

Conférence du 5 avril 2000 à Strasbourg, Musée d'art moderne

L'exercice auquel je vais me livrer devant vous n'est pas exactement celui de l'autoportrait. Du moins, pas directement. Je suis toujours très gêné quand on me pose ces deux questions, qui reviennent le plus fréquemment : premièrement : est-ce que vous composez de la musique contemporaine ? et, deuxièmement, comment vous définissez-vous ? Dans les deux cas, je sens passer le vent froid de la mort. La première question, derrière son absurdité superficielle, semble vouloir dire : êtes-vous, vous aussi, un militant du progressisme qui nous a terrorisés durant les années 50 et 60 ? et sous-entendre de surcroît : que n'êtes-vous mort, comme tous les autres compositeurs classiques ? La seconde question sonne à mes oreilles comme une invitation à procéder au moulage de mon masque, opération également plutôt funéraire.

Mais s'il fallait tout de même répondre à ces deux questions, que je vous remercie de ne pas m'avoir posées, je répliquerais à la première : je compose de la musique classique. Par cette réponse un peu présomptueuse, je me résous à accepter les limites que l'utopie ancienne de la table rase n'a pu effacer, et à avouer l'espoir que cette activité, devenue marginale dans notre société, ne va pas disparaître tout à fait dans la fameuse "horreur économique". Et par ailleurs j'avoue que si j'ai parfois du goût pour le mélange des genres, qui m'est plutôt sympathique, et que j'ai pratiqué depuis longtemps, celui-ci ne va pas jusqu'à me faire souhaiter la disparition des différences au sein d'une hybridation aux conséquences totalitaires. Musique classique, donc, plutôt qu'actuelle ou contemporaine, puisqu'on a abusivement dévoyé ces deux termes.

Pour la réponse à la seconde question, je me réfugierai derrière l'opinion de certains critiques, qui voient en moi un représentant, voire le chef de file, du "naturalisme". Il est vrai que c'est bien la nature qui va être le thème dominant de cette conférence. Et c'est sur ce vaste terrain que je vais maintenant me déplacer.

Le terme de nature est source de nombreux malentendus, surtout en musique, où il est le plus souvent associé au genre des musiques descriptives. Pour lever tout de suite une partie au moins de cette ambiguïté, disons que ma démarche a toujours été diamétralement opposée à celle de ces musiques. Il ne s'agit jamais d'évoquer des référents extérieurs – sonores ou non – par le moyen d'un langage musical, mais d'attirer à l'intérieur d'une organisation musicale des éléments que j'ai empruntés (tels quels ou métamorphosés) au monde des "bruits". Le référent est explicitement avoué, mais intégré à une narration ou une construction sans rapport avec son contexte d'origine.

Centripète et non centrifuge, cet usage de la nature a représenté un aspect important (mais non le seul) de la première phase de mon activité. Cette phase peut se résumer ainsi : le monde des bruits offre au musicien un répertoire de formes disponibles qui attendent l'investissement du sens qu'il va leur apporter. Le dialogue avec le modèle sonore est un peu comparable au dialogue avec le sujet que le peintre classique entretenait. Il y a en effet comme une musique latente dans la nature, et le rôle du compositeur peut être celui d'un révélateur, d'un médiateur : il donne à entendre. Ce que Pierre

Schaeffer appelait l'écoute réduite, c'est-à-dire la capacité à analyser formellement n'importe quel complexe sonore – musical ou non – en le réduisant à des critères de classement communs, a joué là un rôle essentiel : l'habitude prise d'écouter sans préjugé tout ce qui sort d'un haut-parleur comme structure musicale au moins potentielle conduit nécessairement à une observation plus fine du monde des bruits, que traditionnellement on rejetait sans examen comme anti-musical. Cette révolution copernicienne induite par les techniques électroacoustiques, bien au-delà de leur usage même, continue à avoir des conséquences esthétiques multiples et importantes.

