature, et nous autres musiciens, nous ne sommes guère que des intermédiaires : tantôt nous la recueillons à sa source, sciemment, et nous la transcrivons; tantôt, à force de culture, nous oublions le sens réel de nos techniques, et nous entretenons l'illusion de créer un art pur et factice, un jeu de conventions humaines. Mais cette musique-là ne vit, elle aussi, que de tout l'univers sonore familier à son créateur, lors même que celui-ci n'y prête plus consciemment l'oreille, et toute musique, proche ou loin de ses sources, existe d'abord dans le monde. Notre don est de la donner à entendre.

Bien entendu, ce n'est pas en écoutant les rossignols que l'on apprend la musique. Mais c'est lorsqu'on connaît déjà la musique qu'il est nécessaire d'apprendre à écouter la nature. Voilà le grand mot lâché : la Nature. La plupart des grands musiciens l'ont toujours invoquée comme leur maître, mais il ne s'agit jamais de la même nature. Pour Monteverdi et pour l'opéra classique, c'est sur la nature humaine et ses passions que se modèle la musique. Pour Rameau et la théorie officielle, c'est sur la résonance « naturelle » que s'appuient harmonie et mélodie. La conception romantique de la nature explique Beethoven, et la symbolique Wagner. L'œuvre de Messiaen ne se comprend pas sans une certaine mystique de la nature. Aujourd'hui que les théories physiques nous fournissent une image de plus en plus illogique et complexe du monde, certains créateurs, tels Varèse et Xenakis, se montrent sensibles aux suggestions poétiques de ce que les mathématiques nouvelles ont à la fois de rigoureux et d'imprécis. Et pourquoi la nature, ne serait-ce pas, finalement, tout ce qui est sonore et rien que cela? Pourquoi ne pas exploiter la chance que nous ont offerte les techniques électro-acoustiques en nous aidant à oublier toutes les causes fortuites, tous les contextes accessoires, qui nous masquaient si souvent l'essentiel qui est

le son lui-même, concrètement isolé sur un morceau de ruban magnétique?

Je ne veux pas dire que la musique soit réservée aux aveugles; il est incontestable que la littérature, le théâtre, la théologie, l'architecture, la magie, et j'en passe, ont pu apporter à la création musicale des ressources précieuses. Mais la musique est loin d'avoir exploité efficacement son propre fonds naturel : les sons. Beaucoup de grandes créations musicales sont nées en puisant à des sources visuelles et non sonores. Toute la musique occidentale a été, par exemple, profondément marquée par le graphisme de sa notation, depuis les «hoquets» du XIV^{ème} siècle jusqu'aux «Spiegelbilder» de Webern. Mais l'enrichissement que constituent les techniques contrapuntiques n'a été acquis qu'au prix d'un étrange oubli de la vraie durée musicale. Celle-ci a été assimilée à l'espace par la notation proportionnelle; on l'a crue homogène comme lui; et c'est certainement une des raisons pour lesquelles l'Occident, pendant quelque trois cents ans, jusqu'à Debussy, Stravinsky, et Messiaen, a étouffé le rythme dans le carcan de la mesure.

Notre musique s'est désormais libérée de ces limitations sans pour autant renoncer à puiser obstinément l'audible dans le visible. On a plutôt assisté récemment à un apparent développement de cette musique dénaturée avec les recherches graphiques des Cage et des Busotti, comme si le véritable remède à une notation inadéquate était dans un raffinement graphique plus poussé, comme si le maniérisme du signe devait rénover le signifié, qui n'est que sonore.

Revenir à cette nature sonore ne signifie pas priver la musique d'apports externes dont l'expérience montre qu'ils se sont révélés féconds, avant de dégénérer dans une confusion stérile. C'est sans doute une nécessité pour toute musique de se référer, de se confronter, à une réalité qui n'est pas musicale; et d'ailleurs toute musique, même électro-acoustique, passe plus ou moins, à un moment donné, par une transcription sur un support spatial. Il n'y a pas de musique pure, précisément parce que toute musique est née de la nature : toute la question est de savoir s'il y a avantage à considérer celle-ci comme purement sonore, à l'appréhender par le seul sens de l'ouïe.

