
L'OFFRANDE MUSICALE

Antoine BONNET

Inaugurée par Wagner, la Modernité passait tout d'abord par la déconstruction de tout un univers musical centré sur la tonalité, au point qu'une forme d'iconoclastie, parfois douloureuse comme en témoigne Schoenberg, en était la loi. Les premiers Modernes ne s'aventuraient cependant point dans toutes les directions à la fois : chacune de leurs innovations s'épaulait sur un pilier encore bien ancré ou consolidé pour l'occasion. Ainsi Debussy et Stravinsky inventaient librement dans les domaines du rythme et du timbre grâce au maintien d'une harmonie relativement stable, tandis qu'à Vienne on s'amarrait à une solide tradition contrapunctique pour congédier la tonalité. Plus radicaux, ils se mettaient d'ailleurs en situation périlleuse faute de principes qu'ils ne pouvaient encore soupçonner ; ainsi de Varèse qui n'eut jamais vraiment les moyens de ses intuitions. Seul Webern pressentit et put commencer l'exploration du nouvel espace sonore mais au prix d'une réduction considérable de son champ d'action. Messiaen soufflait alors à Boulez le début de la formule explosive chargée de liquider l'héritage, puis Stockhausen s'en prenait au temps musical : après la relativisation théorique de l'espace sonore par la sérialisation intégrale de *Structure Ia*, le *Klavierstück XI*, auréolé de la notion d'ouverture, consacrait le nouvel univers musical.

Le système tonal et tout ce qui lui était attaché, particulièrement la notion de thématisme, fut donc l'outil de sa propre

destruction : il servit de point d'appui à l'exploitation de domaines qui lui étaient fondamentalement hostiles. Ainsi chaque œuvre de ce premier âge de la Modernité bénéficiait à la fois de l'énergie de son principe positif et de la dynamique de la transgression. Leurs auteurs en avaient probablement une conscience moins aiguë que nous qui, en l'absence d'une ruine quelconque sur laquelle s'acharner légitimement, n'avons plus qu'à compter sur nos propres forces. Mais ces forces, ces moyens, quels sont-ils exactement ? avec quoi compose-t-on aujourd'hui ? sur quelles bases ? comment se forment les enjeux ? Et l'œuvre contemporaine, comment l'écoute-t-on ? que peut-on y entendre, y comprendre ? comment peut-on parler de son sens ?

Neutralité du matériau

A la suite d'Adorno, de nombreux compositeurs estiment que l'ère moderne de la musique retrace l'histoire de l'émancipation du matériau qui devient aujourd'hui le seul point de départ de la composition. Mais ce matériau, qu'est-il ? Tout d'abord peut-il être un objet concret ? Il semble bien que non. Il y a déjà longtemps que les expériences de Schaeffer ont montré qu'un matériau ayant une charge trop forte de caractéristiques n'avait que peu d'intérêt pour la composition parce que totalement réfractaire à des opérations susceptibles de lui ôter son identité ou de l'atomiser, ce qui permettrait de les rendre nécessaires et dépendants les uns des autres. L'électro-acoustique se saisissait alors de la division du son en paramètres établie par le sérialisme, et rendait possible la fabrication d'objets sonores entièrement artificiels, relativement malléables et se prêtant à la fusion puisqu'on pouvait agir directement sur leurs constituants. Mais, indépendamment de la pénible confrontation de l'auditeur aux seuls haut-parleurs, apparut un autre problème : l'impossibilité d'établir une véritable hiérarchie perceptuelle avec des sons ainsi produits, peut-être intéressants et riches individuellement, mais incapables de contrôler un temps musical ; leur assemblage se traduisant presque inmanquablement par une impression de collage évidemment contraire à toute idée de composition. Il est d'ailleurs significatif que beaucoup d'œuvres électro-acoustiques aient eu recours à des connotations extérieures pour s'organiser dans le temps.

Le matériau doit donc être *neutre* pour se prêter à une hiérarchisation du temps musical mais ne suffit cependant pas à établir un véritable projet compositionnel.

