

1. Exportation

Lorsque Mallarmé déclare que le poète doit « céder l'initiative aux mots »¹, il accomplit sur la littérature un retournement décisif. Dès lors en effet, il s'agit moins pour l'écrivain de reproduire tel sens préalable que de se laisser guider par les caractéristiques mêmes du langage. Ainsi, dans le sonnet *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*², la « croisée » qui agrément le lieu décrit :

Mais proche la *croisée* au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

survient-elle parce que le mot qui la nomme désigne aussi le croisement que forme la lettre X, déployée, tout au long du poème, en la sonorité des rimes.

De même, plusieurs segments d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*³ disent explicitement ce qu'ils font. Ainsi, parmi bien d'autres, DU FOND D'UN NAUFRAGE est-il écrit en *bas* de page ; et surtout⁴ le poème ne narre en un sens rien d'autre que l'abandon qu'il opère de l'alexandrin (le double six du jeu de dés) au profit d'une suite de fragments inégaux par le nombre de leurs syllabes, mais prenant en compte un aspect jusque-là négligé de l'écrit : la position dans la page. Il est clair, notamment, que la présence, dans le poème, d'un personnage appelé MAÎTRE provient de son homonymie avec mètre et que, par exemple, ce segment :

le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité

1 - Stéphane Mallarmé, "Crise de vers" in *Œuvres complètes*, édition Gallimard, Paris 1945, p. 366.

2 - Stéphane Mallarmé, "Plusieurs Sonnets" in *opus cit.* p. 68-69.

3 - *Opus cit.* pp. 457 sq.

4 - D'après une remarque de Jacques Roubaud, rapportée par Mitsou Ronat dans l'édition d'*Un coup de dés* par Change/ d'atelier.

désigne le passage du vers ancien à la rythmique irrégulière, effectué par le texte.

Mieux, la plupart des relations de cet ordre, que l'écrivain a rigoureusement construites sur les lettres, les syllabes et les mots, parce qu'elles se justifient les unes les autres, peuvent être lues. Opaque aux yeux des lecteurs qui réduisent l'écrit à sa seule couche sémantique, l'œuvre de Mallarmé, si l'on veut bien en observer les tressages, est au contraire l'une des rares à pouvoir être saisie jusque dans sa constitution même. L'écrivain a d'ailleurs explicitement revendiqué cet aspect, aujourd'hui encore mal perçu, de son travail :

"Je ne vous chicane que sur l'obscurité ; non, cher poète, excepté par maladresse ou gaucherie, je ne suis pas obscur, du moment qu'on me lit pour y chercher ce que j'énonce plus haut, ou la manifestation d'un art qui se sert — mettons incidemment, j'en sais la cause profonde — du langage ; et le deviens bien sûr ! si l'on se trompe et croit ouvrir le journal. J'ai trouvé l'autre jour l'étude que voici, d'un très solide et fin critique lequel insiste, selon moi avec raison, riez, et je vous serre la main, sur ma clarté."⁵

Cette conception, qui équivaut à produire une œuvre à partir d'un matériau donné (en l'occurrence, la langue écrite) et à rendre repérables les structures ainsi élaborées, nul doute que les *Éléments de textique*⁶ de Jean Ricardou en offrent aujourd'hui un prolongement radical. Sans entrer ici dans les détails d'un édifice théorique complexe, disons seulement que le *texte* s'y distingue de l'*écrit*, en ce qu'il le dote de relations remarquables, construites sur ses propres paramètres. Mais surtout, alors que les structures de l'écrit, ou *scriptures*, « contribuent à un effet de représentation, c'est-à-dire font 'apparaître à l'esprit par le moyen du langage' », les structures du texte, ou *textures*, « concourent à un effet de métareprésentation, c'est-à-dire font apparaître ce qu'en son mécanisme la représentation subordonne, naturalise, voire oblitère ». De plus, les capacités qui rendent techniquement possible la lecture de ces dispositifs supplémentaires transformant l'écrit en texte, sont analysées sous le concept de *lecturabilité textuelle*.