La double influence de Messiaen et de ces techniques explique en tout cas ce que j'ai pratiqué de 1959 à 1969. Messiaen avait montré la fécondité des chants d'oiseaux, mais il avait aussi en quelque sorte marqué ce territoire en se l'appropriant. Je n'ai donc pas voulu aborder les modèles des oiseaux dans toute cette période. Je me suis plutôt intéressé à des sons des éléments, parfois à ceux des amphibiens, et surtout à ceux de la parole humaine.

Le premier essai que j'ai fait en ce sens partait d'une analyse de deux vers (des asclépiades mineurs) du 5ème livre d'Odes de Sappho :

Ἔρως δηῦτε μ'ὀ λυσιμέλης δόνει
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

Voici qu'Eros me secoue et me désarticule
doux et amer, invincible, rampant

Chaque phonème était transposé aux instruments d'accompagnement. On a ici l'adoption d'un modèle sonore global comme structure musicale potentielle, et sa traduction en musique, par l'intermédiaire de catégories phonétiques : opposition ton haut/ton bas, longue/brève pour les syllabes ; opposition voyelles antérieures a è é i confiées à la flûte piccolo, voyelles postérieures ô o u confiées au hautbois, consonnes occlusives jouées par la harpe ou le tambourin, fricative s par la cymbale.

â Plage 1 Safous Mèlè 33"

Ensuite j'ai exploré d'autres dimensions du modèle phonétique, avec un poème en grec moderne de Séféris, utilisé en 1962 dans La peau du silence. Là, la fixité d'une transposition par phonèmes a fait place à une prise en compte des contextes syllabiques, de l'intonation et du débit de la parole. Voici par exemple un passage où je lirai le modèle en même temps que sa transposition à l'orchestre :

Μόνη, και στην καρδιά της τόσο πλήθος
Μόνη, και στην καρδιά της τόσοσ μόχθος, και τόσοσ πόνος
Στάλα-στάλα μόνος
Τα δίχτυα ρίχνοντας μακρυά στον κοσμό
Που ζεί μ'ένα κυμάτισμα πικρό

â Plage 4 La peau du silence, extrait du 3ème mouvement. 45"
Dans la même période, d'autres modèles sonores étaient utilisés. Par exemple dans cette même œuvre La peau du silence, le premier

mouvement adoptait la forme général et les détails d'un enregistrement de bruits de mer.

à Plage 2 modèle (extraits) L'océan 1'16"

à Plage 3 : La peau du silence, mouvement I 2'29"

La différence entre un tel modèle et les modèles purement abstraits, opératoires, comme ceux d'une série, ou d'un algorithme, n'est pas seulement dans sa nature essentiellement sonore, qui tend à établir un "court-circuit" (ou un plus court circuit...) entre le brut et le musical. C'est aussi sa fonction heuristique, de stimulant à l'imagination. Il est vrai qu'un modèle purement musical, thème, série, loi... agit partiellement de la même manière, en suscitant l'idée musicale développée de par ses propriétés formelles ; mais le modèle sonore suscite en plus la catégorie musicale elle-même, et non seulement son application sensorielle. Les lois de succession énergétique que l'on peut extraire d'une écoute attentive du ressac marin, d'un orage, d'une flambée, donc le "modèle" au sens d'une maquette sonore que l'on peut en retirer, est à son tour applicable à d'autres formes sonores qu'à celles qui sont les plus proches de l'origine.

En ce sens, l'exploitation de modèles naturels tient par un bout à la reproduction, à la re-présentation (avec comme limite le ready-made), et par l'autre bout à l'abstraction (au sens de l'opération d'abstraire), en passant par toutes sortes de manipulations. J'ai personnellement exploré ces deux limites, avec d'une part des phonographies et d'autre part des schématisations s'éloignant progressivement de leur source. Quelques exemples sonores m'aideront à préciser. Voici par exemple un passage de Ianassa, une de mes Quatre phonographies de l'eau, où la polyrythmie naturelle de la pluie a fait l'objet d'une écoute attentive, pour être métamorphosée en une séquence dansante et percussive. On peut parler ici, à la manière de Marcel Duchamp, de "ready-made aidé".

