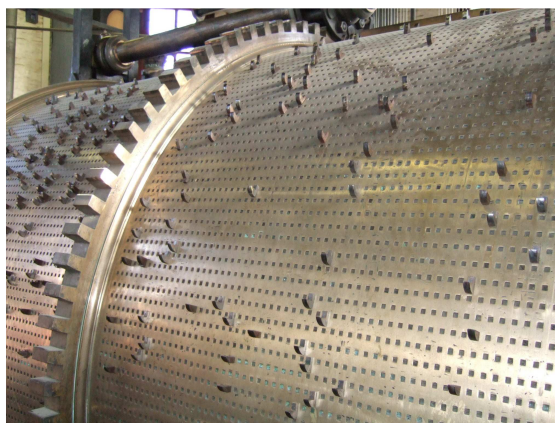


SYNTAXE ET PLASTICITE MUSICALES DEPUIS 1945 : NOUVELLES TECHNOLOGIES, NOUVELLES ECRITURES

NICOLAS DARBON



Les heurts et les malheurs de la syntaxe musicale dans la musique contemporaine témoignent à la fois du goûts des extrêmes et du pluralisme des styles ; mais toutes ces notions : syntaxe, écriture, langage... sont désormais à mettre aux côtés d'une réalité émergente : la musique comme matière. Sa compréhension reviendrait à développer une archétypologie de l'imagination matérielle dans le sillage d'un Gaston Bachelard, avec en complément, pour des outils proprement musicaux, les travaux sur l'objet musical de Pierre Schaeffer. Or, qu'il s'agisse d'acoustique, d'électroacoustique ou de musique instrumentale, l'intérêt après Debussy pour la plasticité sonore correspond à une mutation paradigmatique – que d'aucuns nomment le Chaos, d'autres la Complexité.

Face à la complication du monde qui va en s'accélégrant, une double attitude semble possible pour les compositeurs, comme pour nous tous. Soit il s'agit de simplifier, soit au contraire, il s'agit de « faire avec » la complexité. Attitude apparemment antagoniste qui parcourt l'histoire musicale la plus récente. Nous avons même assisté à une controverse esthétique dans les années 1970-90. Deux écoles musicales se sont alors distinguées : la *Neue Einfachheit* (Nouvelle Simplicité) et la *New Complexity* (Nouvelle Complexité)¹.

¹ Cf. DARBON, Nicolas, *Wolfgang Rihm et le Nouvelle Simplicité (La Capture des forces I)* et : *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité (La Capture des forces II)*, Notre-Dame de Bliquetuit, Millénaire III, 2007. KOLLERITSCH, Otto (dir.), *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Vienne, Universal Edition, coll. " Studien zur Wertungsforschung ", vol. 14, 1981. – TOOP, Richard, " Four Facets of 'The New Complexity' ", *Contact, a journal of contemporary music*, n° 32, Wembley, KP D Ltd. Mehdoose, Contact, printemps 1988, pp. 4-50.

Pour mieux comprendre, il faut répondre à cette question : de quelle complexité parle-t-on ? Aujourd'hui, le mot « complexité » en science s'oppose à celui de complication ; de façon plus esthétique, à la modernité, au modernisme. La notion positive de complexité a gagné une stature et un sens différent suite aux développements de la cybernétique, des théories de l'information, du chaos... Le concept de complexité correspond à une époque où est devenue centrale la gestion des grands nombres, des masses, l'informatique et les "nouvelles sciences", l'étude des phénomènes échappant de prime abord au déterminisme, la remise en question des représentations, des interprétations. La complexité renvoie au Vivant (par opposition aux machines aveugles), aux systèmes dynamiques, aux flux, aux interactions et à l'environnement, bref à l'écologie au sens large. Elle possède donc une parenté évidente avec le désir même de « nouvelle simplicité » !

Les Nouvelles technologies, nous savons à quel point elles marquent de leur empreinte la musique « classique » contemporaine – la musique classique se distingue de son homologue « populaire » par le fait qu'elle est *écrite*, et donc « savante ». Concomitance des sciences de la Complexité et du vivier de création artistique que l'on peut placer sous le chapeau de la postmodernité. Cette étude s'intéressera en particulier à la transdisciplinarité de par la nature même de son propos : la syntaxe musicale se métamorphose en plasticité sonore grâce au mouvement sus-décrit de simplification / complexification. En réalité, des bribes de l'un et de l'autre émergent dans les œuvres. Les pensées musicales qui recourent (encore) à la note souvent l'« atomisent » dans une plastique sonore s'apparentant aux phénomènes naturels, aux flux, aux *maeströms*, aux morphogénèses.

Pourquoi parler de plasticité sonore ? La forme musicale est de plus en plus envisagée par les compositeurs, non comme une architecture, mais comme une matière palpable : *glissandi*, nuages de sons, textures mouvantes... Le vocabulaire pictural est plus adapté à la « musicologie » analytique que les outils de la panoplie traditionnelle ! L'approche du musical doit elle-même opérer sa révolution. La pure plasticité (contemporaine) pourrait s'opposer à la syntaxe (classique) ; deux états pourtant souvent entremêlés. La plasticité musicale est encore mal « théorisée » : normal, nous vivons à l'époque même où elle surgit. Pour le rapport d'une

plasticité musicale avec les formes accidentées, turbulences, chaotiques, signalons simplement les travaux de Costin Mioreanu².