Ainsi, dans tel fragment de dialogue des *Révolutions minuscules*, en guise de préface, à la gloire de Jean Paulhan :

- Me susurreras-tu, ensuite, que n'as-tu murmuré, de sa série, qu'elle sait exhausser, aussi, le précis lieu de ses extrêmes ?⁷

plusieurs relations notables ont été obtenues. D'une part, et rendues fort lueurs à cause de leur proximité, des similitudes phoniques s'exerçant en des places voisines : *su/surreras*, *mur/muré*, *exhausser/aussi* ; d'autre part, explicitement désignée par le sens du fragment, une identité grammaticale mobilisant des

5 - Stéphane Mallarmé, "Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893" in *Correspondance VI*, Editions Gallimard, Paris 1981, p. 27.

6 - Jean Ricardou, "Éléments de textique", in revue *Conséquences* à partir du numéro 10, Editions Les Impressions Nouvelles.

7 - Jean Ricardou, *Révolutions minuscules*, Editions Les Impressions Nouvelles, Paris 1988, p. 71.

8 - Si Gérard Grisey et Tristan Murail, en relation avec le mouvement de l'*linéaire*, furent les premiers à se servir systématiquement du spectre sonore comme générateur musical, des compositeurs plus jeunes, tels Philippe Durville, Philippe Hurel, Claudy Malherbe ou Kaija Saariaho, se sont ensuite, et malgré les particularités respectives de leurs travaux, plus ou moins ralliés à ce courant.

9 - Gérard Grisey, entretiens in *Art press* n°123, Paris 1988, p. 47.

10 - Ainsi que Hugues Dufourt l'a montré dans un article intitulé "Musique spectrale", repris in *Conséquences* n°s 7-8, Saisons musicales, Paris 1987, pp. 111-115.

places opposées, puisque la phrase en effet, selon un procédé assidu de cette préface révélatrice, commence et se termine par les mêmes trois lettres. Le *texte*, ainsi pensé comme sur-agencement des paramètres de l'écrit et donc libéré de l'ancienne subordination au « quelque chose à dire », ouvre dès lors la voie à un domaine aujourd'hui à peine exploré, tout en s'avérant non moins capable d'intégrer les sens les plus inouïs, comme toute lecture entière de ces *Révolutions minuscules* permet sans conteste de le vérifier.

La musique dite « spectrale », et plus précisément les méthodes compositionnelles que Gérard Grisey et Tristan Murail ont établies⁸, parce qu'elles consistent, non plus à développer telle cellule génératrice d'ordre thématique, mais bien plutôt à organiser des relations particulières sur les constituants eux-mêmes du phénomène sonore, et parce qu'elles se préoccupent de leur repérage à l'écoute, me semblent procéder d'une démarche analogue à celle que je viens de sommairement décrire. C'est pourquoi les compositeurs qui, à la suite d'Edgar Varèse, cèdent aujourd'hui l'initiative aux sons, ouvrent la voie à un champ de recherches assurément nouvelles, promettent de générer des musiques imprévues.

Pareille hypothèse ne sera ici examinée que sur deux points.

2. Elargissement

« La méthode spectrale et, plus encore, les processus de transformation que j'utilise permettent d'intégrer en principe tous les sons. Il suffit de savoir une fois pour toutes qu'une octave ne sera jamais une tierce mineure, qu'un bruit blanc n'est pas un spectre d'harmoniques. Je ne crois donc pas aux rejets mais aux fonctions (...). Les tabous de l'octave, de l'accord consonant, comme ceux de la dissonance ou des bruits en tous genres, tombent d'eux-mêmes »⁹. Ce propos de Gérard Grisey témoigne, à mon sens, de l'élargissement du champ sonore qu'obtiennent en effet les œuvres musicales élaborées à partir d'agencements acoustiques. Cette réussite de la musique spectrale doit s'entendre par rapport à une limite de la musique sérielle.

