

SUR LIGETI

La récente évolution musicale de Ligeti peut paraître surprenante: avec son trio pour violon, cor et piano (1982), le compositeur marque un très net recul par rapport à ses œuvres antérieures en tentant de restaurer - au prix de quelques aménagements - l'ancienne polarité harmonie-mélodie. Extérieurement, celles-ci semblent en effet reposer sur une logique compositionnelle n'ayant plus rien à voir avec celle du passé, et des pièces comme le Concerto de chambre (1970) ou *San Francisco Polyphony* (1974) paraissent être l'aboutissement logique de ses recherches sur le timbre débutées vingt ans plus tôt.

En effet, dès le début des années cinquante, et bien qu'isolé à Budapest, il imagine déjà des "blocs statiques" obtenus par une utilisation non individuelle des paramètres musicaux. A son arrivée à Cologne en 1957, l'électro-acoustique lui donne les idées de réalisation d'une telle musique; notamment celle de traiter un grand nombre de voix comme un seul ensemble et celle de transformer le rythme en timbre. Au moyen de textures ainsi constituées, *Apparitions* (1959) et *Atmosphères* (1961) réalisent dans le domaine instrumental cette musique immobile dont il rêvait.

Mais déplorant alors la grossièreté du cluster, matériau unique de cette musique et l'absence "d'événements sonores" tels ceux qu'il maniera un an plus tard dans *Aventures* (œuvre de théâtre musical), Ligeti s'emploie à aérer ses textures et en articuler le discours par une figuration appropriée. L'introduction du contrôle harmonique par le canon à l'unisson ou l'utilisation de certains intervalles, la réhabilitation de dualités élémentaires telles que tension-détente ou mobilité-fixité, l'affinage des procédés de trans-

formation continue, la différenciation des techniques d'écriture et l'isolement de certains éléments, enfin l'adjonction de points de repères formels en seront les moyens principaux. Cette période voit naître le *Requiem* (63-65), *Lontano* (66), pour culminer avec le deuxième Quatuor à cordes (68), le Concerto de chambre (70) et *San Francisco Polyphony* (74) où de subtils effets de timbre voyagent désormais sur une gestuelle des plus inspirée. Cependant, là paraissent s'arrêter les investigations de Ligeti; à partir de son opéra *Le Grand Macabre* (74-77) le compositeur avouera lui-même traverser une "crise" dont sortira, entre autres œuvres, le Trio précédemment cité.

Cette "crise" clôture un cycle d'œuvres, d'*Atmosphères* à *San Francisco-Polyphony*, marquées des mêmes préoccupations musicales. Laissant de côté la période "hongroise" et les œuvres toutes récentes, c'est sur ce cycle que portent les réflexions qui suivent.

Dès ses premières œuvres, Ligeti imagine donc des masses sonores rendues statiques par la neutralisation des paramètres de hauteur et de durée. Assez vite, il trouve le cluster, déjà suggéré par Bartòk dans son quatrième Quatuor à cordes, comme outil de réalisation. Mais qu'est-ce qu'un cluster? Le cluster est, dans le système tempéré, un agrégat constitué de tous les demi-tons compris entre deux notes quelconques. Il élimine la notion de hauteur individuelle, tant horizontalement que verticalement, puisqu'on le perçoit comme un ensemble d'éléments indissociables. Il ne se laisse donc appréhender que par des critères généraux tels que le registre (il sera plus ou moins aigu, ou grave) ou le contour (on pourra à la rigueur entendre ses notes polaires), soit deux notions évoquant plus la topologie des ensembles que l'algèbre des nombres. Pour reprendre une terminologie mathématique déjà utilisée par Boulez, on peut dire aussi que le cluster est une "coupure" grossière du "continuum" sonore dont "l'étalon" variable est alors défini par l'ambitus de ses fréquences extrêmes. Notons que la démarche consistant au contraire à effectuer des coupures très fines permet de faire débuter la notion de cluster là où elle s'arrête dans le système tempéré. En effet, un intervalle de seconde mineure est un cluster si l'on considère l'agrégat constitué par l'ensemble des micro-intervalles qui y sont contenus. C'est dire que le cluster conteste le tempérament (même s'il l'intègre) et envisage idéalement un espace sonore continu.