Quant à la syntaxe, nous entendons sous ce vocable un groupe d'éléments distincts et articulés grâce à des règles préétablies et « universelles ». La syntaxe réalise un parallélisme implicite entre musique et parole, d'où, à l'époque classique, l'architecture de la phrase musicale, principe s'appliquant jusqu'à la grande forme. Le passage de la phrase musicale, et donc de la syntaxe (dont l'objet, rappelons-le, est « la combinaison des mots dans la phrase »³), ce passage à une forme plastique du son, traité « dans la masse », sculpté, modélisé, est symptomatique du changement de paradigme auquel nous assistons depuis le milieu du siècle. Après une pratique langagière, une conception du monde cartésiennes, s'impose désormais une pensée « chaotique », « complexe », « postmoderne »... La musique dite contemporaine s'est bien éloignée des territoires discursifs, narratifs et linéaires...

1. DISPARITION DE LA SYNTAXE DANS LES MUSIQUES « MINIMALES »

1.1. RADICALISATIONS

Voyons d'abord comment l'on a été amené à « tuer » la syntaxe. Pour simplifier au maximum le matériau de départ, qu'il soit tonal, rythmique, formel, instrumental, les compositeurs ont travaillé le micro (-polyphonique, -intervallique), l'« entre-deux » (notes conjointes) ; ils ont étiré le tempo jusqu'à la quasi-absence d'événement. *Solfeggio* (1964) d'Arvo Pärt est une étude sur la gamme de DO majeur, chaque note étant énoncée l'une après l'autre par un chanteur différent (puis tenue, avant de changer). L'infinitésimal est une Thébaidé attirant de nombreux compositeurs. Les *Presque rien* de Luc Ferrari, qui bruissent des menues choses de la vie et de la nature, sont des bouillonnements diffus, à la lisière du vide et du plein. *Presque rien avec filles* (1989) possède la délicatesse d'un paysage de Watteau : jeunes filles à mi-voix, frôlements du vent sur les feuilles, battements d'ailes...

² MIEREANU, Costin, *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Musicologie », 1995.

³ DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, « Composants de la description linguistique », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1972, p. 71.

Ferrari est en cela l'héritier d'une école française du Je-ne-sais-quoi et du Presque-rien, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Jankélévitch⁴, musique de l'ineffable où rien ne pèse et ne pose. Pierre Mariétan sonorise une installation, dans le cadre d'une exposition (Fondation Louis Moret) ; l'on n'entend guère, dans les *Jardins suspendus* (1996), que l'écoulement anodin d'une fontaine. Citons également les opéras récents (2000) de Georges Aperghis (*Machinations*) et de Gérard Pesson (*Forever Valley*), le premier construit « avec des riens : des bribes, des gestes banals du quotidien »⁵, le second tendant au dénuement total. La réduction du matériau jusqu'au néant, c'est le silence.⁶ A contre-courant de la pléthore habituelle de l'opéra, Salvatore Sciarrino joue sur le « presque inaudible » : oscillations, subtilités des nuances pianissimos, jeux sur le souffle, les bisbigliandos. Luigi Nono connaît après 1974 une tendance au dépouillement et au silence conjuguée au raffinement timbrique (*Fragmente-Stille, an Diotima*, 1980)⁷.

Pour Arvo Pärt, le silence fait ressortir ce que les gens ne voient pas, qui est autour d'eux : « Tout est déjà plein » ; il s'agit d'apprendre à entendre ; *Silentium*, de *Tabula rasa* (1977), montre « que le silence est toujours plus parfait que la musique »⁸. Ce silence habité, ce silence du monde, Pärt le partage avec John Cage.⁹ Inutile de s'étendre sur les célèbrissimes *4'33''* (1952). C'est une musique de la « non-action » s'opposant la hiérarchisation des sons dans la gamme puis leur articulation dans la phrase, bref à la domestication de la nature. Elle souhaite renouer avec la Vie en laissant les « sons purs et simples »¹⁰ vivre par eux-mêmes. Dépassant le

⁴ Vladimir Jankélévitch est l'auteur de *La Musique et l'Ineffable* (Armand Colin, 1961), *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* (Le Seuil, 1980), *De la musique au silence* (Plon, 1982).

⁵ APERGHIS, Georges, cité in LACAVALERIE, Xavier, « L'odyssée du langage », Paris, Télérama, n° 2630, 7 juin 2000, p. 115.

⁶ On consultera avec fruit : *Les Cahiers du CIREM* n° 32-34, « Musique et silence », Rouen, Tours.

⁷ Cette œuvre, dans un registre aigu et pianissimo, joue sur l'indicible, le non-dit, l'en-deçà des sons : elle utilise 47 fragments poétiques d'Hölderlin, inscrits sur la partition à l'intention exclusive des interprètes, afin que ceux-ci les chantent intérieurement, ce qui rejaillira sur leur exécution.

⁸ BROTHBECK, R., WÄCHTER, R., « Lernen, die Stille zu hören », *Neue Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 151, p. 16.

⁹ Cage est d'ailleurs l'auteur d'un livre intitulé *Silence*, 1/ Middletown, Wesleyan University Press, 1961, 2/ Paris, Denoël, 1970.