à Ianassa 2'38"

Une autre pièce, Le son d'une voix, composée en 1964, représente une distance beaucoup plus grande prise à l'égard d'un modèle sonore. Celui-ci est un passage de Poésie ininterrompue d'Éluard. J'ai eu l'idée de scruter l'enregistrement du poème par ma propre voix, à l'aide de spectrogrammes, et de transformer ces observations phonétiques en une musique instrumentale qui reproduirait les traits formantiques, rythmiques etc. du modèle. L'œuvre a ainsi constitué le premier exemple de musique spectrale, quelques années avant que d'autres compositeurs ne développent cette démarche. Aux équivalences déjà pratiquée dans Safous Mèlè et dans La Peau du silence s'ajoutait la métamorphose du spectre en régions harmoniques.

à Extrait du Son d'une voix (Royan, M.Gielen, 1964) 53"

La seconde phase de mon utilisation de modèles naturels a commencé vers 1968-1969, lorsque j'ai décidé de faire quelque chose qui n'avait jamais été fait en musique, sinon de façon humoristique ou

dramatique : insérer l'objet brut dans l'objet artistique. Des plasticiens avaient pu opérer cette démarche dès les années du cubisme, avec l'insertion d'objets collés dans le tableau : journaux, papillons etc... Victor Hugo lui-même, déjà, intégrait des morceaux de dentelle dans certains de ses dessins... Les musiciens, faute de techniques d'enregistrement commodes, en étaient restés aux intuitions prophétiques des futuristes comme Russolo. Lorsque Schaeffer commença à montrer les possibilités créatives de l'enregistrement manipulé, il affirma comme un dogme la nécessité de masquer l'origine du son afin de le faire passer d'une perception en tant que signal à une perception comme signe.

C'est ce tabou que j'ai enfreint en 1969, avec Rituel d'oubli, qui commençait comme un manifeste "réaliste" par d'énormes cris de calao, et se poursuivait avec d'autres cris animaux intégrés à l'orchestre. Voici, extrait de cette même œuvre, le parcours d'une séquence animale, à la fois intégrée telle quelle, utilisée comme "pilote" de manipulations électroacoustiques, et enfin comme modèle pour l'écriture orchestrale :

- â Plage 6 : perdrix rouge, original 39"
- â Plage 7 : intermodulation perdrix/abeilles 37"
- â Plage 8 : intermodulation perdrix/grenouilles manipulées 28"
- â Plage 9 : intermodulation perdrix/Pikygi 27"
- â Plage 10 : séquence de Rituel d'oubli. 59"

Ensuite, dans un cycle d'œuvres de 1972-1973, j'ai rapproché cette démarche de celle de certains peuples de Mélanésie auxquels mes titres se réfèrent (Korwar, Temes Nevinbür, Rambaramb). Puis, en 1974, dans Naluan, une œuvre entièrement faite de chants d'oiseaux, sauf le finale, où interviennent aussi des insectes et des amphibiens. Ce dernier exemple permettra d'expliquer ce que j'entends par abstraction .

- â Plage 15 : phragmite des joncs 31"
- â Plage 17 : le même en canon de tempi 41"
- â Plage 18 : exploitation en canon doublé, dans Naluan 45"
- â Plage 19 : le même passage dans Octuor op.35 40"
- â Plage 20 : le même passage dans Éridan 43"

Arrivé à ce terme, le modèle n'a plus laissé sa trace que comme en filigrane. Dès lors on pourrait penser qu'une démarche d'emblée conventionnelle, fondée sur les lois d'un "langage" musical traditionnel ou inventé, pourrait aboutir au même résultat, et faire en quelque sorte l'économie d'une référence extérieure. De fait, de nombreux compositeurs dans le passé gardaient soigneusement cachées leurs éventuelles sources sonores brutes, sauf la parole, ainsi que leurs références narratives. Quelques indiscretions ont permis cependant de décoder les symboles de Bach basés sur des modèles sonores comme la course, l'exclamation, etc. ou les "romans" de Haydn ou de Berg basés sur une dramaturgie secrète.