Sans doute, les calculs des compositions sérielles diffèrent largement de ceux prônés par les œuvres spectrales. De façon très schématique, et en précisant que les attitudes ne sont pas incompatibles, disons que les premiers s'abstraient du phénomène sonore afin de pouvoir l'inventer, quand les seconds l'atteignent à un niveau microphonique excédant les capacités de la perception auditive, afin de pouvoir le composer. Toutefois, les deux méthodes peuvent être mises en parallèle¹⁰, d'abord parce qu'elles semblent, chacune, avoir eu pour projet de remédier à l'abandon d'un système tonal devenu obsolète, ensuite, et surtout, parce que

c'est la manière dont elles gèrent cette rupture qui les distingue le mieux. Le traitement respectif qu'elles proposent du paramètre des hauteurs est, à cet égard, exemplaire.

Les douze notes de la gamme chromatique sont les éléments de base communs de la musique tonale et de la musique sérielle. Mais si la première les agence par sous-ensembles pour établir des polarités, la seconde, dans la mesure où elle est strictement dodécaphonique, les dispose par groupes entiers, afin de contourner toute éventuelle attraction entre les hauteurs. En d'autres termes, et à la manière dont Jacques Roubaud a montré que le vers libre, faute d'avoir inventé une métrique nouvelle, s'était bien plutôt constitué en opposition à l'alexandrin¹¹, la musique sérielle, du point de vue des hauteurs, s'est seulement élaborée contre les fonctions tonales. Et comme toute démarche oppositionnelle ne peut s'empêcher d'arborer en négatif les « défauts » mêmes qu'elle combat, l'évitement promis n'est rien d'autre qu'une sortie manquée. En effet, ainsi que le constate Gérard Grisey, cette évacuation de tout rapport harmonique est « rendue obsédante par son absence même »¹². Bref, l'organisation sérielle des hauteurs relève d'une *logique de l'interdit*. En conséquence et faute d'un ancrage effectif dans le sonore (la série n'est, à proprement parler, pas un matériau mais une structure *a priori*), les musiciens sériels se trouvent paradoxalement contraints d'accorder au phénomène sonore une valeur-en-soi, puisque certains intervalles, et principalement l'octave, sont par eux disqualifiés, alors que le chromatisme intégral reçoit tout leur crédit.

À l'inverse, parce qu'elle n'opère plus sur des notes mais sur des fréquences, la musique spectrale sort du système tempéré et donc de la tonalité ; elle réussit, de plus, à intégrer n'importe quel événement sonore, toujours décomposable acoustiquement. Aussi les interdits de la musique sérielle n'y ont-ils plus cours, sont-ils régionalisés par un système de relations qui les excèdent. Bref, l'organisation spectrale des hauteurs relève d'une *logique du subverti*. Mieux, alors que la musique sérielle s'était vue contrainte de neutraliser l'harmonie tonale par un chromatisme absolu, la musique spectrale parvient à élaborer une harmonicité nouvelle. En effet, les agrégats sonores qu'elle agence patiemment, promeuvent une catégorie musicale inédite, rendant caduque l'ancienne dissociation de l'harmonie et de l'orchestration, au profit d'un art renouvelé du timbre où s'opère leur fusion. Et cet art nouveau, qu'autorise la connaissance de l'acoustique, s'avère capable de concilier les événements sonores les plus hétérogènes. C'est pourquoi les œuvres de la musique spectrale témoignent d'indéniables réussites quant à l'intégration des sons électro-niques et instrumentaux (*Jour, Contre-jour* de Gérard Grisey, *Désintégrations* de Tristan Murail), la mise ensemble de sons « purs » et complexes, voire la cohabitation du bruiteux et du mélodique. Le reproche, souvent fait, à cette constitution de la verti-

11 - Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français*, Editions François Maspero, collection « Action Poétique », Paris, 1978, pp. 125-126, 151-152.