Certains compositeurs accordent toute leur confiance à des procédures mécaniques. Xénakis produit sa musique à partir d'algorithmes construits sur la base du calcul des proba-

bilités. L'idée de transformation continue qui la sous-tend et que concrétisent notamment des nuages de sons et des textures de glissandi est assez stimulante pour penser une notion comme la topologie, cependant les procédés stochastiques, en interdisant toute prise en charge du détail et rejetant toute considération d'écriture, limitent les œuvres qui s'en nourrissent à des mouvements dynamiques parfois spectaculaires mais presque toujours univoques et grossiers. S'intéressant à la synthèse sonore, Murail et Grisey exploitent eux aussi l'idée de transformation continue mais par voie harmonique. Cependant leur fétichisme du « beau » son et leur souci exclusif de transformation du timbre les écartent de toute préoccupation élaborée de la figuration et par conséquent d'articulation du discours. Il faut dire qu'en réaction au sérialisme, ils déclarent une allergie à toute pratique artisanale ou combinatoire et préfèrent confier à la technologie la formalisation envahissante de leurs projets. Du coup, ils ne paraissent guère s'apercevoir que leur musique pêche par le défaut exactement inverse de celui des toutes premières œuvres sérielles : à la pure algèbre combinatoire de celles-ci correspond la pure topologie des leurs. Artistiquement parlant, l'indifférenciation pointilliste n'est pourtant pas plus vaine que la pure fusion spectrale ! et comme le dit Berio : « la musique est bien autre chose qu'une ambiance à ressentir ».

Ligeti biaise habilement le problème grâce à sa virtuosité instrumentale. Au moyen de la micro-polyphonie (technique de transformation continue permettant conjointement le contrôle harmonique et certains artifices combinatoires) il parvient en effet à articuler ses œuvres instrumentales (elles aussi principalement axées sur le timbre) en inscrivant les procédures qui les véhiculent au moyen d'une figuration assez subtile et précise pour entretenir une ambiguïté entre la saisie du détail (lequel à la faveur d'une échappée mélodique ou d'un desserrement de la texture peut ponctuellement donner l'illusion d'une totale indépendance) et la saisie de l'évolution globale des procédures. Par une attention constante au déroulement de celles-ci, il parvient à multiplier les angles d'écoute et supplée dans une certaine mesure à l'absence de prise en charge originaire de la figuration. Cependant (et ceci paraît bien être la pierre d'achoppement de la musique reposant sur ce genre de technique) la micro-polyphonie n'a pas d'autonomie et n'offre qu'un nombre réduit de résultats très typés. C'est la raison pour laquelle Ligeti a dû changer d'orientation après *San Francisco-Polyphony* : ayant épuisé les effectifs instrumentaux se prêtant à un tel traitement, ceux-ci constituant finalement le facteur principal de diversification de ses œuvres, il ne pouvait continuer dans la même voie sans se répéter.

Un matériau entièrement au service de procédures plus ou moins mécaniques (qui d'ailleurs ne peuvent régler que gros-

sièrement le problème de la conduite globale d'une œuvre) prive donc la figuration de tout mouvement indépendant, ce qui interdit pour ainsi dire toute dialectique compositionnelle, particulièrement quand les procédures sont régulées par une formalisation excessive comme c'est le cas dans la plupart des musiques stochastiques et spectrales.

L'écriture comme fondement de la composition

La trajectoire de Donatoni arrive ici à point nommé pour indiquer la direction de techniques plus fertiles. Après avoir « élaboré » des processus non-dirigés (sous l'influence de Cage) puis dirigés (période d'*Etwas ruhiger im Ausdruck*, œuvre rigoureusement formalisée dont le matériau est impitoyablement astreint à véhiculer des processus ne laissant place à aucun événement), il se rend compte de l'insuffisance d'une telle notion et décide d'y croiser celle de figure. Ainsi dans ses dernières œuvres (de très loin les plus intéressantes) le processus n'est plus qu'une trame sous-terrainne gageant la cohérence interne de la partition et servant de support au déploiement de motifs instrumentaux indépendants et obéissant à leur logique propre. Assez proche de Donatoni, Ferneyhough compose à partir d'une problématique de figures et de gestes (sorte de thème absent) émergeant du filtrage et du criblage de grilles pré-compositionnelles forgées sur le principe de la prédétermination intégrale qui lui permet de faire de l'excès de figuration l'idée directrice de ses œuvres.

En pensant la composition en deux couches distinctes d'organisation, ces deux conceptions nous rapprochent de celles de Boulez et Carter dont le travail de composition consiste à dessiner des trajectoires d'écoute dans la confrontation d'un matériau et de sa présentation ayant l'un et l'autre leurs lois propres. Tout en conservant ce principe mais avec une prise en charge plus directe du timbre, Boulez s'infléchit aujourd'hui vers une refonte de catégories thématiques restées jusque là implicites dans l'algèbre de ces premières partitions. Carter semble lui aussi explorer cette voie dans ses étonnantes dernières œuvres en s'appuyant sur des caractéristiques de timbre pour superposer des couches sonores de tempi différents, elles-mêmes constituées de figures de durées complexes, congrues ou au contraire les contrecarrant. L'évolution récente de ces deux compositeurs — cherchant désormais des enveloppes perceptuelles par des moyens plus axés vers la fusion que vers la différenciation des éléments — me paraît intéressante en vue de redéfinir la notion de texture ; celle-ci ne serait plus un tissu serré créant des phénomènes sonores trop homogènes comme chez Ligeti, ni un réseau trop différencié d'éléments comme l'étaient les « constellations » sérielles, mais regrouperait dans un vaste champ dialectique d'interactions complexes des flux ou des ensembles de figures hiérarchisées, à la fois autonomes et solidaires de l'algè-