Elaboré sur la base du cluster, *Atmosphères* est une succession - généralement en fondu-enchaîné - de champs sonores dont tout mouvement est rendu impossible par la saturation de l'espace. Il n'y a rien d'autre à y entendre qu'une pure matière sonore qui s'impose au détriment de tout geste et dont le frémissement intérieur est dû aux ondulations microscopiques des nombreuses voix qui en tissent la trame. Mais cette matière compacte est rapidement victime de sa propre inertie: à vouloir tout envelopper, elle écrase tout; le problème n'a pas échappé à Ligeti. Son premier souci sera donc, dès le *Requiem*, de trouver ce matériau, de l'aérer pour en faire une entité proprement musicale, c'est-à-dire non plus un cluster mais un bloc harmonique. Peu après, le canon à l'unisson va lui permettre d'obtenir une projection oblique de l'harmonie en faisant équivaloir l'horizontal et le vertical. Dans une certaine mesure, cette technique rappelle celle des groupes de Stockhausen ou de multiplication d'accords de Boulez. En outre, elle permet une conduite individuelle des voix qui, même si elles ne sont pas vraiment perceptibles en tant que telles, gagnent un profil, et sont donc autant de petites fausses pistes éventuelles pour l'auditeur; ce sera la micro-polyphonie telle qu'elle apparaît dans *Lux-aeterna*.

Dans l'étape suivante, à partir du second Quatuor à cordes (68), Ligeti délie encore la texture (à la faveur d'ailleurs de formations instrumentales plus restreintes) jusqu'à en faire dans certains cas une simple voix épaisse se déployant toujours au moyen d'un entrelac de plusieurs lignes, mais dans un ambitus plus restreint et souvent contrôlé par un intervalle. Grâce à un tissage subtil obtenu par des combinaisons de durées et des alliages de différents timbres instrumentaux, il peut désormais jouer sur la frontière entre perception globale et individuelle. Par un simple décalage, une simple modification d'intensité ou de mode de jeu, il devient possible à un fil de sortir de sa tresse. Qui plus est, en raison de leur allègement, les textures elles-mêmes peuvent se mouvoir de façon très perceptible: si elles progressent encore le plus souvent dans de lentes transformations de "croissance organique", elles peuvent aussi subir de brusques variations de direction ou de vitesses.

Il est donc clair que la démarche de Ligeti a été tout au long des années soixante de desserrer l'étau des textures trop denses et rendues amorphes d'*Atmosphères*. Ce faisant, il a peu à peu transformé cet espace archi-saturé bloquant tout discours musical pour le penser à la fois comme continu (par la transformation des textures) et discontinu (puisque les tex-

tures découpent elles-mêmes l'espace sonore en bandes de fréquences). Cet équilibre est atteint à la fin des années soixante et permet au compositeur une articulation libre et aérée de ses rubans sonores. Que penser alors de sa récente évolution ? Peut-être le compositeur nous livre-t-il lui-même la clef de l'éénigme lorsqu'il déclare que son Trio obéit fondamentalement à la même pensée que les œuvres qui le précèdent. Ainsi y retrouverait-on par exemple l'équivalent du travail de définition de nouveaux espaces sonores dans la recherche d'intervalles tels que la tierce *neutre*, sorte d'intermédiaire entre tierces majeure et mineure.

Ceci nous incite à regarder d'un œil nouveau les œuvres précédemment décrites ; ne pourrait-on pas, par exemple, les analyser comme des mélodies de timbre auto-harmonisées ? Opérant sur du timbre pur, au sens large de ce terme, *Atmosphères* est bien en effet un enchaînement de masses sonores de différentes couleurs disposées côté à côté, comme les notes d'une mélodie. Et si, par la suite, Ligeti a bien retrouvé le contrôle harmonique de ces masses en les convertissant en textures, il les a toujours maniées de façon linéaire à l'image d'ailleurs de la conduite des voix individuelles. Ainsi l'œuvre de Ligeti reposeraient sur une sorte de *cantus firmus*, d'un timbre très riche animé de l'intérieur, et découpant l'espace sonore en bandes de fréquences de largeurs variables, mais toujours auto-contrôlées verticalement - ou plutôt diagonalement - par un noyau harmonique.

En effet, et contrairement à Boulez par exemple, à qui j'emprunte l'expression, Ligeti n'a jamais considéré l'espace sonore comme un "indice de répartition" ; chez lui, l'ensemble des composantes sonores concourt principalement à créer des effets de timbre pensés linéairement. Ainsi des hauteurs (hormis quelques échappées mélodiques), des durées (qui à la suite de *Gruppen* de Stockhausen servent à former du timbre), des intensités (aidant essentiellement à créer des effets spatiaux : éloignements, sons tournants...) et des timbres (au sens instrumental du terme cette fois).