12 - Gérard Grisey, « Tempus ex machina » dans ce numéro d'*Entretiens*.

calité de placer sous hégémonie du timbre les autres paramètres musicaux (durée, hauteur, intensité) ne me semble pas fondé. Sauf à faire précipiter en valeur la levée de toute hiérarchie entre les divers paramètres, une telle hégémonie n'est en soi pas contestable et l'est d'ailleurs d'autant moins qu'elle favorise, comme on verra (en 3), le repérage à l'écoute, mieux, l'« audibilité », des fonctionnements musicaux ; elle n'est, de plus, nullement obligée, comme l'attestent les œuvres récentes de Gérard Grisey (*Talea*, pour quintette, *Quatre miniatures*, pour deux cors), qui revendiquent explicitement l'indépendance du rythme et des hauteurs.

C'est parce que la redéfinition de la matière sonore, rendue possible par les travaux de l'acoustique et l'usage de l'ordinateur, est aujourd'hui sérieusement prise en compte, que des procédures compositionnelles, sinon inenvisageables, s'élaborent peu à peu. Il faut le reconnaître : certains essais de la musique spectrale, et notamment les premiers, ne sont pas, sous cet aspect, entièrement convaincants, puisque la simple simulation de techniques électro-acoustiques y tient lieu de principe d'organisation formelle. En revanche, le réglage du déroulement musical par suites de métamorphoses progressives, qu'offrent entre autres *Désintégrations* de Tristan Murail ou *Modulations* de Gérard Grisey, est indéniablement plus spécifique du matériau sonore mis en jeu, et parvient d'ailleurs à générer de singulières textures. Il faudrait, toutefois, se garder de penser que la musique d'obédience spectrale ne saurait produire qu'un seul type d'enchaînement, basé sur la transition. En effet, ainsi qu'en témoigne une œuvre comme *Talea*, les formes musicales obtenues par astreinte sonore savent non moins composer avec la rupture. Et selon les travaux effectués par Claudy Malherbe, elles consistent bien plutôt à mettre en relation les champs harmoniques les plus divers, voire à déterminer, par analogie avec le traitement spectral des hauteurs, de nouveaux modes de réglage applicables à tous les paramètres. Les aventures de la musique, organisée à partir de ses propres constituants, n'en seraient même qu'à ses débuts.

3. Topologie

À moins qu'elle ne soit improvisée ou composée directement sur bande magnétique, toute œuvre musicale s'élabore en deux phases. La première, conceptuelle, a pour objet de produire un document graphique, la partition ; la seconde correspond à sa réalisation sonore et nul doute qu'elle ne soit le lieu effectif de la musique. Bref, la partition n'est pas l'œuvre, elle n'en est que le concept. Si une telle revendication n'est, à ma connaissance, aujourd'hui guère contestée, il est sûr, en revanche, que les perspectives sérielles et spectrales se distinguent par la manière dont elles gèrent ces deux instances (la partition, le sonore) au regard de l'audibilité.