bre souterraine de la partition, et prenant en charge de façon conséquente le rythme et le timbre, qui semblent bien être les deux grandes affaires de la musique contemporaine.

Ces quatre compositeurs ont en commun de prendre en charge le matériau dans un double niveau d'articulation. L'un, de *formalisation*, établit dans une certaine mesure une partie de ce qui était autrefois fixé par le système tonal ; il concerne le choix d'un matériau neutre et manipulable par des symboles abstraits et, plus généralement, définit l'ensemble des contraintes déterminant le cadre de l'œuvre, qu'elle soit orientée ou pas, qu'elle s'inscrive dans un processus ou non. L'autre niveau, de *figuration*, englobe si on veut les opérations précédemment dévolues au thématisme ; il consiste en la réalisation proprement dite de la partition, en la hiérarchisation et l'articulation du discours de l'œuvre. L'incessant feuilletage de ces opérations constituent l'*écriture musicale*.

Dans *Le cru et le cuit*, Levi-Strauss a critiqué cette double articulation abstraite (que Boulez a le premier théorisé pour son propre compte à partir de la série mais dont le principe est beaucoup plus général comme le prouvent les techniques de compositeurs n'ayant jamais été sériels) parce que les « éléments promus à une fonction signifiante d'un nouvel ordre par la seconde articulation, doivent lui parvenir nantis des propriétés requises, c'est-à-dire déjà marqués par et pour la signification » et doivent donc se fonder sur des « référents naturels » qui sont les « *a priori* de la communication ». Levi-Strauss reproche donc à l'écriture contemporaine de décaler les deux niveaux d'articulation propre à tout langage de la position 1-2 à la position 2-3, c'est-à-dire d'avoir rompu le cordon ombilical qui la reliait à la nature. Je ne suis toutefois pas d'accord avec le principe même de l'objection mais peu importe pour le moment. Il est intéressant de constater que ceux qui refusent aujourd'hui cette position 2-3 se retrouvent en position 1 et sur un seul niveau d'articulation ; ce qu'attestent d'une part les références de Xenakis aux lois des grands nombres ou de Murail et Grisey à la réalité acoustique (soit deux résurgences de quelque théorie de la nature en dépit des apparences que pourrait entretenir leur étroite dépendance de la technologie) et d'autre part leur non-dissociation des notions de formalisation et de figuration puisque, pour ces compositeurs, la première *est déjà* la seconde ; le résultat étant qu'ils sacrifient toute véritable opération compositionnelle à l'inscription de phénomènes purement dynamiques (Xenakis) ou sonores (Murail et Grisey) devenus leurs seuls enjeux.

Tout au contraire l'écriture est une spéculation permanente

sur la base d'opérateurs neutres et arbitrairement choisis dont la manipulation par des opérations en excès de la perception permet de concevoir une organisation riche et complexe du temps musical. Moins une technique cependant qu'un mode de pensée, elle est un acte entièrement prospectif qui doit pouvoir prendre en charge les apports de la technologie moderne, particulièrement dans le domaine du timbre, pour les revêtir de projets musicaux. L'écriture n'a donc rien à voir avec quelque fétichisme de la notation ou autre métaphysique du nombre mais conserve, nous dit Gracq, « la vibration inséparable de l'effort vers la forme distincte » et devient cet effet multiplicateur faisant surgir l'imprévisible — l'événement — qui détermine et qualifie l'œuvre dans sa nécessité et son unicité. En ce sens, la partition se présente comme le lieu d'une synthèse de ce que le compositeur lui impose et de ce qu'elle lui retourne ; ce mouvement dialectique, au sujet duquel on pourrait évoquer celui de l'être-aux-choses chez Sartre, étant précisément celui de la création.