Cette conception de l'espace sonore chez Ligeti s'explique par son rapport à l'écriture.

Mais avant d'aborder ce point, je voudrais ouvrir une parenthèse pour revenir à la notion de texture qui, je crois, est une vision moderne de l'espace. Pour Ligeti, une texture est un ensemble plus ou moins dense de lignes mélodiques contrôlées verticalement et globalement perçues comme un ou plusieurs rubans sonores diversement animés de l'intérieur. On pourrait étendre cette notion en l'imaginant non plus comme un ensemble de voix pensées polyphoniquement

mais comme une vaste enveloppe d'éléments diversement déployés dans l'espace et entretenant entre eux des rapports de perception multiples et complexes. (Cette définition s'originant plutôt de celle qu'en donne Chou Weng Choung dans son analyse de *Ionisation* de Varèse). Ses limites seraient le timbre (offrant une perception globale puisqu'on ne peut dissocier ses éléments) et une simple voix (offrant une perception analytique ; la mélodie par exemple est une suite de hauteurs perceptibles en tant que telles). Elle contiendrait tous les intermédiaires possibles contenus entre ses deux cas extrêmes : un ensemble complexe d'un très grand nombre d'éléments offrant une quasi-infinité d'enveloppes internes (que la perception serait pratiquement obligée de ramener à une unité) et une simple figure offrant plusieurs niveaux de perception (par exemple du fait de son étalement dans différents registres).

La texture serait donc un vaste champ dialectique à divers niveaux de perception non réductibles et en interaction.

L'acte d'écrire la musique se scinde en deux opérations : la formalisation, c'est à dire l'élaboration d'un certain nombre de lois, de règles ou de contraintes, et la figuration, c'est-à-dire une effectuation particulière de ces règles, soit une "mise en notes" de la partition. (Ce n'est pas encore la "mise en sons" qui est réalisée par l'interprète). Dans la musique contemporaine, la formalisation a ceci de singulier qu'elle est laissée au libre choix du compositeur alors qu'autrefois elle était largement régie par les lois du système tonal. Celui-ci établissait une sorte de code reliant l'œil et l'oreille. Ce lien n'existant plus, l'écriture se trouve séparée de la perception.

Ce nouveau statut de l'écriture divise grossièrement les compositeurs en deux catégories : certains partent de la perception et vont vers l'écriture, d'autres font le chemin inverse. Pour les premiers, l'acte de composition consiste à imaginer un parcours sonore avec un plus ou moins grand degré de précision, et en faire ensuite une transcription écrite. Ils envisagent donc l'écriture comme une pure notation ou encore comme le lieu de calcul des techniques nécessaires à l'élaboration de leur projet.

Pour les seconds, l'écriture est au contraire le ressort et le lieu même de l'invention musicale ; ils commencent donc par s'abstraire de la réalité sonore (ce qui, évidemment, ne veut pas dire l'ignorer) pour élaborer leur musique sur la base des opérateurs neutres de l'écriture. Précisons que cette

deuxième attitude n'est bien sûr pas contradictoire avec le fait d'avoir dès le départ une idée très précise du résultat à obtenir.

Notons maintenant que la manière de concevoir ce rapport écriture-perception réagit toujours sur le dosage formalisation-figuration. Sans systématiser, on peut en effet constater très empiriquement que dans le premier cas (perception-écriture) la formalisation est d'importance variable: de quasi-inexistante (comme en sont le symptôme certaines notations graphiques réduisant l'acte de composition à une série de gestes) à archi-présente (dans les musiques obéissant à des règles d'engendrement systématiques par exemple); mais la figuration est plutôt secondaire et faiblement caractérisée privilégiant des effets de masse et une perception plus globale, d'un caractère souvent descriptif et laissant peu de place à l'événement. A l'inverse, dans le deuxième cas (écriture-perception), si la formalisation peut être d'importance tout aussi variable (de la surdétermination de tous les paramètres à une simple loi élémentaire), la figuration au contraire est généralement plus complexe et travaillée, exigeant une participation plus active de l'auditeur.

Notons enfin que la première conception regroupe souvent des compositeurs se référant aux modèles de la "Nature", soit empiriquement (Messiaen) soit sous couvert de la "Science" (Xenakis), et que l'origine déclarée ou non de "l'inspiration" n'est pas forcément liée au mode d'écriture. Ainsi, pour reprendre les mêmes, la nature peut revêtir chez Xenakis l'aspect d'une formalisation envahissante et déterminant la quasi-totalité du discours musical, alors que chez Messiaen elle peut laisser libre cours à un discours de pures catégories musicales.