¹⁰ La musique de Cage installe le silence entre chaque son, pour qu'il reste Un. C'est exactement l'idéal de Simplicité, car la simplicité est « la nature de ce qui n'est pas décomposable ou divisible, de ce qui est formé d'un seul et unique élément ». SOURIAU, Anne, (dir.), « Simple », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990. Notons en outre l'existence du courant socio-philosophique de la Simplicité Volontaire aux États-Unis, l'importance des

cadre de la syntaxe traditionnelle, cette obsession du Son en soi a fait florès après 1945. L'acoustique est une interminable étude du son pour lui-même ; elle a suscité des courants entiers de la musique contemporaine : les musiques concrète, électronique, spectrale... Miser sur le Un, qu'il s'agisse de la note seule, de l'accord, du spectre¹¹, permet d'immobiliser le temps, de le pétrifier, ou au contraire, de miser moins sur l'harmonie que les rythmes, les couleurs, fouiller, détailler à l'extrême, « zoomer », etc. L'économie des moyens semble s'appliquer particulièrement à l'esthétique minimaliste.

Rappelons dans ce domaine les 840 reprises des *Vexations* de Satie - plus de 18 h d'exécution : pour parvenir à quoi ? Cage rattache ce bloc de répétitivité processuelle à l'unicité du son et à la tranquillité orientale. Ainsi, la répétition finit, effet pervers, par nous déshabituer des réflexes de connexions, d'organisation, de narration. La Monte Young comme Andy Warhol possèdent ce détachement. A l'opposé de Cage, pour qui la tranquillité préexiste, et qu'il faut laisser émerger par le non-agir, La Monte Young parvient à cette tranquillité par la construction, ce qui lui permet de « s'installer dans un seul son. A ce moment, écouter revient à placer sous la lentille d'un microscope un objet particulier qui peut devenir un objet entier »¹². En France, l'actualité est aux arts premiers ; en littérature, elle est au minimalisme (Jean Echenoz) comme à l'intimisme (Philippe Delerm)¹³. Les Arts plastiques et graphiques ont théorisé très tôt la démarche minimaliste ; on sait la présence de la musique dans les premières manifestations minimalistes (Cage, groupe Fluxus). Pour Robert Morris, la primauté ne revient plus à l'œuvre d'art en soi, mais à l'expérience esthétique¹⁴ ; or, la force de l'expérience esthétique est inversement proportionnelle à la complexité du phénomène observé. En d'autre terme, plus le phénomène est simple, plus l'expérience est forte¹⁵.

thèses de Thoreau et des transcendentalistes, et l'assimilation qui a été faite entre Minimalisme musical américain et *New Simplicity*.

¹¹ Note seule : Giacinto Scelsi, *Quattro Pezzi su una nota sola*, 1959 ; accord : Karlheinz Stockhausen, *Stimmung*, 1968 ; spectre : Gérard Grisey, *Espaces acoustiques*, 1976-85.

¹² CAGE, John, *op. cit.*, pp. 178-179.

¹³ Jacques Réda est le père du courant intimiste. L'école minimaliste est constituée d'Emmanuelle Bernheim, Eric Chevillard, Patrick Deville, Jean Echenoz, Christiane Gailly, Eric Laurent, Hélène Lenoir, Jean-Philippe Toussaint. Venant du Nouveau Roman, ils réinventent la fiction, atomisent la narrativité, favorisent l'hyper-réalisme, l'infime, le rien, l'économie, les objets du quotidiens, au rebours du maximalisme des Novarina, Prigent, Fleischer, Volodine, etc.

¹⁴ Même position esthétique pour aborder l'art « postmoderne » : MICHAUD, Yves, *Critères esthétiques et jugements de goûts*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.

¹⁵ On parle de phénomène, plutôt que d'œuvre.

1.2. DERIVATIONS

i. Écriture hasardeuse, improvisatoire, collective

Pour Reginald Smith-Brindle, le sérialisme – le cérébralisme et l’hyper-complexité – « contenait en lui-même les germes de sa propre destruction »¹⁶ ; Jean-Yves Bosseur souligne, en outre, la diversité des démarches individuelles dans le domaine de l’ouverture. Maintenir l’utilisation d’éléments discrets, mais introduire des règles de mobilité, des moments de liberté, étendre, distendre. Il existe un sectionnement de la forme dans *Instantané* (1985) de Philippe Manoury pour diverse formations, avec durée variable, mais l’ordre des sections est *ad libitum*.¹⁷ Comment la syntaxe, qui exige des éléments clairs et distincts, peut-elle s’accommoder de l’indétermination ? L’écriture, c’est bien ce qui est écrit, par opposition à la tradition orale ; l’absence d’écriture implique soit une grammaire non-écrite, soit un mode d’expression improvisatoire.

Peut-être sont-ce deux pôles observables dans toute musique que l’improvisation et la « régulation » (l’indétermination et la détermination). On rejoint donc les couples écrit / oral ; histoire / préhistoire ; savant (évolué, sophistiqué) / populaire (primitif, primaire) ; civilisé / barbare ; hominité / animalité, etc.¹⁸ L’improvisation, si elle s’oppose à l’écriture – art des sons *live* contre art des sons fixés –, n’exclue pas la syntaxe ni la grammaire, dès lors qu’elle recourt à des règles et éléments discrets (parfois, ce sont deux instances qui se cherchent, *in progress*) ; elle mise sur la combinaison collective. C’est le cas des improvisations de Luc Ferrari (*Spontanés*,

¹⁶ SMITH-BRINDLE, Reginald, *The New Music*, § Indétermination, hasard et musique aléatoire, 1/ Oxford University Press, 1987, 2^e éd., 2/ trad. partielle : *Les Cahiers du CIREM*, n°18-19, « Musique et aléatoire », Rouen, 1991, 168 p., p 65.