Continuité tonale, discontinuité contemporaine

Mais une telle conception de l'écriture se justifie-t-elle par l'écoute ? Il faut partir ici d'un fait historique fondamental : la perte, au cours de ce siècle, du principe d'identification sur lequel reposait la musique tonale, provoquant le divorce de l'écriture et de la perception que doit assumer aujourd'hui la musique contemporaine. Celle-ci manie en effet des ensembles si complexes que l'oreille ne peut plus en discerner les éléments ni reconstituer les opérations qui les nouent. Ce bouleversement a ni plus ni moins remis en cause toute une conception de la représentation musicale progressivement établie par trois siècles de thématisme. Là se situe d'ailleurs l'origine profonde tant des problèmes auxquels doivent faire face les compositeurs depuis quarante ans, que des difficultés rencontrées par les « mélomanes » devant la musique contemporaine.

De façon très imagée, on peut se représenter le rythme (en tant que périodisation généralisée) comme le moyen d'articulation du timbre, sorte de toile de fond tendue derrière pour lui faire écran. Vision simpliste mais qui permet de prendre conscience que le rythme est ce qui crée la discontinuité d'un phénomène sonore que sans lui on pourrait fort bien imaginer totalement lisse, « continu » ; la discontinuité, comme marque de la composition, trace d'une sculpture de la substance sonore, est donc fondamentale. Musicalement parlant, on ne peut d'ailleurs parler de continuité que métaphoriquement ou comme d'une tendance désignant par exemple des procédés de transformation faisant oublier la notion de degré

ou de coupure dans un espace. On voit donc l'extrême importance de la figuration qui, comme facteur essentiel et opératoire de discontinuité, dessine les interstices par lesquels l'auditeur peut *entrer* dans l'œuvre pour y établir ses propres trajectoires d'écoute.

Il est intéressant de remarquer que la musique tonale, qui se fait une représentation discontinue de son espace sonore, est perçue de façon continue du fait de la dynamique inhérente à la tonalité, le temps fonctionnel d'un événement excédant par anticipation celui de son émission : ainsi, verticalement, des accords dont la somme des éléments suffit à créer une tension harmonique réclamant une résolution et, horizontalement, des mélodies ou motifs que l'on intègre automatiquement à une logique phraséologique. A l'inverse, la musique contemporaine, qui tend à concevoir idéalement un espace sonore continu, est toujours perçue discontinûment pour autant qu'elle prenne sérieusement en charge la figuration ; et si elle la néglige, se présente comme un flux inarticulé n'ouvrant aucune porte à l'auditeur mais au contraire le soumettant à une écoute univoque et emprisonnante. Telles sont la plupart des musiques reposant exclusivement sur une problématique du son ou du timbre (dont *Atmosphères* fut un des modèles) et plus généralement toutes les manifestations sonores ne laissant aucune place à l'auditeur, au premier rang desquelles figure d'ailleurs la musique répétitive en dépit de sa discontinuité constitutive : l'absence de rythme ou un rythme limité à celui de l'évolution fluctuante d'une nappe sonore conduisant en effet au même résultat que la perpétuelle scansion du même : l'aliénation de l'auditeur.

L'art sous condition du désir

Mais comment fonctionne alors une musique ne bénéficiant pas d'un principe d'identification et d'un système fonctionnel et dynamique pour donner une illusion de continuité ? Un petit détour est ici nécessaire. L'art occidental est fondamentalement basé sur l'excès : il se veut « plein de sens » et se désigne par sa prétention à transcender toute appréhension vulgaire de son domaine d'évolution. Il se distingue ainsi de toute autre musique dont le sens s'épuiserait dans une capacité à honorer la vocation culturelle d'accompagner les divers circonstances de la vie. Toute œuvre d'art présuppose donc un auditoire *désireux* de l'appréhender comme telle, c'est-à-dire d'en apprécier une qualité excessive.

On voit là toute la légèreté de ceux qui font le procès de la musique contemporaine en l'opposant à toutes les autres musiques, sans distinguer la musique d'art, c'est-à-dire en

admettant implicitement que celle-ci ne réclame pas un mode d'appréhension plus exigeant que n'importe quelle autre. Le malentendu vient de ce que la musique thématique et tonale offre des enveloppes de perception déjà toute tracées et peut donc laisser croire que son sens se consomme dans la seule saisie superficielle de ses opérateurs de perception les plus immédiats (mélodies, motifs...) ; ce qui équivaldrait à croire que le sens d'un tableau figuratif s'absorbe dans l'identification de l'objet qu'il représente. Il y a toutefois une différence fondamentale entre la musique contemporaine et la musique « classique » : si celle-ci ne fait que présupposer implicitement le désir de l'auditeur, la première en fait une condition. En effet, l'auditeur doit désormais transformer lui-même en une continuité intelligente ce qui lui est proposé discontinûment comme des trajectoires simplement virtuelles dans un champ plus ou moins ouvert de possibilités. Ceci n'est pas d'ailleurs une pure innovation de la musique contemporaine mais la mise à nu et l'aboutissement d'une revendication explicite de l'art depuis le début de la Modernité et même avant (voir Beethoven) : l'autonomie.