Il faut reconnaître que cette démarche n'est guère illustrée dans la tradition occidentale. Après Monteverdi, il faut attendre Berlioz, et surtout Debussy, pour découvrir des œuvres qui soient construites sur les sons plutôt que sur les notes : où le symbolisme de notre notation cesse à la fois d'être confondu avec la réalité musicale et d'orienter sa conception même. Mais, si proche que reste le compositeur de la réalité sonore, dès qu'il fait œuvre de créateur, dès qu'il l'organise et même dès qu'il en prend conscience, il inaugure un processus qui n'est plus seulement sensoriel : en musique comme ailleurs, penser, c'est abstraire. En musique plus qu'ailleurs, car le choix musical

s'exerce non seulement sur des qualités attribuées aux objets sonores, mais ces qualités (abstraites) elles-mêmes ne peuvent être comparées que par l'intervention de la mémoire. Si donc la musique peut procéder d'une imitation de la nature (sonore), il convient de déterminer les limites et les procédés des nécessaires abstractions que devra opérer le compositeur à partir des données sonores qu'il choisit.

Les limites en sont relativement aisées à fixer : l'abstraction minimum sera représentée par un art, qui reste à créer, des « phonographies », où des éléments sonores quelconques, enregistrés avec la plus grande fidélité, seraient assemblés, avec le moins possible de découpages, en fonction de critères musicaux et à l'exclusion de toute intention évocatrice, pittoresque ou dramatique. L'abstraction maximum, au contraire, se situe au moment où les lois structurelles tirées du modèle sonore rejoignent de façon indiscernable des lois tirées d'une réalité quelconque extra-sonore. En d'autres termes, une musique procédant par imitation consciente des sons naturels (c'est-à-dire quelconques, inorganisés) se situera entre l'enregistrement brut de tels sons et une œuvre qui pourrait aussi bien procéder de n'importe quoi que d'une réalité sonore.

Quant aux processus d'abstraction, la plupart restent à découvrir ou à définir. J'en donne un exemple à la fin de cet article. Mais leur caractère principal est probablement le transfert du sens : j'entends par là non seulement l'opération qui consiste à n'utiliser une réalité sonore qu'après l'avoir épurée de tout contexte inessentiel mais encore celle qui consiste à la replacer dans un contexte nouveau. Ainsi des bruits de guerre peuvent fournir des modèles d'organisation musicale une fois qu'on les a débarrassés tout à fait de leur valeur de signes, du contexte visuel qui s'y rattache, et des effets qu'ils ne manqueraient pas de produire sur la sensibilité non-musicale des auditeurs. De même les bruits de l'eau par exemple ne sont utilisables en musique que lorsque toute idée de liquide en a été abstraite, soit par des manipulations électro-acoustiques, soit par des procédés d'écriture et des modes d'exécution s'il s'agit d'une oeuvre instrumentale. Le critère de la réussite, dans cette opération d'abstraction, est précisément dans le «dépaysement» des modèles sonores, puis dans le nouveau sens musical que leur reconstruction parvient, ou ne parvient pas, à leur donner, et qui tout en étant abstrait plonge ses racines dans la réalité sonore dont il est originaire. Le compositeur, dans cette analyse, puis cette synthèse, procède au rebours des musiciens dits impressionnistes : alors que ceux-ci cherchent à suggérer par des moyens différents des sensations naturelles, lui cherche à suggérer à partir de structures naturelles des sensations musicales différentes. C'est que la véritable imitation de la nature est essentiellement celle des schémas opératoires, beaucoup plus que celle, superficielle, des résultats sensibles. Imiter la réalité sonore, c'est percer quelques secrets de sa vie et des

processus qui lui sont propres : naissance, croissance, extinction, association, dissociation, etc. Bref, il s'agit de faire comme la nature, mais non pas de refaire ce qu'elle fait; d'ailleurs Dieu n'était pas un horloger, mais un artiste.