¹⁷ Indétermination dans des œuvres récentes : *Pulse Shadows* (1995) de Harrison Birtwistle ; *Amor* (1996-97) de Pierre Albert Castanet ; *Silly Old Muzak* (1997) de Laszlo Vidovszky ; *Flash* (1998) d’Olivier Meston ; *Lettre à une amie vénitienne* (1999) de Francis Miroglio ; *D’une cible l’autre* (1999) de Jean-Yves Bosseur ; *La fleur de gravité* (2000) de Pierre Albert Castanet.

¹⁸ ...Pour rester dans les terribles schémas classiques, que bien sûr nous ne partageons pas.

1962) pour 8 à 11 instruments, des scènes acoustiques à improviser de Mauricio Kagel (*Probe*, 1971), des *happenings* de Fluxus plus ou moins improvisés, dont la pluridisciplinarité implique une écriture transversale, comme les *performances* de Meredith Monk imbriquant interprétation et création¹⁹. Dépassant la notion d'écriture, le jazz peut aussi être défini comme une *façon*, un style, car une fois l'œuvre définitive évacuée, il reste l'interprétation de standards : la valeur réside dans l'interprétation, non dans le standard.²⁰ Le free-jazz est donc un terme redondant, ou alors, l'expression la plus aboutie du jazz. « Protest », du tripyque *Prayer, Protest, Peace*,²¹ de Max Roach est un cri de femme tonitruant : le cri comme degré zéro de la syntaxe, abolissant les paramètres musicaux définis, mais non la musique dans ce qu'elle a de plus primordial.

ii. Théâtre, multimedia, installations sonores

La notion de syntaxe prend-elle en compte des éléments de « discours » aussi peu « scripturaux » et les données émergentes de l'interactivité ? Peut-il exister une syntaxe inter-arts ? L'un des premiers moyens était la diapositive. *Self* (1981) pour 5 exécutants, 1 chef, lumières et diapositives de Georges Aperghis, ainsi que *Trip Through Trinity* (1981) pour percussion solo avec projection de diapositives à composantes triangulaires (*ad libitum*) de Francis Miroglio, en faisaient usage. *L'Île de la Vieille Musique* (1976), jeu théâtral pour enfants n'ayant aucune pratique musicale, de Yves Prin, projette sur scène une partition remplie de signes suggestifs non « musicaux », mais à visée musicale. Ce qui rappelle et anticipe *Licht* de Stockhausen, où l'on trouve également une super-formule et une sérialisation de paramètres allant jusqu'aux coups de langues...

On a ainsi des danses du sourcil, de l'œil, de la joue, de la narine, de la lèvre supérieure, du bout de la langue, du menton (*Luzifers Tanz*, 1983, scène 3 de *Samstag aus Licht*). *Helikopter-Streichquartett*, de *Mittwoch aus Licht* (1992-97), propose en direct la

¹⁹ « Le happening apparaît d'abord comme un mécanisme de communication, un langage (une série de moyens) spécialisé à cet effet, une technique de la participation collective dont la justification pratique constitue une fin en soi », RESTANY, Pierre, *L'Avant-garde au XXe siècle*, § Happening, Paris, Balland, 1969.

²⁰ « Le jazz est une manière de jouer... » (Boris Vian), « Le jazz est un style, non une composition » (Jelly Roll Morton), cités in FRANCIS, André, *Jazz*, Paris, Le Seuil, coll. « Microcosme », 1982, p. 328.

²¹ *We insist! Max Roach and Oscar Brown, Jr.'s Freedom Now Suite*, avec Abbey Lincoln (chant), Coleman Hawkins (saxophone), Olatunji (percussion), CD Cando, coll. « American Jazz classics ».

retransmission par vidéo de ce qu'exécute en vol pendant 40 minutes un quatuor à cordes réparti dans quatre hélicoptères. Comme cela a été dit, il s'agit de trouver une écriture transversale, intégrant, dès le départ, ces différents éléments, fussent-ils corporels, mécaniques. L'opéra peut impliquer la participation du public, des internautes, des interprètes ; d'où une écriture ouverte sur la pluralité des « intervenants » dans l'acte créatif-interprétatif-auditif. Le théâtre musical des fameuses *Récitations, Emunérations* pour voix de Georges Aperghis se poursuit avec *Jactations* (2001). Le multimedia : écriture de cédérom, de sites, de projets globaux, change la donne ; citons l'emblématique *Brain Opera* (1996), triptyque avec ordinateur et participation du public de Tod Machover²².

Comment ne pas évoquer également la mutation affectée à la notion même d'écriture en ce qui concerne les installations sonores ? Le *Cycle des souvenirs* (1995-2000) de Luc Ferrari est une installation multimédia pour 6 lecteurs de CD et 4 projecteurs vidéo : ni la partition ni le disque ne peuvent « rendre compte » de la réalité artistique, qui s'inscrit dans la spatialisation et l'interaction avec les éléments « plastiques ». Manquant le chaînon de l'Écrit, cet Art éminemment novateur manque l'Histoire : les lecteurs – public, critiques, musicologues, etc. – ont peu de matière « historique » à exploiter, et sont donc pris au dépourvu. Par conséquent, s'il doit exister une écriture du paysage sonore, pour reprendre l'expression de Robert Murray Schafer, il faut qu'elle restitue à la fois l'action artistique sur l'environnement comme ce qu'il appelle les constructions abstraites : compositions musicales et montages sur bandes.²³

iii. Poésie sonore, partitions verbales, graphiques

Libérée de la page et du clavier, la poésie devient sonore²⁴, montrant la polyvalence du signe et de la syntaxe. Dans son article, « Glasgow, son et syntaxe », Bernard Heidsieck explique que se libérer de l'écrit, « c'est aussi vouloir retrouver les sources énergétiques du souffle et du