J'illustrerai cette notion de désir d'œuvre (désir de continuité, donc) tout d'abord par un exemple emprunté au cinéma, lequel a certes l'inconvénient de ne pouvoir évacuer complètement la notion de signification, totalement étrangère à la musique, mais qui, en revanche, évolue dans le temps. Dans *Passion* de Godard, le spectateur se trouve en présence d'un grand nombre de séquences relativement indépendantes les unes des autres et ne livrant aucune logique explicite de continuité puisqu'il n'y a pas de récit linéaire. Le rythme haché qui en résulte devrait faire ressortir isolément les *significations* particulières de chaque séquence, pourtant celles-ci reculent infiniment derrière le *sens* produit du désir qu'éprouve le spectateur de les relier en cherchant des indices de correspondance ; ce à quoi il parvient parce que chaque séquence a au moins une connotation la faisant entrer avec une autre et que finalement l'ensemble des séquences tissent un réseau complexe d'interrelations. Le sens, *émergeant*, ne dépend alors d'aucune reconstitution d'histoire mais se manifeste par une impression esthétique de cohérence globale, tenant bien sûr au dosage subtil établi par le cinéaste entre la composition et la hiérarchisation des séquences que lui dicte son idée directrice, et la souplesse et l'ouverture de leur agencement qui la rendent sensible par des moyens purement cinématographiques, c'est-à-dire en tordant leur inévitable ancrage dans la réalité.

De même l'auditeur ne peut circuler dans une œuvre contemporaine, l'entendre au sens fort du terme, que par son désir de jeter des ponts entre les piles que lui offrent les points

saillants de la figuration. Celle-ci trace en pointillé des enveloppes assez prégnantes pour suggérer une ou plusieurs orientations globales, au moyen d'un maillage de figures tressant par ailleurs des relations transversales et latérales dont on doit avoir l'impression au bout d'un certain temps qu'elles se mettent toutes à fonctionner simultanément, un peu comme les rouages d'un mouvement d'horloge très compliqué. Cette sensation — qui se nourrit de la cohérence de la partition mais n'en est pas exactement la prise de conscience, car tout à la fois excède et est en-deçà de la compréhension du projet objectif de l'œuvre — est ce « bruissement de la langue » dont parle Barthes, c'est-à-dire ce bruit qui n'en fait aucun mais, sorte de filigrane sonore, circule au travers de l'œuvre comme la signature de sa réussite et le reflet de son sens musical.

La musique contemporaine n'a donc nullement besoin d'un ancrage sur des éléments déjà « marqués par et pour la signification » puisqu'elle crée ses propres conditions de fonctionnement : son sens musical n'est pas produit dans la résonance de son premier niveau d'articulation (ce qui est le cas de la musique tonale) mais *par-delà* ses deux niveaux d'articulation. On touche d'ailleurs ici à un autre malentendu dont pâtissent les œuvres *écrites* : leur enjeu n'a jamais été de rendre perceptible leur genèse (qui n'est pas forcément non plus une étape nécessaire à leur analyse), la combinatoire qui les sous-tend n'étant rien d'autre que les moyens pratiques par lesquels elles *s'inventent* tout en se structurant.

Du sens musical

Il faut voir maintenant quelle est l'incidence de l'œuvre ouverte sur la perception du sens musical. En ce qui concerne la notion d'indétermination qui lui est souvent attachée, il semble qu'elle n'ait été que le symptôme de la crise de l'œuvre en traçant la limite par delà laquelle il ne saurait précisément plus en être question ; les exemples de Cage et de tant d'autres le montrent bien ! Le territoire de l'œuvre ouverte est donc contenu entre deux cas-frontières (incluant toutes les situations intermédiaires) : la non-détermination (où l'absence de fixation des éléments met l'interprète en position de construire un itinéraire dans le cadre d'indications globales) et la sur-détermination (où l'excès d'indications oblige au contraire l'interprète à n'en retenir que certaines). Certains compositeurs ayant beaucoup exploré l'œuvre ouverte semblent avoir été influencés par d'autres arts, notamment Berio (Joyce), Boucourechliev (Pollock) et Boulez (Mallarmé). Cependant, à l'inverse de la musique, la poésie et la peinture s'appréhendent hors-temps et sans intermédiaire, c'est pourquoi l'ouverture d'une œuvre musicale par la mobilité des