Ligeti s'insérerait dans le premier groupe puisque sa musique semble bien reposer sur de pures intuitions sonores ne puisant dans l'écriture que leur moyen de réalisation. Il revendique d'ailleurs pleinement cette démarche et décrit toujours ses œuvres de façon très imagée lorsqu'on l'interroge sur les projets qui les sous-tendent. Cette manière de penser les rapports de l'œil et de l'oreille induit une conception non dialectique de l'écriture, c'est-à-dire qui fond l'un dans l'autre les actes de formalisation et de figuration. Pour Ligeti, formaliser c'est trouver le matériau le plus économique capable de se prêter aux manipulations nécessaires à la réalisation d'un effet sonore particulier. Celui-ci n'existe encore que dans son imagination mais de façon déjà assez

précise. Aussi le matériau n'excède en rien l'idée qu'il va nourrir; il l'égale, il est sa propre application et a déjà le profil et le contour de son effectuation; il signifie déjà. En un mot, il n'est pas neutre; il est l'idée même, non à l'état d'abstraction mais de nudité. Ainsi une mélodie dans l'aigu, un cluster dans le grave etc... Dès lors la figuration est une effectuation sans torsion, un véhicule neutre articulant sans contrainte propre une matière sonore préformée qui réclame de se couler dans le moule qui l'a imaginé. Ce moule, image unique du moyen et du résultat, est le timbre. Et son outil de réalisation est moins le produit antinomique d'une formalisation et d'une figuration que la technique qui les confond l'une dans l'autre. Cette technique est la micro-polyphonie.

Ainsi, il n'y a pas chez Ligeti de dialectique propre à l'écriture puisque celle-ci ne se scinde pas en deux opérations distinctes. La formalisation et la figuration s'élaborent dans un même geste, et leur fusion n'est que le pur moyen de réaliser une idée sonore. En fait Ligeti ne considère pas seulement le mouvement de la perception à l'écriture comme univoque; fondamentalement, il en refuse l'écart et essaie de le réduire au minimum. Partant de ce qu'il entend il veut en déduire la partition.

Dans *Atmosphères*, en bloquant tout discours musical, Ligeti fait surgir un autre type de perception en pur excès de la partition et si par la suite il reprend le contrôle de ce qu'il donne à entendre en individualisant de plus en plus les objets musicaux, ce sera pour leur façonner une identité propre. Toute sa démarche sera donc de réconcilier l'œil et l'oreille; s'il le faut, il aura même recours à des moyens extérieurs tels que l'emploi de gestes si connotés qu'ils "signifient" d'eux mêmes. C'est ce que le compositeur appelle des "allusions".

En refusant dans son principe l'écart entre écriture et perception, Ligeti s'est interdit une formalisation sous-jacente pour l'œil mais absente pour l'oreille. Il n'a donc jamais tiré parti, non de la "relativisation" de l'espace sonore, mais de l'autonomie de principe de ses composantes; il a toujours refusé l'arbitraire des signes. Il est en cela l'inverse de Boulez. Si Ligeti se contente d'engendrer le timbre par l'intégration de ses éléments, Boulez en outre le transgresse par la confrontation de ses composantes; quand le premier agit un procédé pour y couler ses intuitions sonores, le second en démonte le mécanisme pour les y tordre; si l'un profile une perception de l'extérieur sur un matériau préformé, l'autre

trace des enveloppes de l'intérieur sur des objets neutres. Ce rapport de Ligeti à l'écriture s'explique en dernière analyse par sa conception du temps.

Ce qui frappe dès l'abord dans *Atmosphères*, c'est son statisme, sa "continuité". Son temps est immobile, il est comme absorbé dans une perspective sans fond et semble s'évanouir dans une métaphore de l'espace. Mais peu à peu, les œuvres suivantes offrent un temps plus articulé. Lentement celui-ci se déchire, s'éclaire de l'intérieur ; on sent alors comme des trous, des respirations internes. Mais ce rythme n'existe encore qu'en négatif, il ne suggère pour le moment que son absence. Puis, l'on suit comme des lignes, diffuses certes et de contour incertain mais qui semblent maintenant tracer le temps, le flécher. Celui-ci commence alors à s'écouler ; d'une manière encore vague, il mesure quelque chose. Bientôt, des gestes éruptifs viennent en perturber l'écoulement ; on relie désormais des instants séparés, notre mémoire est requise pour jeter des ponts entre des instants disjoints. Enfin, la matière sonore semble se morceler ; entre des plages mouvantes, s'intercalent maintenant des fragments isolés qu'il nous appartient de réunir ; finalement, plus aucune enveloppe globale ne nous enrobe : nous sommes dans un temps "discontinu". Tel est, d'*Atmosphères* à *San Francisco Polyphony*, et du point de vue de la perception immédiate, l'aspect du temps musical chez Ligeti.