²² Autres exemples : *Honoris in Cyberspazio* (1994) opéra pour cyberspace avec participation d'internautes de George Oldziej, *Electronic Superhighway* (1995) pour téléviseurs, lecteurs de CD, caméras vidéo de Nam June Paik, *Barbe bleue* (1997-...), opéra numérique interactif de Alexandre Raskatov, *Comme cela vous chante* (2002) opéra interactif de l'INREV, Université de Paris VIII, pour images, sons, mouvements, chanteurs, musiciens, chef d'orchestre et public interagissant avec un environnement virtuel de danseuses, de visages numérisés et d'images de synthèse.

²³ MURRAY SHAFER, Robert, *Le Paysage sonore*, Paris, Lattès, 1979.

²⁴ Henri Chopin, Gerhard Rühm, etc.

cri, se tourner avec passion vers des cultures "orales" oubliées ou négligées ». ²⁵ Au sens traditionnel, la syntaxe musicale est absente des *partitions verbales* comme *Visions and Prayer* de Dylan Thomas (1946) ²⁶ : « Stanzas 1 (top) et 7 (below) » est un poème qui s'inscrit dans l'espace d'un losange ("Who / Are you / who is born / In the next room (...)"). Citons aussi les 36 *Mesostic re and not re Marcel Duchamp* (1970) de John Cage ; mais la partition verbale la plus connue – musique dite intuitive – est *Aus den sieben Tagen* (1968) de Stockhausen : « Joue un son, / joue-le jusqu'à ce que / tu sentes / que tu dois t'arrêter », etc...

Les *partitions graphiques* détournent le signe musical, participent à son engloutissement. Nicola Cisternino, auteur de superbes *graffiti* sonores, présente les trois écritures qu'il utilise ²⁷ : idéographique, dessin en perspective, sans paramètre temporel (l'axe horizontal ne correspond pas au temps) ; écriture en vue d'un projet de composition ; écriture que l'on peut convertir en temps réel par ordinateur. Une multiplicité organisée de points, lignes, courbes, strates suggérées, à lire et exécuter (*toccar*) remplissent un dessin à trois dimensions (*Fantasia*, 1982) ²⁸. Peut-on toutefois parler de syntaxe pour *Meditando un regno* (1981) ²⁹, ensemble de points, à plat, subissant un processus plutôt mathématique ? Cisternino reprend par ailleurs la typologie fonctionnelle de Stockhausen ³⁰ : écritures d'action, de projet, musiques à voir et / ou à lire ; la graphie musicale est prise dans une écriture globale rassemblant d'autres signes d'autres langages.

Dans notre livre *Musica Multiplex* ³¹, nous présentons une typologie par niveaux de présence afin de mettre en lumière la progressive disparition du signe musical, son absorption totale par le visuel. C'est ici que la plasticité sonore prend son essor, dans les dessins en guise d'indications approximatives de hauteurs et de durées, dans les calligraphies, les petits signes et symboles non musicaux d'Earle Brown, Silvano Bussotti, Cornelius Cardew, Morton Feldman,

²⁵ HEIDSIECK, Bernard, « Glasgow, sound and syntax », *Canal* n°18, 1978, p. 13.

²⁶ *Poems of Dylan Thomas*, New Directions Publishing Group, 1946.

²⁷ CISTERNINO, Nicola, « Graffiti sonores », *M / I / S, Mots / Images / Sons*, actes du colloque international de Rouen du 14-17 mars 1989, Rouen, CIREM, s.d., pp. 101-110.

²⁸ « *graffito pet molt' istrumenti da toccar matite su carta* », 50 x 70 cm.

²⁹ « *modulograffito per quarteto d'archi, matite su carta* », 50 x 70 cm.

³⁰ STOCKHAUSEN, Karlheinz, « Musik und Graphik », *Kranischsteiner Ferienkurse*, conférence introductive aux cours de Darmstadt, 1959, 1/ Mayence, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, n° 3, pp. 5-25, 1960, 2/ *Texte zur Musik*, textes réunis par Christophe von Blumröder, Cologne, DuMont Buchverlag, 1989, 6 vol. 3/ « Musique et graphisme », Paris, *Musique en jeu*, n° 13, pp. 94-104.

Anestis Logothesis... On passe de l'écriture à la pure plastique. Absence forte : Costin Miereanu peint des tableaux³² dont la finalité est de produire des sonorités inouïes. La suggestion enlève l'éventualité d'une syntaxe traditionnelle ; subsistent un code basé sur les types de fonds, blancs ou noirs.³³

1.3. Subversions

La mise à mort de la syntaxe musicale survient dans un contexte d'anéantissement des relations entre création musicale et art bourgeois, à commencer par la triade : piano / harmonie / écriture. Le piano est désacralisé, violé ; c'est au piano, pour le piano que s'élaborait l'écriture, laquelle était d'abord une canevas, une réduction ; le piano incitait à une grande attention envers l'écriture verticale, la richesse de l'accord. Au même moment, l'art opère sa révolution formelle ; Malévitch déclare : « Je me suis transfiguré en *zéro des formes* et je me suis repêché *du trou d'eau des détritiques de l'Art académique*. J'ai détruit l'anneau et l'horizon et suis sorti du cercle des choses... »³⁴. Pierre Albert Castanet dans *Tout est bruit pour qui a peur* explique la part subversive du son sale si caractéristique d'une certaine (post) modernité musicale. La *Noisy Pop*, les saturations en tous genres, tendent à les hybrider, les parasiter, les voiler ; dans ce jeu du chat et de la souris, il y a une manifestation de forces vitales et subversives³⁵.