structures de la partition ne fonctionne qu'au niveau de l'interprète car la *mobilité ne s'entend pas* ; à peine se fait-elle sentir chez Ferneyhough par la tension extrême de l'interprète essayant en vain de saisir l'ensemble des indications de la partition sur-déterminée, tension désignant alors l'impossibilité fondamentale de représenter l'œuvre dans sa totalité. Ceci paraît suggérer la possibilité de réaliser l'ouverture musicale par une figuration entretenant, par delà la hiérarchisation et la chronologie des événements de l'œuvre, des ambiguïtés entre ses différents moments pour en suspendre le temps d'écoute : l'auditeur, plus ou moins involontairement, y voyageant alors sans cesse par la mémoire.

Toujours est-il que la notion d'ouverture tend à consacrer un temps musical refoulant toute saisie univoque de l'œuvre contemporaine. Le sens esthétique et musical de celle-ci devient alors, non pas plus fort bien sûr, mais une sensation de plus en plus abstraite, une jubilation intérieure remuant un flot d'impressions convergentes et divergentes qu'aucune description n'épuise ni même n'entame, car la mémoire, en l'absence de moyens identificatoires sûrs, ne se la représente plus que sous une forme diffuse. C'est la raison pour laquelle le sens, produit du désir, reste un désir, c'est-à-dire qu'un désir résiste infiniment à celui qu'assouvit le plaisir esthétique à travers sa réalisation plus que jamais illusoire de continuité. Mais cette fois ce désir ne peut plus avoir le projet de l'œuvre pour objet ; comme semble nous le souffler ce vers de Char :

« Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir. »,

ce désir traduit une relation à l'autre. Le sens de l'œuvre ne s'absorbe donc pas dans le contenu objectif de son projet compositionnel, mais contient aussi ce que l'on peut convenir d'appeler un *sens communautaire*. Toutefois celui-ci est totalement *imprésentable* parce que *résultant* : il émane d'un double excès, celui du sens artistique de l'œuvre sur la somme de ses émergences ponctuelles et celui du désir sur ce sens.

Dès lors, on voit mal comment il pourrait advenir de ces tentatives toutes extérieures qui, dans quelques rituels de pur artifice, ne font que miner l'idéal communautaire auquel aspire l'humanité. Ainsi de certaines postures « engagées » dont le projet de lier une idée artistique à un « message » ne fait qu'interdire toute éclosion possible d'un sens dans un afflux de significations concrètes véhiculées qui plus est par une esthétique représentative caduque depuis des lustres ; ainsi des improvisations collectives, des happenings, des cocktails de folklores ou autres retours aux sources « populaires »

recherchant la voie unitaire du monde, qui ne sont rien d'autre que des quêtes désespérées du mythe forclus de la communion. Mais aussi, sous couvert de théories fumeuses décalquées d'un orientalisme trahi, des fuites singulières dans les vertus divinatoires de la vibration sonore ou dans l'ascétisme vaguement méditatif de l'indétermination totale, des « poétiques » du hasard confondant allègrement imprésentation du sens et présentation de l'in-sensé, des gestes élégiaques des « nouveaux simples », sans parler des graphismes, ludismes et autres inventions mirifiques de quelque enchanteur.

Par ailleurs, l'*éclectisme postmoderne* ambitionne de redonner à l'art les moyens d'exprimer l'inexprimable dans une époque « d'innocence perdue ». Il se propose, à travers son projet de récapitulation de l'histoire, de faire émerger de situations musicales historicisées d'autres sens que ceux qu'elles prirent jadis. Cependant, en abdiquant toute idée pure de l'art musical dont elle fait une discipline de connotations, on peut craindre que cette entreprise de gestion du patrimoine, croulant sous la référence mais exempte de tout principe positif, ne se condamne d'elle-même et, en dépit des évidentes réussites de Berio, le virtuose du genre, ne sache entraîner ses adeptes qu'aux raffinements, il est vrai très « fin de siècle », de la décoration des tortues.

D'autres compositeurs, fondant tout leur optimisme sur une « révolution scientifique et technique », se font les défenseurs de ce que certains d'entre eux nomment l'*art-science*. Enjambant toute une tranche d'histoire musicale, ils entendent trouver dans les œuvres de Varèse les racines d'un nouvel arbre généalogique et voient dans l'idée d'une immanence de l'homme aux choses les justifications de faire de l'inscription organisée de l'énergie contenue d'un matériau l'objet central de leur musique. C'est notamment le projet de Xenakis ou du Groupe Itinéraire à l'exception de Dufourt qui, tout en parlant d'une « révolution électrique », se garde bien de se laisser envahir par une formalisation excessive ou de désertter l'écriture qu'il met au service d'une problématique quasi-exclusivement axée sur le timbre.