Sans doute ce programme est-il bien ambitieux, mais il y a aussi du respect dans cette attention prêtée au monde sonore, au contact duquel le musicien reprend force comme le géant de la fable au contact de la Terre-Mère. Sans ce retour périodique à ses origines, la musique se dissout en un divertissement factice, et il faut ensuite qu'un Monteverdi vienne semer la panique parmi les chanoines, comme Beethoven dans les salons, Debussy au Conservatoire et Stravinsky partout.

Pourtant, dira-t-on, bien des chefs-d'oeuvre, signés par Corelli, Bach, Mozart ou Schumann, sont nés en dehors de ce contact direct avec des modèles sonores non musicaux, et semblent ne procéder que d'un accord conventionnel entre la pensée de l'auditeur, celle de l'interprète, et celle du créateur, à l'intérieur d'une culture purement humaine. En fait la musique se situe toujours entre la réalité et la convention, mais avec une grande latitude, et ne coïncide avec l'une ou l'autre qu'au péril de sa vie.

Si la musique n'était qu'une révélation de la réalité par le moyen des sons, elle ne serait qu'une science. Or la création musicale, proche ou lointaine du réel, tout en donnant à entendre plus ou moins de celui-ci, lui ajoute quelque chose, ce que ne fait pas une science. La beauté est une traduction de la réalité, mais elle n'est pas une adéquation à celle-ci : elle lui apporte quelque chose de nouveau. Ainsi, pas plus que la vérité, la beauté n'est une simple valeur humaine: toutes deux sont des noms donnés à des prises de conscience du monde, mais la création esthétique a comme caractéristique d'introduire une perpétuelle plus-value qui constitue une réalité nouvelle, laquelle réclame à son tour la création d'une nouvelle beauté et ainsi de suite. L'activité créatrice correspond donc très exactement à l'« intentionnalité » de toute conscience et, plus généralement, à l'expansion de l'humanité. Si l'oeuvre musicale, comme toute oeuvre d'art, est à la fois objet et action, chose possédée et chose vécue, c'est qu'elle suit cette loi qui veut que la beauté, créant toujours une réalité nouvelle, ne puisse parvenir à arrêter le temps, et que ses synthèses de l'avoir et de l'être demeurent toujours provisoires. L'oeuvre est bien à la fois la chose, le créateur et son geste, mais elle appelle par son existence même un nouveau geste créateur d'une nouvelle oeuvre.

L'hypothèse selon laquelle la musique ne saurait être un art de pure convention s'explique par les mêmes considérations générales : si la création esthétique a pour trait essentiel d'ajouter sans cesse au réel, son aspect créateur doit passer avant son aspect esthétique, c'est-à-dire sensible. C'est une illusion de croire que la musique sert à refléter les sentiments ou les

conceptions d'un homme, d'une classe sociale, d'un peuple, d'une époque; elle est certes toujours étroitement liée à ces réalités humaines, mais elle n'exprime pas tant une sensibilité qu'elle ne la crée. Les éternels reproches d'artifice, d'intellectualisme, de caprice individualiste que l'on adresse aux musiciens novateurs signifient en général que la part active et formatrice de leur œuvre l'emporte sur le passif; c'est aussi pourquoi ce qu'on apprécie d'abord chez eux est ce qui a le sens le plus banal : le reste ne sera compris qu'une fois aimé, qu'après avoir peu à peu créé une sensibilité nouvelle; et ce reste procède du réel, et non seulement de l'homme.