C'est alors que ma réflexion m'a conduit à m'interroger sur l'origine même de ma pratique "naturaliste". J'avais cru au début y trouver un antidote à deux arbitraires très à la mode : celui, desséchant, du néo-sérialisme, et celui, décevant, de l'aléatoire

selon Cage. Il m'est ensuite apparu que cette pratique même avait des fondements naturels, échappant donc en partie à l'arbitraire. Il m'est apparu que ce n'était pas seulement une technique de production, une poétique musicale, mais aussi l'obéissance à des schèmes dont l'existence dépasse de beaucoup la seule humanité. L'utilisation de modèles naturels en musique pose des questions d'ordre anthropologique, et non seulement esthétique. L'extrême facticité qui a pu être le mot d'ordre dominant au XXème siècle a finalement abouti à des impasses. La croyance dans le pouvoir libérateur de ce "progressisme moderniste" n'a pas été confirmée par les faits : on s'est aperçu que la création simultanée d'un code et d'un message rendait le message indéchiffrable. La cause principale de cet échec est dans l'absence de prise en compte des lieux communs de la perception et de la symbolisation. À partir de l'excellente intention de doter d'un art nouveau l'homme qui vivait dans un milieu profondément renouvelé, on a échoué, parce qu'on n'a pas vu que la fonction artistique n'a pas seulement une dimension sociale ou idéologique, mais qu'elle répond à d'obscurs impératifs inscrits dans notre système nerveux central, qu'on ne peut apparemment pas ignorer impunément.

La méconnaissance de ces schèmes, quel que soit leur nom, et leur refoulement même, les a fait resurgir violemment au cours des années 70, provoquant le risque (inverse des excès modernistes), dans lequel plusieurs musiques pataugent aujourd'hui, d'une régression nostalgique. Les lieux communs, dédaignés parce que confondus avec des routines périmées, ont opéré une sorte de "retour du refoulé", et fait douter de la légitimité même d'une musique ou d'un art savant. La toute-puissante industrie musicale s'en empare d'ailleurs sans scrupule pour sa promotion permanente du resassement et du conditionnement sonore.

Or, la nature sonore n'était que la face audible de ces schèmes préférentiels, les phénotypes, dont je suis en train d'évaluer l'universalité avec un programme de recherche des Universaux en musique. L'autre face, c'est notre nature intérieure, celle des archétypes. Peut-être ne sont-ils décelables qu'au point de convergence entre des phénotypes, suffisamment universels (ou structures de surface), et génotypes, ou schèmes dynamiques producteurs. On retrouve là les deux faces bien connues de la nature : hylè et physis, ou pour parler comme Spinoza, nature naturée et nature naturante .

Très schématiquement, je suis progressivement passé d'un intérêt pour l'écoute des bruits du monde et leur musicalisation à un intérêt non moins vif pour les "points de passage obligés" de la perception et de la pensée musicale. C'est-à-dire que l'écoute de ces modèles m'a conduit à m'interroger sur les critères qui me faisaient déceler en eux une musique latente, et par conséquent sur une possible universalité de ces critères.

J'ai ainsi peu à peu remarqué la présence dans le monde animal de schèmes structurels analogues à ceux des musiques humaines. Ce n'était pas par anthropomorphisme que des modèles animaux pouvaient m'apparaître comme porteurs d'une musique, mais c'est parce que des schèmes fondamentaux devaient être présents à la fois dans le psychisme animal et dans le psychisme humain, et que la musique était pour ainsi dire contrainte de les prendre en compte.