Où l'on retrouve l'écriture

On retrouve donc ici la question de l'écriture : d'un côté l'éclectisme postmoderne esquive les vraies questions du langage musical en restaurant par le biais des références et des citations une double articulation impure et tronquée, voire l'ancienne en position 1-2 mais au second degré ; de l'autre, l'art-science ambitionne de se contenter grâce au timbre d'un

seul niveau d'articulation. Sur ce point, toute la question est de savoir si le timbre contient en lui-même une capacité discursive. Personne en tout cas n'est encore parvenu à fonder un véritable projet artistique sur lui seul ; il faut alors remonter jusqu'à Debussy qui, justement, y parvint en explorant le timbre « sur le dos » de vestiges thématiques et tonaux, c'est-à-dire dans le cadre d'une double articulation dont bénéficiaient les premiers Modernes. Aujourd'hui, la synthèse numérique permet de contrôler la micro-structure du son, ce qui est évidemment un « progrès » mais ne dit encore rien sur ce que pourrait être au niveau supérieur un véritable discours musical du timbre. C'est la raison pour laquelle cette musique doit se contenter, en tout cas pour le moment, d'évoluer expérimentalement dans un cadre étroit de dualismes élémentaires, sous peine d'avoir recours à une agitation gestuelle toute extérieure se satisfaisant le plus souvent d'effets faciles ou kitsch parfois spectaculaires mais exempts de vraie valeur artistique.

Le timbre se heurte donc à ce qui en fait en même temps l'intérêt : la fusion ; car s'il est absolument indéniable que depuis Wagner les compositeurs tendent à se faire une représentation continue de l'espace sonore, *la composition demeure nécessairement en dernier lieu une problématique du discontinu*, sans quoi — et ici indépendamment de toute considération de valeur et d'intérêt purement musicale — l'auditeur est exclus ou esclave de ce qui, dépourvu de toute asperité, devient un simple phénomène sonore : la discursivité musicale étant seule ce qui peut irriguer son désir d'y entrer, condition *sine qua non* de l'échange artistique qu'il ne faut pas confondre avec l'information culturelle. Le timbre est donc certainement un enjeu majeur de la musique contemporaine mais au même titre que le rythme, d'où la nécessité impérieuse de prendre en charge la figuration, ce qui nous ramène à l'écriture. Il est d'ailleurs frappant que la musique basée sur le timbre rencontre un problème de fission, de rythme, alors qu'il y a trente-cinq ans la musique sérielle se heurtait au contraire par excès de rythme (du fait de la sérialisation de tous les paramètres) à un problème de fusion, de timbre. Preuve que ces deux notions sont bien au centre des enjeux de la musique contemporaine, laquelle ne peut se contenter ni de la première ni de la seconde.

L'écriture est donc le processus même de l'invention et, en assumant la discontinuité constitutive du phénomène musical par sa prise en charge de la figuration, *intéresse* l'auditeur dont elle fait un partenaire en lui confiant la réalisation des catalyses de l'œuvre. Par ailleurs, en l'absence de tout système universel codifié, elle devient une sorte de langage souterrain car la nature de ses principes de fondation en font

une « métaphore épistémologique » pour reprendre une expression d'Eco. En effet, et là l'image de Levi-Strauss est éclairante, la double articulation de l'écriture en position 2-3, c'est-à-dire séparée de la nature, des mythes... traduit bien l'état de notre monde contemporain : sa suspension au-dessus du vide dont le divorce musical de l'écriture et de la perception est comme la fêlure emblématique. D'où, évidemment, le principe d'auto-fondation de l'écriture qui, n'existant de rien, s'invente à elle-même dans la postulation de règles arbitraires elles-mêmes transcendées par une figuration déchirée que seul le désir de l'auditeur peut transformer en continuité. L'écriture est donc la marque d'une action à partir de *rien* et devient le nouvelle *nature* de la composition, c'est pour cela que le sens de toute œuvre contemporaine s'y gage. Celle-ci émerge désormais de la résolution possible d'une équation que le compositeur peut se formuler ainsi : « quel est l'avenir éventuel d'une contradiction que *je* pose dans *une* situation que *j'imagine* ». A lui seul cet énoncé traduit bien la précarité de tout œuvre voulant assumer la situation actuelle et mesure la distance qui nous sépare de la problématique des premiers Modernes, encore accrochée à l'univers tonal, et des Classiques, que Rosen a bien défini comme la « résolution symétrique de forces opposées », c'est-à-dire une dialectique interne à la tonalité.