Ainsi toute oeuvre de valeur doit passer pour le public de l'état d'objet à la dignité de langage. D'abord fermée sur elle-même en apparence, l'œuvre musicale reste étrangère à la durée vécue. Elle se situe dans un temps objectif, autonome, sans commune mesure avec l'activité psychique de l'auditeur. Ce n'est que peu à peu que s'établira un rapport privilégié entre ce temps autonome et la durée vécue, grâce auquel la musique cessera d'être une simple virtualité. C'est ce rapport qui fait que la musique n'est ni un objet temporel ni le temps quotidien, et qu'elle acquiert un privilège de dilatation extrême du temps, finissant par l'anéantir de la même façon que les rêves abolissent la nuit.

Au reste, n'oublions pas que l'œuvre musicale, malgré son caractère objectif, n'est, pas plus peut-être que n'importe quel autre objet, ce que les philosophes appellent un « en-soi » : aboutissement et concentré de gestes et de désirs, elle est caractérisée par une énergie potentielle qui recèle un avenir de mouvement. Le passage n'est donc pas exactement d'un objet à un langage, mais du signe au signifié. Lorsque j'invoque une musique qui fasse appel à des modèles sonores, et pour laquelle l'univers soit ainsi présent par les seuls sons, je ne considère que l'élaboration du signe, sans égard pour les sens qu'il prendra (et qui seront souvent des contresens). Car c'est là ce qui n'a jamais été suffisamment entrepris : on a toujours beaucoup parlé de ce que signifie la musique pour l'auditeur, en croyant avoir tout compris lorsqu'il apparaissait une analogie entre la pensée du créateur et celle de l'amateur. Ce faisant, on négligeait délibérément tout ce qui dans la musique n'était pas spécifiquement humain, c'est-à-dire le message lui-même d'une part, et surtout l'ordre universel auquel il se référait plus ou moins explicitement.

Ainsi, sans méconnaître que la musique est œuvre humaine, il est nécessaire d'insister sur ses origines naturelles et sur son caractère matériel, sans lesquels elle n'aurait évidemment aucune existence. Ce que l'on appelle musique expérimentale est là pour illustrer un tel propos. Ce terme, du moins au Groupe de Recherches Musicales de la R.T.F., où j'ai travaillé, ne désigne plus seulement les techniques électro-acoustiques, mais une certaine attitude devant toute musique, instrumentale ou non. Cette attitude n'a jamais été

nettement définie à cause de l'ambiguïté même du but des expériences entreprises : destinées à faire progresser la connaissance selon les uns, à créer un art nouveau selon les autres. Pour P. Schaeffer, la création musicale ne saurait procéder d'une véritable recherche, et relèverait de l'intuition pure, quelles que soient ses prétentions techniques ou scientifiques. Une telle opposition ne correspond sans doute pas à la réalité, car l'originalité d'une attitude expérimentale en art, et en musique surtout, consiste justement d'une part à dépasser l'alternative du faire ou du connaître, et d'autre part à substituer aux trouvailles sporadiques une recherche continue, en refusant l'idée de lois esthétiques pour définir des méthodes.

Dans le domaine esthétique, et contrairement à ce qui se passe dans les sciences, l'expérience ne cherche pas à prouver ni même à trouver à tout prix. Elle se définit plutôt comme une activité créatrice consciente se donnant pour tâche d'organiser des réalités sonores, de contrôler simultanément leurs effets psychiques, de calculer des risques, en fonction d'hypothèses suggérées par les matériaux choisis et limitées par le conditionnement humain.

L'expérience prend donc place entre l'intuition et la théorie, sans vouloir aller jusqu'à énoncer celle-ci. L'utilisation de méthodes scientifiques lui est aussi nécessaire qu'insuffisante : elle ne cherche pas à établir des lois, mais elle a besoin de connaître pour créer, et d'atteindre une réalité pour lui ajouter cet infime surcroît d'être que l'on nomme beauté.