Pour les musiciens sériels, les structures élaborées en la partition excèdent nécessairement la réalisation sonore. Autrement dit, certaines des structures ainsi construites, parce qu'elles ne sont que lisibles, demeurent cryptées à l'écoute. Si l'on en croit notamment Pierre Boulez¹³, ce cryptage partiel a pour fonction de garantir la complexité minimale du résultat sonore, sans laquelle l'auditeur ne serait pas en mesure d'« inventer »¹⁴ sa propre écoute. L'hypothèse n'est en droit recevable que si le surcroît de la partition n'offusque pas le réseau structurel effectivement perceptible à la seule audition. Les catégories bouléziennes d'*enveloppe* et de *signal* semblent répondre à un tel souci, puisque la première a pour rôle de caractériser globalement les divers développements de l'œuvre en les dotant chacun d'un profil particulier, et que la seconde, de nature ponctuelle, a pour tâche d'« indiquer les points d'articulation où la forme change de trajectoire »¹⁵. Ainsi balisée, pareille musique, malgré la complexité de son écriture, serait donc appréhendable à l'écoute, au moins selon ses grandes lignes, voire en ses détails, s'il est possible de passer du niveau global au niveau élémentaire. A l'inverse, faute d'une quelconque précaution de cet ordre, toute œuvre musicale dont les subtilités d'écriture ne peuvent être entendues, procure, à l'écoute, l'impression seulement d'être complexe, ne permet donc qu'une saisie impressionniste de ses structures, et n'est, de fait, éprouvée que de la manière la plus simpliste qui soit. En d'autres termes, dans l'état actuel de l'apprentissage musical et dès lors que la forme du concert ne prévoit pas que l'œuvre soit analysée au fur et à mesure qu'on la joue, tout privilège indu accordé à la partition ne peut que virer à l'élitisme, puisque pareille attitude équivaut à décréter que l'auditeur ne mérite pas de comprendre.¹⁶

Gérard Grisey et Tristan Murail estiment au contraire que tout ce qui est écrit doit être audible. Davantage, ils reprennent à leur compte ce principe de la musique tonale, suivant lequel l'écoute est en adéquation avec le déroulement de l'œuvre. En effet, de même que l'auditeur des compositions de Haydn ou de Beethoven suit les transformations thématiques opérées au fur et à mesure qu'elles se développent, il est clair que les métamorphoses progressives de la musique spectrale s'entendent au moment même où elles se produisent. Bien plus, ce mode de réglage permet à l'auditeur d'accomplir, entre les divers complexes sonores qu'il entend, d'innombrables échanges¹⁷ grâce auxquels il peut comprendre les opérations musicales effectuées. Ainsi, dans *Modulations*, pour trente-trois musiciens, de Gérard Grisey, parce qu'à tel moment tous les instrumentistes jouent ensemble, qu'à tel autre ils se décalent pour générer différentes voix reliées entre elles, et qu'à un troisième ils n'entretiennent aucun rapport les uns avec les autres, l'auditeur, s'il veut bien comparer ces divers agrégats sonores, est en mesure de saisir que les principes respectifs de l'homophonie, de la polyphonie et de l'hétérophonie, pour

13 - Pierre Boulez, "Entre ordre et chaos" in *InHarmoniques n°3*, Christian Bourgois éditeur, Paris 1988, notamment pp. 125-126.

14 - Selon un terme de François Nicolas qui parle, lui, de « l'auditeur inventé par le sérialisme ». François Nicolas, *Traversée du sérialisme*, Les conférences du perroquet n°16, Paris 1988, p. 8.

15 - Pierre Boulez, "Le système et l'idée" in *InHarmoniques n°1*, Christian Bourgois éditeur, Paris 1986, p. 101.

16 - Pour plus amples détails concernant cet aspect politique des structures artistiques, je me permets de renvoyer à l'analyse que j'ai donnée de l'œuvre de Daniel Buren établie au Palais-Royal, et dont les fonctionnements peuvent, à l'inverse, être entièrement déchiffrés par le spectateur. Guy Le-long, "Les penchants de la lecture" in *Conséquences n°10* Editions Les Impressions Nouvelles.