On a déjà vu comment la neutralisation des hauteurs par l'emploi du cluster permettait de créer une impression de statisme. Qu'en est-il du rythme, et tout d'abord du rythme des durées, principalement dans les œuvres des années soixante ? On y trouve tous les intermédiaires entre la quadruple croche et la très longue tenue, soit toutes les valeurs autorisées par la notation traditionnelle. Ces durées sont disposées de telle façon qu'elles se neutralisent et annullent tout effet de scansion. Elles n'ont donc pas de sens autonome et, paradoxalement, ne valent pas horizontalement, c'est à dire par leur durée, mais verticalement par l'instant même de leur émission et de leur retrait. Elles ne font que gérer la mouvance interne d'une enveloppe globale dont elles ne contrôlent la durée totale que par leur aggrégation. Elles ne sont donc jamais perçues individuellement ; il n'y a d'ailleurs pas, dans cette musique, de cellules rythmiques au sens motivique.

Le résultat de cet usage particulier des durées est un sentiment d'écoulement ininterrompu. De fait, cette musique balaie de façon continue tous les états intermédiaires entre

des ensembles de valeurs longues et des ensembles de valeurs courtes. Ce sont, si on veut, des clusters de durées, créant une perception globale, un phénomène de timbre. Plus les transformations se font régulièrement, en passant par toutes les valeurs intermédiaires, plus l'impression de continuité est grande et le résultat inanalysable à l'oreille. Par le seul emploi des durées, on peut donc faire varier le timbre d'un bloc sonore dont tous les autres paramètres seraient fixes, et obtenir par exemple tous les états transitoires entre une sonorité parfaitement droite et une impression d'ondulation portant la masse sonore au bord de la déstabilisation.

De même que le cluster, on l'a vu, reporte la perception des hauteurs au niveau des registres et des contours, cet usage des durées renvoie la perception du rythme au niveau de l'articulation macro-structurelle de l'œuvre elle-même. Cependant, dans une pièce comme *Atmosphères*, ce niveau de perception est lui aussi pratiquement inexistant car les champs sonores se meuvent presque sans rupture et de façon si lente et régulière (pour les raisons précédemment décrites) qu'on ne les perçoit pas comme de véritables changements. Cette musique ne donne effectivement aucun repère ; elle n'offre qu'une perception globale, instantanée, immédiate puisque l'on n'a pas à relier d'événements particuliers entre eux. Ainsi n'en prend-on conscience qu'après coup, une fois l'audition terminée. C'est la raison pour laquelle *Atmosphères* se termine par dix-neuf secondes de silence mesuré. Ce temps vide symbolise celui qui est nécessaire à récapituler ce qu'on a entendu pour donner son sens à l'œuvre. Si cette compréhension est ainsi totalement différée, c'est parce qu'elle ne peut avoir lieu pendant l'écoute : en se privant de tout mouvement nettement articulé, l'œuvre bloque aussi toute attitude intellective et mémorisante de l'auditeur et le force à la pure contemplation sonore. Et comme l'oreille glisse sur la surface de l'œuvre elle s'accroche alors à des illusions spatiales que renforce encore le jeu des dynamiques. Celles-ci ne sont presque jamais ponctuelles et apparaissent sous forme de profils continus (crescendo-decrescendo) participant aux transformations du matériau en créant des effets kaléidoscopiques pour moirer le tissu sonore. De même pour les timbres (au sens instrumental) et les modes de jeu (sul ponticello, sul tasto...).

Atmosphères n'exige pas de l'auditeur une écoute active, mais au contraire l'enchaîne de ses ondes sonores et inhibe tout processus mental - c'est dire si sa douceur est une violence.