L'esthétique musicale expérimentale, qui reste à bâtir, devrait ainsi joindre, en diverses méthodes créatrices, le travail de composition et le progrès de la connaissance esthétique. L'œuvre ne serait plus seulement un article de consommation que l'on ranime rituellement, mais aussi, pour son créateur comme pour un public désormais moins passif, une façon de vivre, ce vœu n'est pas chimérique : de telles musiques ont existé ou survivent dans des civilisations où la connaissance ne se séparait guère de l'action, ni l'homme du reste du monde. Je songe à Bali, par exemple.

La dissolution actuelle de l'humanisme occidental nous offre une chance nouvelle pour aider à cette réunification de l'univers. Certes, les solutions proposées pour faire d'un concert un échange, et non un self-service culturel, et pour restituer à la musique le rôle sacré que quelques siècles d'excès sentimentaux ont beaucoup estompé, sont encore loin d'être efficaces, que ce soient les improvisations trop primaires du jazz ou trop laborieuses des musiciens sériels. Xenakis vient d'essayer très récemment, avec ses œuvres *Duel* et *Stratégie*, une forme de jeu destinée à mettre en évidence cet aspect vivant que devrait avoir toute expérience musicale. Il y a surtout beaucoup à attendre d'un contact étroit avec le monde sonore, dont Messiaen a donné depuis longtemps un exemple illustre par son étude et ses élaborations de chants d'oiseaux. Cela ne saurait suffire à changer du jour au lendemain le conformisme du monde musical, mais le renouveau devrait partir de la réalité

sonore brute elle-même plutôt que des conventions sociales attachées aux produits qui en sont issus. En d'autres termes il ne faut pas escompter détruire la routine des concerts avant de renouveler la musique qu'on y joue, ni espérer que ce renouvellement puisse se fonder sur un jeu conventionnel de séries ou de paramètres, ni sur des fumées sentimentales. Les révolutions techniques que nous devons à Stravinsky, Varèse, Webern, Messiaen, ainsi qu'aux procédés électro-acoustiques, prennent leur plein sens et leur plus grand pouvoir d'une référence constante au réel sonore, lequel, d'origine humaine comme chez Varèse, ou « naturelle » comme chez Messiaen, mérite le même nom de Nature. Tout ce qui est sonore peut devenir musique. Toute musique devrait repartir des sons.

Dans une suite pour orchestre intitulée *la Peau du Silence* commandée par la R.T.F. en 1962, j'ai tenté pour ma part de composer ainsi « d'après nature » deux des sept mouvements qu'elle comprend. L'un de ces mouvements prenait pour modèle un montage de bruits marins enregistrés sur diverses plages de l'Atlantique et du Pacifique. L'autre, dont je parle ici, suivait très étroitement un poème en grec moderne de G. Séféris, *La citerne*. Bien entendu, le texte du poème n'est ni parlé ni chanté : sa substance sonore est passée tout entière dans l'orchestre. *Roméo et Juliette* de Berlioz contient des duos d'amour sans chanteurs, et les inflexions expressives du langage sont transposées aux instruments; c'est plutôt ici le contraire : j'ai abstrait les merveilleuses modulations de la langue de Séféris de leur signification, de leur sens dramatique ou symbolique, pour n'en retenir que ce qui frappe une oreille étrangère : sonorités, rythmes, rimes, tempi, répétitions.