Quelques exemples donneront une idée de cette proximité originelle entre les organisations sonores animales et humaines : les duos par exemple. L'activité sonore coordonnée se rencontre dans la nature en-dehors de l'homme, en particulier sous forme de duos.

à Plage 31 : Duo de hulottes africaines, forme responsoriale 27"

à Plage 32 : duo d'amphibiens du Mexique : pternohyla fodiens, (burrowing tree-frog en anglais), et la seconde hyla Baudini, (the Mexican smilisca en anglais) contrepoint de 2ème espèce 22"

On pourrait opposer à ces appels coordonnés qu'il s'agit de signaux et non de symboles sonores "esthétiques". Cette question remet en cause la définition même de ce qui est esthétique ou non. Voici par exemple une activité sonore humaine provenant d'Afrique centrale :

à Plage 35 : mongombi 1'26"

Les Pygmées en question sont des rabatteurs de gibier. Contrairement à ce que nous pourrions penser, ils ne considèrent pas du tout cette pratique comme appartenant à la sphère musicale. De même les innombrables pratiques d'appeaux, de langages sifflés etc...Le musical ne se définit pas, au sein d'une culture, par une spécificité sonore, mais par une valorisation conventionnelle au sein de la culture considérée. L'appel à la prière n'est pas considéré comme du chant par les Musulmans. C'est précisément ce dont les pratiques électroacoustiques nous avaient depuis longtemps avertis. Cela veut dire non pas qu'on doit écarter de notre horizon de réflexion tout ce qui n'est pas reconnu comme musique, mais au contraire que l'on doit prendre en compte au sein d'une réflexion sur ce qu'est la musique toutes les formes d'organisation sonore, alors même qu'elles ne sont pas reconnues comme musicales. Le compositeur ne peut plus se contenter d'avoir comme seules références les œuvres du passé. Elles l'enfermeraient dans ce que je ressens comme un ghetto culturaliste. Ouvrons les fenêtres, comme déjà Debussy le recommandait.

Par exemple pouvez-vous identifier ce petit air sifflé ? :

à Plage cossypha cyanocampter 20"

L'auteur n'est pas un être humain, c'est un cossyphé à ailes bleues, cossypha cyanocampter.

Pour accéder au niveau profond des archétypes sonores, il faut accepter au moins par hypothèse que toutes les structures sonores, phonétiques, interjections, onomatopées, jeux sonores etc...puissent être structurés selon les mêmes schèmes fondamentaux que les musiques reconnues comme telles au sein d'une culture donnée. On sait de toute manière que ce qu'une culture accepte comme musique est parfois rejeté comme "bruit" par une autre.

J'ai moi-même souvent exploité l'expressivité pure du langage qui apparaît par exemple dans les mantras ou les glossolalies, soit avec des langues inventées soit autrement. Par exemple dans Uncas, en 1986, où l'intonation de diverses langues me sert de modèle sonore. Ici une langue finno-ougrienne, le tchéremisse, parlée par une vieille paysanne racontant un vieux conte, a toutes ses intonations

et ses rythmes soulignés par divers timbres instrumentaux :

å (Uncas) tcheremisse 1'38"

Vers la fin de l'œuvre le langage explose pour ainsi dire, révélant sa proximité originelle avec les signaux sonores animaux. Pour cela, j'ai à un moment fait "piloter" en quelque sorte l'échantillonneur par un enregistrement de shama. Chaque son du shama est analysé en temps réel par un détecteur de hauteurs, qui envoie la note correspondante à l'échantillonneur où sont programmées des syllabes de différentes langues rares :

å (Uncas) shama 45"