2. LE SECOND ARS SUBTILIOR ET LES METAMORPHOSES VERS LA PLASTICITE

2.1. Le luxe scriptural du second Ars Subtilior

³¹ DARBON, Nicolas, *Musica Multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2007, p. 77, sq.

³² *Dans la nuit des temps* (1968-69), textes-tableaux de musique aléatoire pour ensemble variable et bande magnétique ad libitum.

³³ Il ne faut pas considérer que ce sont là des pratiques aujourd'hui abolies. Citons, depuis une vingtaine d'années : *Mosaïques 7* (1985) pour septuor de Francis Miroglio, édité sur minitel ; *Andros-Gyneé* (1986) de Nicola Cisternino ; *Fantasia Cromatica* (1986) de Luciano Ori ; *Improvisations-Kalender* (1996) propositions graphiques de Wil Offermans ; *Un Arc-en-ciel pour l'Occident Chrétien* (1997) d'Odil Okilon ; *Antiphone rouge* (1998) de Milan Grygar.

³⁴ MALEVITCH, Casimir, *Le miroir suprématisse*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 43.

³⁵ Sur la désacralisation du piano, les subversions, hybridations, cf. CASTANET, Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, TUM / Michel de Maule.

De même que nous ne nous sommes pas appesanti sur le courant de la *Neue Einfachheit*, nous ne ferons qu'évoquer brièvement la *New Complexity* – que nous qualifions de second *Ars Subtilior*, reprenant la comparaison parfois faite avec ce style de la fin du XIVe s. où la notation avait atteint un degré exceptionnel de précision. La réception en France de ces concepts et de ces écoles stylistiques mal connues en apprend plus sur les mentalités françaises que sur la réalité du phénomène lui-même. Le sérialisme a engendré une surcharge scripturale ; le courant de la *New Complexity* est peut-être une résurgence de cet intérêt porté à l'écriture musicale en tant que « niveau neutre » : c'est évident chez Michael Finnissy et Brian Ferneyhough, un peu moins chez Chris Dench, James Dillon et Richard Barrett. La série des *Songs* (1968) pour piano de Finnissy, spécialement les *Song 5* et *Song 9*, ne présente pas de règle sérielle stricte, mais un foisonnement de lignes mélodiques, truffées de sauts d'intervalles, se centrant sur des points émergents pouvant constituer un *cantus firmus*, des passages pointillistes avec dynamiques différenciées. C'est selon les termes du compositeur une sorte de *Big Bang* inhabitable rempli de millions de débris.

A cette époque (il a 22 ans), il s'agit certainement pour lui de s'affirmer en tant que pianiste-compositeur. Non seulement les signes traditionnels et leur assemblage en entités mélodico-rythmiques (syntaxe) sont conservés, mais aussi, particulièrement chez Ferneyhough, l'existence de règles sous-jacentes (grammaire). La multiplication de ces règles très contraignantes et de ces signes engendre une palette d'indications rythmiques subtile et inusitée, ce qui produit des systèmes quasi-injouables pour l'interprète. Telle est bien l'apothéose de l'écriture musicale : devenue une valeur en-soi, peut-être un esthétisme graphique, elle suscite une tension – si ce n'est une distance – avec sa perception et son interprétation.

2.3. Les métamorphoses vers la plasticité

i. « *Ecrire* » le chaos

A ce niveau d'hypercomplexité que l'on pourrait qualifier de trivial, c'est-à-dire reprenant la définition répandue de la notion, on peut adjoindre un niveau plus profond, celui des théories de la complexité. La filiation entre Ferneyhough et un « postsérialisme

flamboyant » est remis en question par Marc Texier³⁶, qui explique bien la différence entre une écriture postwebernienne déduite d'une série primordiale, simple, proliférant, générant l'œuvre entière, d'une pensée informelle, laissant sa place au hasard dans l'élaboration du matériau, au départ ou en cours de route. Au point que pour Ferneyhough, *Sérialisme* et *Neue Einfachheit* se rejoignent dans cette simplicité élémentaire provenant ici du matériau de base (structuration centrifuge de l'œuvre), là des schémas extérieurs (structuration centripète) :

L'organisation formelle des œuvres [des Nouveaux Romantiques, possède] un problème beaucoup plus important qu'il ne l'était durant la période sérielle, où la forme était développée *à partir du plus petit élément*. Alors que maintenant, de nombreux jeunes compositeurs pensent que la forme doit être composée *de l'extérieur*. Ils sont donc obligés de recourir à des modèles formels tout à fait traditionnels comme la variation, la forme symphonique ou même la forme-sonate dans certaines circonstances. Je pense que la seule chose qui relie ces différentes tendances éclatées est peut-être un désir subconscient (...) de *simplifier* au maximum les données immédiates.³⁷