Cette musique est donc arythmique car elle n'inclut pas de

combinatoire du même et de l'autre; elle écrase toute différence. L'autre en effet n'y est jamais perçu en tant qu'autre, il n'est ici que la métamorphose du même laquelle est si progressive et continue qu'elle dilue jusqu'à la notion de même. Il n'y a finalement ni même ni autre, mais *une* lente métamorphose de timbre formant un tout que l'on ne perçoit comme tel qu'en faisant l'expérience de son oubli dans le silence qui lui succède. La forme *d'Atmosphères* est le seul temps de déploiement d'une nappe de timbre où le rythme s'abolit.

Par la suite, et conjointement à la hiérarchisation de l'espace, Ligeti va organiser ce temps, le ciseler pour y articuler des évènements individualisés (les œuvres de la fin des années soixante en rendent bien compte). Comme je l'ai déjà dit, les micro-polyphonies sont d'épaisseur variable mais souvent minces et controlées dans l'ambitus d'un petit intervalle; parallèlement les lignes sont peu à peu plus profilées et ondulent d'autant plus librement qu'évoluant dans un espace plus aéré, moins occupé. Tant verticalement qu'horizontalement on suit bien maintenant le déploiement des textures qui découpent le continuum sonore dans un mouvement élastique.

Cependant ce nouveau rythme est encore celui du timbre; il est son mode d'être dans le temps, il figure son étagement en formants et son étalement en résonnance. Bien que produit d'une combinatoire des composantes sonores, il n'en a pas la discontinuité car il les intègre; il les réalise dans leur fusion. Ce rythme est celui de la fluctuation des textures en adhésion les unes aux autres; c'est la respiration même du timbre.

Ainsi le temps chez Ligeti repose entièrement sur le mouvement du timbre; celui-ci a son propre mode de déploiement et organise le discours musical. Ceci confirme ce que j'ai dit dans la deuxième partie: en composant à partir de la perception, Ligeti refuse l'arbitraire et l'autonomie des signes musicaux et du même coup toute procédure en excès pur de la perception. Il n'est donc pas étonnant que sa musique repose sur le timbre au détriment du rythme considéré cette fois comme contrôle dans le temps des composantes de l'espace sonore non intégrées à un phénomène de perception globale. Chez Ligeti, l'excès univoque de la perception sur l'écriture est lié à l'excès univoque du timbre sur le rythme.

Le timbre occupe donc la place centrale dans l'œuvre de Ligeti; il est *le* discours musical lui-même car ses incessantes

modifications constituent l'enjeu de la composition.

Cependant, en s'adossant sur une telle idée, cette musique me paraît poser quelques problèmes. Tout d'abord elle postule la soumission des paramètres au timbre puisque, comme on l'a dit, elle en est la fusion. Ceci amène un problème d'ordre syntaxique. Comment en ordonner les éléments, sur quels critères? Il me semble là que les outils d'analyse font cruellement défaut. Comment en effet rendre compte d'un tel matériau avec des concepts du discontinu? Pourquoi expliquer l'évolution d'une texture par l'agencement d'éléments discrets quand celle-ci recherche idéalement un mode d'évolution continu? Je crois en effet que si, dans un premier temps, cet abord de la morphologie est nécessaire (ne serait-ce que pour rendre compte de l'efficacité des moyens employés), il reste insuffisant. On pourrait peut-être envisager bénéfiquement de regrouper les timbres sur des critères d'ordonnance globale, de rendre compte de leur principe d'agencement et de distribution; établir en quelque sorte une algèbre des timbres permettant de contrôler leur adhésion et leur pregnance mutuelle. Il y a sans doute beaucoup à faire dans ce domaine.

Le second problème est qu'en intégrant les paramètres musicaux, cette musique se prive de leur capacité discursive propre. C'est restreindre la composition que de la limiter à des phénomènes de perception globale en écartant tout principe combinatoire autonome pouvant susciter des perceptions plus analytiques. Une articulation des deux offrirait plus de possibilités. Il faudrait utiliser le timbre aux différents niveaux de la structuration, lui faire endosser des fonctions locales et globales, le considérer à la fois comme moyen et résultat de l'écriture.

La notion de texture, en s'élargissant aux dimensions d'un vaste champ dialectique, pourrait être le lieu de cette synthèse. Elle recomposerait une organisation plus complexe du temps et l'idée de polyphonie qui chez Ligeti est en fait écrasée puisque le principe même de la micro-polyphonie est d'offrir une perception globale. La polyphonie - si tant est que ce mot ait encore un sens aujourd'hui - devrait être conçue comme un ensemble complexe de niveaux d'écriture *répartis* dans l'espace sonore et offrant tout un réseau de différents modes de perception en interdépendance.

Antoine Bonnet