J'ai choisi ce poème et cette langue pour des raisons surtout musicales. La langue grecque, toute de bronze et d'écume avec ses voyelles ouvertes et ses consonnes vibrantes, est plus pauvre de nuances sonores que le français, mais plus découpée et plus fougueuse. De plus, le poème, écrit en vers rimés, avec de larges reprises de mots et même de vers entiers, mais aussi d'un rythme très souple, construit sur des accents et non sur la mesure des syllabes, offrait plus de ressources sonores que beaucoup d'autres. Je l'ai prononcé plusieurs fois, en tenant compte du sens poétique qui détermine les variations du tempo et des intensités; après quoi j'ai considéré ce texte comme un modèle sonore dépourvu de toute signification, et dont la seule valeur poétique était cette part irréductible d'expression attachée à toute voix humaine et au choix de sonorités fait par Séféris. Finalement la musique née de ce texte est moins poétique que Mallarmé par exemple n'est musical; car les sonorités mallarméennes font partie d'un code qui leur attribue des valeurs symboliques précises, tandis qu'aucune suggestion poétique particulière n'est liée à telle ou telle structure musicale tirée du poème grec.

L'analyse de mon modèle a porté tour à tour :

1° sur l'architecture temporelle la plus générale, qui articule de grandes

sections séparées par des silences plus ou moins longs.

2° sur les variations de tempo d'une section à l'autre, à l'intérieur de chaque section, et également par rapport à l'agencement strophique.

3° sur les assonances, les allitérations et les rimes.

4° Sur les accents et les respirations.

5° sur les phonèmes grecs.

Ni les mots ni même bien souvent les phrases ne sont des catégories perceptibles à l'analyse auditive, et il n'en a été tenu aucun compte en tant que tels. Il ne faudrait pas croire néanmoins qu'un agencement artificiel de phonèmes aurait pu tout aussi bien servir de modèle : un poème lettriste par exemple. Le lettrisme abstrait du langage parlé son contenu sémantique, et s'efforce de n'en retenir que le contenu esthétique. La poésie étant un équilibre original entre ces deux ordres d' «information», le lettrisme est en dehors de la poésie et se situe dans le langage comme une sorte de pendant artificiel à la prose : celle-ci est pure sémantique, lui prétend être pure esthétique. Il s'agit donc d'une sorte de musique rudimentaire qui se limiterait à un certain usage de la voix. La transposition que j'essaie d'opérer consiste à recréer, à partir du contenu esthétique abstrait (phonétique) un sens nouveau qui ne sera plus poétique mais musical : c'est une démarche vaguement analogue au lettrisme quant au résultat, mais moins systématiquement limitée; partir d'un poème lettriste serait faire un travail d'arrangeur plutôt que de créateur.

L'analyse du modèle a été exclusivement auditive pour tous les éléments sauf pour les phonèmes. Ceux-ci ont été à la fois étudiés à l'oreille et à l'aide d'analyses acoustiques qui précisent, par exemple, les régions dans le spectre des formants vocaliques. J'ai ainsi admis qu'il y a en grec cinq voyelles caractérisées chacune par l'écartement de ses deux formants principaux, et que chaque voyelle est influencée par les voyelles de la syllabe précédente et de la syllabe suivante. Puis, partant de ces considérations abstraites, j'ai commencé le travail de synthèse en attribuant à chaque voyelle de façon fixe un certain agrégat de trois ou quatre sons inspiré par ses formants spécifiques, et toujours confié aux mêmes instruments dont le timbre évoque plus ou moins cette voyelle. Puis j'ai établi un diagramme de 125 agrégats (voir le tableau n° 1) où chacun des cinq agrégats fondamentaux est transposé sur différents degrés en fonction de la position de la voyelle par rapport aux syllabes voisines, avec une recherche de contraste maximum entre les voyelles les plus naturellement distantes (I et Ou) et minimum entre les voyelles naturellement proches (A et E, O et OU).

J'ai ensuite établi un jeu d'objets sonores correspondant aux consonnes classées d'après leur mode et leur point d'articulation (tableau n° 2). Je ne faisais ainsi que systématiser l'analogie bien connue des voyelles et d'une

certaine répartition harmonique des hauteurs d'une part, et des consonnes avec ce qu'on appelle bruits, caractérisés par une répartition plus inharmonique des hauteurs d'autre part. L'arbitraire de telles décisions est total, et il serait naïf de penser que cette musique, même à ce premier stade de l'élaboration du matériau sonore, repose sur des bases scientifiques garanties par l'acoustique et la phonétique. Celles-ci sont de simples outils et dès que de l'analyse on passe à la synthèse, le subjectivisme reprend ses droits; mais ce qui reste d'objectif, si mince soit-il, constitue pour l'imagination un indispensable ancrage sur le monde sans lequel trop souvent elle dérive çà et là.