Si contraintes et calculs préliminaires corsètent l'inspiration, on peut pourtant parler de phrases et de phrasé, puisque la réalisation musicale de ces règles est libre, souple, laissant toute sa place au geste instrumental : une plastique non déterminée affecte dès lors les modes de jeu, la dynamique, recherchant l'efficacité et la fluidité. Le hasard peut aussi surgir des règles de départ, comme dans le chaos déterministe. "On voit des complexités ravissantes naître de l'enchevêtrement des lois...", s'exasiait André Gide, dans une vision hédoniste du monde³⁸ ; ce que dit Ferneyhough est très proche : "L'empilement des structures simples donne naissance à une réalité si chaotique que son devenir ne peut plus être prévu par la compositeur même."³⁹ Ferneyhough est très au fait du nouveau paradigme de complexité affectant le monde des sciences. Texier démontre sans difficulté en quoi l'auteur de *Bone Alphabet* (1991) est non seulement *antisériel*, mais de surcroît parfaitement *postmoderne*, non au sens primaire accordé à ce terme par le monde de la musique (néotonal, postminimaliste, etc.), mais au sens que lui ont

³⁶ TEXIER, Marc, « Le dernier des modernes », *Brian Ferneyhough*, textes réunis par Peter Szendy, Paris, L'Harmattan, IRCAM, Centre G. Pompidou, coll. « Compositeurs d'aujourd'hui », 1999, p. 19.

³⁷ C'est nous qui soulignons. BONIS, Joël, « Entretien avec Brian Ferneyhough », *Contrechamps* n°3, « Avant garde et traditions », Paris, Lausanne, L'Âge d'homme, sept. 1984, p. 57.

³⁸ GIDE, André, *Les nouvelles nourritures*, 1/ Paris, Gallimard, 1935, 2/, Paris, Gallimard, coll. Folio, *Les nourritures terrestres*, p. 170.

³⁹ TEXIER, Marc, *op. cit.*

conféré théoriciens de l'art et philosophes : la fin de l'histoire perçue comme un déroulement linéaire et logique, le désir d'une écriture plurielle et complexe.

La complexité, explique le compositeur, donne son juste poids à la dynamique frontière-chaos, qui met toujours des "choses" relativement bien formées (objets, tendances, états...) dans un rapport d'équilibre avec des forces qui tendent de déstabiliser ou de dissoudre de telles résolutions partielles – conflictuelles ou "abîmées" – dans des tourbillons de désordre⁴⁰.

Jean-Claude Risset a écrit *Phases* (1988) pour grand orchestre afin de « donner à la forme une vie et une circulation particulière »⁴¹. Le chaos est une métaphore : « progressions, quasi-cycles, bifurcations aimantant le développement assez singulier des quatre études, entraînant des figures à la fois archétypales et imprévisibles, par exemple l'extension de germes sonores à la façon d'un feu ou d'une épidémie »⁴². György Ligeti utilise la notion de texture ; le mot *texture* comme le mot *complexité* dérivent étymologiquement de tissage ; dans *Melodien* (1971) pour petit orchestre, des micro-groupes de hauteurs se répètent, avec des changements très progressifs (opérations d'effacement, de permutation, etc.). C'est un type d'organisation organique que l'on trouve dans la nature, les lichens par exemple.⁴³ Iannis Xenakis s'est inspiré des théories du chaos, et en bien des points, comme pour les textures, il a été précurseur. Hanspeter Kyburtz utilise des algorithmes non linéaires : les notions d'organisme et de système fécondent ses compositions. La fractalité s'affirme en outre chez Tristan Murail ou François Leclerc et son école de « la courbure du temps »⁴⁴.

En 1977, Edgar Morin synthétisait les caractères fondamentaux du nouveau paradigme scientifique, qu'il appelait le paradigme de Complexité⁴⁵, et en 1979, Ilya Prigogine montrait les métamorphoses de la science et la nécessité d'une Nouvelle Alliance⁴⁶. « C'est cela, la fonction

⁴⁰ *Ibid.* p. 83.

⁴¹ Jean-Claude Risset, Paris, INA-GRM, CDMC, coll. « Portraits polychromes », oct. 2001, p. 94.

⁴² *Ibid.*, p. 94.

⁴³ On consultera avec fruit : CHEMILLIER, Marc, « György Ligeti et la logique des textures », *Analyse Musicale* n°38, février 2001, pp. 75-85.

⁴⁴ LECLERC, François, *Harmonie et courbure du temps*, Paris, TUM-Michel de Maule, 1994.

⁴⁵ MORIN, Edgar, *La Méthode*, tome 1, « La nature de la nature », 1/ Paris, Le Seuil 1977, 2/ nouvelle édition, coll. « Point », série « essais », 1981.