Cependant, si l'écriture se fait le creuset de toute une pensée musicale, d'une éthique aussi, elle ne dicte aucun programme esthétique particulier et — contrairement au postmodernisme qui se désigne constamment du doigt dans une position d'auto-critique permanente, et à l'art-science qui fait pragmatiquement de la saisie d'un objet l'enjeu de ses compositions — a *confiance* dans l'autonomie et la spécificité de l'expression musicale.

A ceci correspond d'ailleurs un mode d'engagement particulier du compositeur ; l'écriture consacrant non le retrait du *sujet* de l'art-science, ni le sujet-se-voyant-sujet de la postmodernité mais un sujet tout à la fois archi-présent, car présidant à toutes les conditions d'existence de l'œuvre, et suspendu, son *moi* — précisément en faisant l'expérience de l'écriture — reculant infiniment derrière un *je*, qui n'est peut-être pas cette marque du pluriel dont parle Nancy dans la « *communauté désœuvrée* », mais en tout cas une condition nécessaire à l'émergence d'un sens.

Défense de l'œuvre

Fruit du *je* de l'écriture bien plus que du *moi* du compositeur, l'œuvre est donc à la fois voix singulière et marque de son temps ; aussi n'est-elle pas le spectre de l'ancien monde, le sceau de sa représentation mythique, mais demeure la trace

vivante de l'art. Elle a pourtant changé de visage dans l'exacte mesure où reposant sur de nouveaux principes elle réclame un mode d'appréhension différent. L'œuvre est tout d'abord « expérimentation » car c'est à partir de rien qu'elle s'invente entièrement à chaque fois en quête de la substance même dont elle se nourrit. Mais l'expérimentation doit se fondre dans un projet esthétique sans quoi l'œuvre ne renvoie pas à elle-même en tant qu'œuvre, c'est-à-dire à son *sens* ouvert et fugitif mais à la *signification* objective et fermée de ses enjeux compositionnels.

Ainsi Claudel a raison d'avertir : « c'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau » car c'est précisément quand le sens résiste à toute énonciation que l'œuvre suspend le désir et se fait témoignage communautaire. Le sens de l'œuvre est alors insaisissable : présence muette, il est la preuve de l'art, et son évaporation le manifeste car il s'efface dans l'instant même où il affleure : irréel, son symptôme est *l'émotion*. Aussi, totalement *indécidable* car rien n'y prélude que le désir de son auteur, l'œuvre doit avoir confiance dans son *universalité* ; c'est son utopie mais également son horizon indépassable parce que le signe de son appartenance à tous.

C'est pourquoi, privilège inaliénable, l'œuvre s'offre.

D'UN AMOUR DES MATHÉMATIQUES ET DE LA MUSIQUE

Pierre LUSSON (*)

Pour introduire à mon rapport à la musique, je peux raconter une anecdote qui m'est arrivée quand j'avais 5 ans. Mon père faisait de la musique mais c'était un musicien raté. Son propre père avait fondé le syndicat des musiciens ; il était violoniste, chef de pupitre dans un grand orchestre. Il a tenu cette place jusqu'à 76 ans bien qu'il ait été gazé pendant la guerre de 14-18. Alors que je venais d'une famille de musiciens, c'est seul que j'apprenais la musique. Je connaissais déjà la clé de sol et j'apprenais, seul, la clé de fa en déchiffrant les inventions à 2 et 3 voix de Bach. Je me revois en train de jouer cela sur un petit harmonium, pédalant de toutes mes forces et je me rappelle nettement m'être dit que je ne comprenais absolument pas pourquoi les notes de cette partition étaient là, ensemble. J'ai eu alors la sensation très nette que je n'y comprenais strictement rien. Et maintenant, après toute mon histoire, je ne comprends plus, bien au contraire, comment ne pas trouver Bach transparent ! Entre-temps, il s'est passé toute ma vie musicale et mathématique.

Des plaisirs en musique

Je ne sais si j'ai fait de gros progrès dans ma compréhension de la musique mais je sais qu'il y a, pour moi, deux sortes de plaisir en matière artistique : le plaisir direct de la jouissance esthétique et le plaisir de savoir pourquoi c'est ainsi fait. Bien sûr, ces deux plaisirs peuvent se conjuguer, et cela

(*) Pierre Lusson. Mathématicien. Maître de conférences à Paris VI. Co-responsable (avec Jacques Roubaud) de la formation CNRS « P. R. I. M. T. » (Poésie, Rythme, Informatique, Mathématique, Musique, Traduction).