17 - Ce mécanisme qui conduit à identifier les divers paramètres formels a été analysé par Jean Ricardou, "Éléments de textique (I)" in *Conséquences n°10*, notamment pp. 7 à 17.

une part les constituent. De même, s'il porte son attention sur la suite des blocs homophones avec lesquels débute l'œuvre, et parce que les divers sons instrumentaux qui les composent se distinguent d'abord les uns des autres avant de progressivement fusionner en un timbre global, il comprendra les parts respectives que prennent l'orchestration et l'harmonie dans un tel arrangement de la verticalité. L'oreille ainsi instruite, il saura évaluer les caractéristiques nouvelles d'un second groupe de blocs homophones, que présente l'avant-dernière section de l'œuvre. Si, selon un principe de mise en concordance progressive déjà entendu, ils émergent graduellement d'une hétérophonie totale, ils permettent non moins de prendre conscience de ce paramètre : le degré d'harmonicité. Parti d'un état harmonique complètement indifférencié, le flux musical en effet se polarise peu à peu pour atteindre une très forte tension et faire retentir, avec les blocs ultimes, des sons simultanément inharmoniques et consonants, la succession de ces derniers produisant même un motif mélodique démesurément agrandi. Avec pareils procédés, les œuvres de Gérard Grisey ou de Tristan Murail savent donc non seulement se faire entendre, mais parviennent encore à constamment excéder tel état connu du phénomène sonore pour rejoindre tel autre souvent imprévu, et abordent ainsi des zones intermédiaires, d'allure « catastrophique ». Nul doute que l'intelligence et la saveur de cette musique tiennent à de telles sautes de niveaux, non moins, d'ailleurs, qu'à la contradiction produite entre le calcul manifeste du parcours et l'apparent « désordre » de certains des endroits traversés. Nul doute, également, que les transitions spectrales permettent mieux que les combinaisons sérielles de participer à la constitution de la musique, mais l'écoute qu'elles promeuvent est, pour l'instant, plus unidirectionnelle¹⁸.

Si la manière de gérer les phases d'élaboration de la musique est donc à comprendre en fonction de l'audibilité, il faut surtout, à mon sens, la relier au statut en fait accordé à la réalisation sonore proprement dite. Pour les compositeurs d'obédience sérielle, celle-ci est généralement pensée sous la catégorie d'interprétation (rendue en effet possible grâce à la multiplicité des trajets organisés). En revanche, les musiciens qui privilégient plutôt la matière sonore mise en œuvre, devraient, en toute rigueur, être conduits à penser la réalisation comme phase de composition à part entière. L'exigence pourrait entraîner plus d'un bouleversement.

Sans doute, les arts plastiques témoignent sous cet aspect d'une certaine « avance » par rapport à la musique. Nombreux en effet sont aujourd'hui, des *Wall Drawings* de Sol LeWitt à *Ce lieu d'où...* de Daniel Buren, les programmes plastiques dont les réalisations diverses se distinguent les unes des autres en fonction des lieux où ils s'exercent. Au point qu'avec pareille « indexation topique »¹⁹ sur les paramètres de l'endroit qui accueille l'œuvre, la réalisation, au même titre que l'établissement du programme,

18 - Cette unicité n'est certes pas une conséquence obligée des processus spectraux ; Gérard Grisey a d'ailleurs récemment déclaré qu'il souhaitait « parvenir un jour à une multiplicité de niveaux d'écoute ou d'appréhension du discours musical ». Gérard Grisey, Entretien in *Art press*, op. cit.

19 - Michel Gauthier a élaboré ce concept dans son étude consacrée à l'art in situ, *Les contraintes de l'endroit*, Editions Les Impressions Nouvelles, Paris, 1987. La pièce de Daniel Buren, *Ce lieu d'où...*, est analysée p. 23-33.

est à son tour conçue. En d'autres termes, une part de la conception est donc déléguée à la réalisation et, surtout, le plasticien abandonne ainsi moins une part de ses droits qu'il ne cède l'initiative au site.