J'avais ainsi un alphabet sonore, ou plutôt un syllabaire, dans lequel il me fallait d'abord transcrire le poème. La figure 3 donne un exemple de cette transcription.

J'ajoutais alors les accents, les silences, les rythmes et les tempi en les calquant très étroitement sur le poème récité. C'est alors que commençait le véritable travail musical : ce texte, sorte de cryptogramme musical né d'une technique de transcription presque mécanique, m'apparaissait comme une ébauche où je n'avais plus qu'à dégager certaines tendances, souligner certaines structures, supprimer les passages incohérents, corriger des détails, et contredire librement les règles que j'avais d'abord pris le parti d'appliquer. Souvent, il est vrai, tels aspects excessifs de son écriture, dus à la rigueur du système, après m'avoir rebuté ou étonné, me paraissaient contenir une vérité que je n'aurais pas imaginée sans le tremplin de mon modèle, et je les conservais.

Comment cette transcription gardait-elle quelque chose de la logique interne du modèle, c'est ce qu'il est bien difficile d'expliquer : car si la voyelle E par exemple est caractérisée par deux formants situés autour de 500 et de 2400 Hz, l'agrégat sonore ayant pour pôles les mêmes hauteurs n'évoque plus, sur aucun instrument, le son E. Comment l'abstraction opérée lors de l'analyse, puis de la synthèse, laisse-t-elle finalement subsister quelque chose des sons imités, cela reste obscur. Peut-être n'existe-t-il pas de perception sonore pure, et entendre le son E est-il déjà une opération abstraite, après quoi tout serait une question de degré? Ce qu'on appelle le génie d'une langue est aussi une forme globale abstraite qui conditionne non seulement la succession des idées, mais aussi la construction des phrases et l'agencement même des phonèmes, et le choix du grec et de ce poème précis de Séféris équivaut au choix d'une sorte de Série extrêmement complexe donnée par la nature. Cette série, avec ses bigrammes, ses trigrammes, ses couples de mots, etc., spécifiques contient, jusque sous cet aspect purement sonore, toute la richesse d'un système de pensée, et si ce que disait Cratyle était juste, si « c'est de nature que les noms appartiennent aux choses », et si les sonorités du langage enveloppaient la réalité des choses nommées, il y aurait moyen

par la seule musique d'accéder à une vérité cachée.

Nous sommes sans doute bien loin du compte, et il n'y a pas de miracle à attendre d'une imitation quelconque de sons quelconques. Ni l'orage, ni les vagues, ni les machines, ni les oiseaux, ni le vent, ni les voix de la foule, aucun des sons dans lesquels nous vivons n'a de révélation à nous faire autre que celle de sa beauté et de notre habileté plus ou moins grande à la transcrire en langage humain, c'est-à-dire en musique. Mais rester sourd à cette beauté ou ne l'assimiler qu'inconsciemment, c'est mal placer son orgueil et gaspiller mainte chance. La musique existe là, à portée d'oreille, mais encore faut-il aller la prendre où elle est, et savoir la prendre. C'est la tâche du compositeur expérimental que de suivre ce chemin, en exerçant simultanément connaissance et création musicales, dans ce qu'on pourrait appeler, modestement ou ambitieusement, un nouveau savoir-faire.

Mercure de France, n° 1201, novembre 1963, p. 582-598

Entre l'observatoire et l'atelier, éd. Kimé, Paris 1978, p. 77-88.

ISBN2-84174-112-5