D'autres exemples permettent de conforter l'idée qu'il y a en musique des archétypes universels, et qu'il ne suffit plus de les chercher dans les lois de la résonance naturelle. Pour moi, une longue familiarité acquise avec des musiques du monde entier, plusieurs décennies avant le défilé carnavalesque de la "world music", m'a conduit à penser que l'étroite similitude de certains traits présents dans des cultures complètement étrangères les unes aux autres ne pouvait s'expliquer ni par une transmission ni par une ressemblance fortuite. Le montage que je vais vous présenter semble provenir d'une même source, et d'une certaine manière c'est bien le cas, mais il s'agit d'une source indépendante à la fois de l'histoire et de la géographie. Le fait que la plupart de ces séquences aient une même tonique n'est peut-être pas lui-même fortuit :

å Montage de bourdons pentaphones 3'05"

Il est très difficile, même à de bons musicologues, de discerner la provenance des six séquences que vous venez d'entendre mises bout à bout. Or il s'agit de :

1. 1) Vietnam, minorité Nùng An , enreg. Patrick Kersalé 1993, CD Anthologie Vocale, n°3, page 16. 24"1/2
- 2) Niger, Peuls Bororo, chant de gerewol, , enreg. J-Cl.Lubtchansky (1974), CD Anthologie vocale n°3, page 9. 36",2
- 3) Taiwan, aborigènes Païwan , enreg. Lu Pin-Chuan (début des années 60), Firstophone FM 6031 = CD Inédit W 260011, page 16 27",4
- 4) Albanie, Tepelenë, chant dédié à Enver Hodja, enreg. B.Lortat-Jacob, CD Chant du Monde LDX 274897, page 7. 33",5
- 5) Inde, Nagaland, chœur Sena disque 30cm Inédit 3, page A3, enreg. à la Maison des Cultures du Monde, septembre 1985 par Philippe Giber. 28"
- 6) Indonésie, Sulawesi, Toradja, Dondi' (chœur funéraire assis) enreg. Dana Rappoport 1993, CD Chant du Monde 274 1004, page 1. 32"

La source commune à laquelle renvoient ces très fortes analogies n'est pas l'invraisemblable diffusion d'une tradition qui aurait voyagé de l'Albanie à Taïwan ou du Niger aux jungles du Nord de la

Birmanie, mais bien plutôt un schème d'organisation sonore qui resurgit spontanément dans des cadres culturels très différents. De façon très analogue, des traits identiques se rencontrent dans les mythes de sociétés complètement étrangères les unes aux autres. Quel que soit le nom qu'on peut donner à ce qui suscite ces formes identiques, il est vraisemblable qu'il a ses fondements au plus profond de notre imaginaire, et qu'il s'agit d'une fonction psychique commune à toute l'humanité.

J'ai à plusieurs reprises parlé d'archétypes. ce mot peut convenir, sans nécessairement lui donner le même contenu que les psychanalystes jungiens. Peut-on les dégager à l'état "pur" ? Quel usage le compositeur peut-il faire de ces remarques musicologiques ? Le musicologue a en réalité toujours quelques années de retard sur le compositeur. Si j'ai formulé ces observations et développé ces recherches, dans les années 80, c'est qu'intuitivement j'avais déjà mis en œuvre des traits qui en postulaient la nécessité. Dans mon catalogue, le rhombe africain est utilisé dans Rituel d'oubli en 1968, la darbouka de Nubie dans Kemit en 1970. Des musiques du Cachemire ont un écho dans Danaé en 1970, et l'Inde a laissé des marques dans Solstice en 1975 et dans Cassandra en 1977. J'ai alors dû m'interroger non pas sur la qualité évidente de certaines traditions musicales, mais sur ce qui faisait que toutes les traditions avaient toujours pratiqué l'hybridation, avant qu'au XXème siècle cette pratique connaisse un développement explosif au point de menacer toute possibilité de définition même d'une quelconque identité culturelle. L'exotisme a depuis longtemps disparu, parce que l'idée même d'un ailleurs a perdu son sens au sein d'une culture où les échanges avaient atteint avant même l'Internet une vitesse et une ampleur totalement inédites.