⁴⁶ PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », série « Essais », 1979.

de l'art actuel » déclare très tôt John Cage : « nous préserver de toutes ces minimisations logiques que nous sommes tentés à chaque instant d'appliquer au flux des événements. Nous rapprocher du processus qu'est le monde » Nous connaissons l'utilisation du hasard en musique dont il faut l'initiateur. « On laisse alors entrer énormément de choses dans un seul événement complexe. Et par là, on évite cette simplification propre à notre façon de penser ». La musique de Cage sera donc non linéaire, échappant aux relations de cause à effet ; son théâtre ne sera pas dramatique, au contraire de celui de Stockhausen. En somme, une grammaire de l'indétermination, une syntaxe de points libérés, au rebours d'une écriture fixée, faite d'objets temporels finis : « Nous croyons toujours qu'il faut, en art, mettre de l'ordre partout. Et si l'art incitait au désordre ? »⁴⁷.

ii. « Plastifier » la musique (l'apport électroacoustique)

Le passage à la plasticité sonore, amorcé par la pensée post-debussyste des fondus et des fluctuations, poursuivi par les germinations sérielles puis les masses colorées du spectralisme, peut se développer à l'infini grâce à une nouvelle technologie « instrumentale » abolissant l'empire de la note et de la gamme. Dans le domaine électroacoustique, François Delalande explique bien que si naguère on parlait d'écriture, on parle désormais du « Son »⁴⁸. Concept nouveau, distinct de sa définition acoustique et musicologique, le Son d'un groupe (ou d'une musique enregistrée, ou encore d'un de ses éléments) possède un sens inconnu pour les dictionnaires. C'est pourtant l'un des critères esthétiques prioritaires de la sensibilité musicale contemporaine, du rock à l'électroacoustique.

Ce concept reprend le distinguo syntaxe / sémantique : le Son-signature est la marque, la griffe, la bannière d'un groupe ; le Son-écriture est – dans une même pièce –, une nette opposition de « sons » différents. *Visage* (1961) de Luciano Berio utilise ainsi des contrastes entre « Sons », des gammes de « Sons ». Une écriture électroacoustique se cherche ; embryonnaire, elle tend non à disparaître, mais à s'organiser. L'Ircam a proposé récemment un séminaire sur « les écritures électroniques », c'est-à-dire les savoir-faire, les universaux, les

⁴⁷ CAGE, John, *op. cit.*, pp. 89, 100, 220, 243.

règles, les normes, les catégories. Il en va de même pour la radio ou le *hörspiel* : « Dès qu'on a pu conserver les émissions sur un support, échapper au direct, à l'éphémère, sont apparues les premières tentatives d'écriture radiophonique mêlant voix parlées, textes, sons, musiques de toutes sortes. » Pour Christian Rosset, cet art relevant à la fois du théâtre et de la musique, par le canal de la radio, est plus qu'une simple retransmission ; les créateurs doivent « trouver un équilibre entre une rigueur d'écriture supposant une écoute attentive et un sens de l'ouverture »⁴⁹. L'écrit serait-il le contraire de l'éphémère, de l'improvisé ? Devenir écriture, serait-ce la condition première pour devenir Art ? Delalande précise qu'après la révolution de l'écriture (à l'époque de la polyphonie), s'est déroulée la révolution des sons fixés (à l'époque des nouvelles technologies) ; mais l'écriture n'est pas morte, bien au contraire : si elle était la « technologie de l'élaboration polyphonique », elle connaît à la fin de ce siècle un rebondissement grâce à l'informatique.⁵⁰ « L'ordinateur est une machine à *combiner*, ordonner, à traiter des unités, à effectuer des opérations »⁵¹.

Nous concluons en évoquant Michael Finnissy, compositeur de la *New Complexity*. Le pluralisme stylistique de Finnissy fait appel à une référentialité interne (hommages, « à la manière de »...), et externe (engagement politique, spiritualité...). Finnissy cultive un art du re-traitement d'éléments exogènes, et le paradoxe est qu'il parvienne à un style personnel. Cette notion de style semble appropriée à sa musique, claire, originale, reconnaissable, « écrite », tout en se situant à la confluence de deux tendances marquantes du pluralisme postmoderne : la volonté d'homogénéisation (métissage, mélange, dissolution, assimilation), le respect de l'hétérogénéité des sources (maintien de leur singularité, de leur spécificité, de leur identité). Nous sommes loin d'une *New Complexity* considérée comme surgeon tardif du sérialisme ou de la musique algorithmique, en tout cas du modernisme. Au contraire, l'intuitif Finnissy ayant en partie évacué la grammaire et les réflexes tonals s'adonne à des manipulations du son par zoom, fonds enchaînés et autres procédés cinématographiques...

⁴⁸ DELALANDE, François, *Le Son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris, INA, Buchet / Chastel, Pierre Zech éditeur, « Bibliothèque de Recherche Musicale », 2001.

⁴⁹ Cité in BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, § « Hörspiel », Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 1992, p. 63.

⁵⁰ Célestin Deliège parle même d'un *homme sans écriture* avant l'arrivée des logiciels et de la CAO, grâce notamment à Gérard Assayag. DELIEGE, Célestin, *op. cit.*, p. 957.

⁵¹ C'est nous qui soulignons. *Ibid.*, p. 39.

Le poudroïement hypercomplexe de l'activité pianistique des *Songs* est difficile à analyser avec des outils syntaxiques. C'est là toute l'originalité de la musique contemporaine : nous croyons devoir l'approcher par l'intellectualité analytique alors que sa plasticité même requière un discours plus sensoriel, plus matériel. Bien sûr, en vertu de notre conception complexe et même postmoderne de l'histoire... nous maintiendrons dans notre champ de vision les subtilités syntaxiques qui sont encore, sous une forme ou une autre, particulièrement actives. Mais le passage de la syntaxe à la plasticité pourrait bien être une mutation quasi « chimique » de l'art sonore, à l'instar de ces systèmes complexes se transformant subitement en une forme de simplicité, un état nouveau.

Iconographie : M-W Debono

Mécanisme actionnant le carillon du clocher d'une église de Brugges