A l'instar de Stockhausen qui, dans les années 50-60, sut intégrer à la musique plusieurs paramètres du concert, tels l'espace des salles ou le bruit provoqué par les applaudissements du public²⁰, quelques tentatives des compositeurs de musique spectrale, pour ténues qu'elles puissent paraître, me semblent, dans leur principe, relever d'une démarche analogue. Ainsi, dans *Territoires de l'oubli*, pièce pour piano de Tristan Murail, l'instrumentiste doit-il, au cours de l'œuvre, parfois adapter le tempo, ou la répétition de certains fragments, aussi bien à la résonance effective du clavier qu'à l'acoustique des lieux. Et Gérard Grisey, lorsqu'il propose que ses *Espaces acoustiques*, ensemble de six pièces allant de l'instrument soliste au grand orchestre, soient doublés, ici et là, d'un traitement visuel qui sache mettre en valeur tel ou tel aspect du cycle, montre qu'une réalisation musicale n'est pas nécessairement que sonore. Ainsi la séquence finale de *Partiels*, immédiatement placée avant l'entr'acte, est-elle arrêtée par un geste du percussionniste qui, écartant lentement deux cymbales qu'il tient à bout de bras, laisse croire qu'un coup retentissant va être frappé. Mais l'extinction des lumières interrompt son mouvement et ce n'est qu'après l'entr'acte, et maintes péripéties du même ordre, que le coup, finalement donné, permet à l'aventure visuelle de se résoudre.

Plus généralement, il convient de songer à une intelligence nouvelle de la réalisation musicale qui, s'employant à prendre en compte des paramètres trop souvent ignorés, sache renforcer structurellement l'audibilité des œuvres ou puisse les relier à des dispositions visuelles et spatiales. Loin de la catégorie, réductrice, d'interprétation qui, tout entachée d'herméneutique, a pour but de valoriser la partition, pensons donc bien plutôt à réaliser les fonctionnements audibles de cette dernière, soit en composant certaines de leurs virtualités, soit en les accréditant par des structures visuelles²¹, soit en les indexant sur les caractéristiques des lieux où la musique est jouée²².

L'écoute serait autrement bouleversée par cette modification du profil même des œuvres. L'académisme du concert s'en trouverait, non moins, déstabilisé.

20 - Pour plus d'informations sur ce problème, cf. Guy Lelong, "Musique in situ" in *Art press* 121, Paris 1988, p. 48-50.

21 - Ainsi que le proposera le concert scénique", actuellement élaboré par Gérard Assayag, Gérard Buquet, Patrice Hamel et Claudy Malherbe.

22 - J'ai moi-même tenté l'expérience dans le domaine du texte, avec une brève fiction dont l'agencement spatial et le corps typographique ont été déduits d'une caractéristique des pages où elle doit être publiée. Guy Lelong, *Virages*, à paraître in *Conséquences* 12.

DANS LE CONTEXTE

Julian ANDERSON

L'objet de cet article est de situer les musiques de Gérard Grisey et de Tristan Murail dans leur contexte historique, et d'examiner jusqu'à quel point les tendances qu'elles expriment se retrouvent chez leurs contemporains.

Les musicologues et les critiques musicaux ont toujours aimé attribuer des étiquettes aux compositeurs, de manière à les réunir sous une bannière commune — bien malgré les compositeurs eux-mêmes, le plus souvent. Grisey et Murail ont ainsi été décrits, avec plusieurs autres de leurs contemporains, comme des tenants de la "musique spectrale". Il n'est pas impossible que ce terme ait été forgé par Murail en personne, et nous verrons que ce n'est pas, après tout, un si mauvais choix. Mais d'abord, qu'est-ce donc que la "musique spectrale" ?

Une définition

Dans sa forme la plus pure, la musique spectrale est une musique dont tout le matériau est dérivé des propriétés acoustiques du son. La manière la plus simple de connaître ces propriétés est d'obtenir, grâce à différents appareillages d'analyse de fréquences (actuellement, le plus souvent, un ordinateur), une liste complète de l'ensemble des fréquences présentes à chaque moment dans le son, avec leurs intensités respectives. Ce recensement correspond à ce qu'on appelle le "spectre" du son. Le plus simple et le plus