La réponse devenait d'autant plus nécessaire qu'en réaction aux erreurs du progressisme moderniste, un grand mouvement de repli néo-classique commençait à séduire beaucoup de compositeurs, et que ces deux voies proposées : le repli identitaire sur les pratiques obsolètes du système tonal, ou la "chienlit" culturelle, comme aurait dit de Gaulle, me paraissaient aussi néfastes l'une que l'autre. J'ai donc cherché, il y a une vingtaine d'années, à frayer une troisième voie de travail qui corresponde à mes goûts, à mes curiosités, et à mes intuitions. Si l'invention de toutes pièces de lois musicales aboutissait à la même déception que l'académisme, seule la nature me paraissait pouvoir servir de guide, ou au moins de garde-fou, à la création musicale. L'inouï pouvait être ennuyeux, et la recherche formelle aboutir à une gratuité inutile. Aux sources de l'émotion musicale, il devait y avoir autre chose que la pure subjectivité individuelle. Peut-être les schèmes naturels n'étaient-ils pas forcément des entraves à notre liberté créatrice, mais au contraire des points d'appui, à condition de bien viser, et de rebondir sans y rester collé ?

Dans mes œuvres récentes, j'aurais tendance à ne plus du tout me soucier de démontrer la nécessité de repasser par les schèmes naturels, mais plutôt à les laisser s'exprimer spontanément. Des techniques d'improvisation, confinant parfois à quelque chose d'assez analogue à «l'écriture automatique» des surréalistes, peuvent éventuellement m'y aider dans un premier temps, avant qu'une élaboration consciente et critique vienne dans un second temps

réaffirmer les droits de la conscience après ceux de l'inconscient. Un exemple récent, avec lequel je terminerai cet aperçu. Il s'agit d'un des plus anciens archétypes universels, revisité à l'aide de techniques nouvelles. L'alternance entre verset et répons, familière à toutes les cultures, de l'antienne médiévale aux slogans des manifestations d'aujourd'hui, a été reprise sous forme d'une alternance entre une voix parlée et une voix chantée, toutes deux articulant des emprunts au Livre des morts égyptien, dans la langue d'origine (un des nombreux usages de langues mortes auquel j'ai eu recours). À cela s'ajoutent des sons d'échantillonneurs ou de synthétiseurs. La voix d'homme est elle-même une voix synthétique. Les plus récentes technologies sont mises au service de la plus antique des voix, mais dans une esthétique qui vise avant tout à se libérer de l'histoire. Le titre est plus proche du sens authentique que l'habituelle référence à un Livre des morts. En effet, les Égyptiens parlaient d'un livre pour ressortir vers la lumière du jour. Dans le disque INA-GRM, c'est Françoise Kubler qui l'interprète. On pourra l'entendre après-demain dans Kengir, chanté en sumérien :

à Manuel de résurrection 13'05"

Si l'œuvre que vous venez d'entendre illustre à la fois l'archétype responsorial et mon usage de langues mortes comme systèmes musicaux (ici, l'égyptien et l'ibère), la dernière écoute que je voudrais vous proposer illustre le plus incontestable et le plus universel des archétypes : l'ostinato.

C'est lui qui est sans doute le plus évident à chaque époque et en chaque culture. Il est à l'origine des pires routines de la musique commerciale, mais aussi de certains des plus intenses chefs-d'œuvre. Je pense par exemple à la sublime chaconne de Didon et Énée de Purcell. J'ai voulu, moi aussi, affronter ce lieu commun inépuisable, et je l'ai fait dans le second mouvement d'un concerto de clavecin écrit pour E. Chojnacka, Braises. Voici donc pour conclure ce second mouvement :

à Braises, 2ème mouvement 13'23"