

I

Pour une musique émergente. L'infime, le silence et l'espace.

Nicolas Marty, 2016.

Mémoire de DEM en composition instrumentale, supervisé par Jean-Louis Agobet.

L'écriture de la forme — démarche concrète et démarche abstraite

Schaeffer a introduit dans son *Traité des Objets Musicaux* (1966) la démarche « concrète », qui consiste à travailler directement à partir du son, à l'écoute du son, pour composer, par opposition à une démarche « abstraite » écrivant une partition qui ne se concrétise que par l'exécution instrumentale postérieure. Bien que dans le *Traité*, la démarche « concrète » soit clairement associée à la « musique concrète », à la musique électroacoustique, les deux méthodes semblent en réalité indépendantes des médiums par lesquels elles se réalisent. Qu'il s'agisse de musique électroacoustique ou de musique instrumentale, de musique avec ou sans partition physique, concrétude et abstraction sont complémentaires pour la composition des « musiques de sons »¹.

D'une part, le « concret » ne peut pas rester concret au niveau formel, puisqu'il se fonde sur la perception auditive de la personne qui compose, et que celle-ci ne pourra jamais appréhender auditivement la notion abstraite qu'est la forme (dont la durée dépasse d'ailleurs, dans la plupart des cas, les limites du présent psychologique). Au contraire, lors de la génération du matériau et de l'écriture de figures ou gestes articulant les matériaux entre eux, le concret est bien présent, aussi bien dans la composition instrumentale que dans la composition électroacoustique² : c'est alors la nature même du matériau qui induit son articulation, son orchestration, son rôle, son développement, au moins dans une certaine mesure.

C'est en fait au niveau de la forme que l'opposition entre les *démarches* concrète et abstraite devient opérante. La question se pose de savoir si l'abstraction vient avant ou après la réalisation des matériaux³, selon :

- qu'un certain nombre de séquences sont écrites à partir de l'intuition et de l'écoute, permettant ensuite d'en extraire (d'en abstraire) des régularités qui serviront à la

¹ La notion de « musique de sons » a été introduite par Landy (2007) pour désigner ces musiques qui s'intéressent à des paramètres proprement sonores (occupation spectrale, occupation spatiale, brillance, fluctuation spectrale, mordant de l'attaque, etc.) plutôt qu'à des échelles discrétisées de paramètres (hauteurs et intervalles tempérés, durées métriques, etc.), par opposition aux « musiques de notes » qui s'intéressent, justement, aux notes, unités abstraites fonctionnant sur des échelles discrétisées, comme matériau compositionnel.

² Dans le cas de la composition instrumentale, bien qu'il soit souvent impossible d'entendre le résultat sonore directement, l'imagination sonore (l'oreille intérieure) du compositeur sert à cette fin et dirige les choix de timbre et d'agencements.

³ Au contraire de la démarche abstraite qui peut fonctionner de manière autonome à tous les niveaux de la composition, la démarche concrète implique nécessairement une part d'abstraction si la composition s'intéresse à la forme (c'est-à-dire si l'écriture dépasse l'agencement de proche en proche) – que ce soit pour définir les types de relation entre les matériaux à plusieurs niveaux, le sens d'un développement dépassant le présent psychologique, etc. Si on compose des gestes présentant une morphologie de percussion-résonance, par exemple, on peut imaginer, d'un point de vue abstrait, reproduire ce geste à un niveau formel plus élevé, dans l'agencement des gestes entre eux, voire dans l'agencement des sections entre elles.

composition de la suite (il s'agit alors d'une *démarche concrète*, dans laquelle l'abstraction peut être plus ou moins implicite pour la personne qui compose), ou

- que la définition de règles précède l'écriture (il s'agit alors d'une *démarche abstraite*, qui ne se fondera pas moins sur l'écoute et l'intuition par la suite, mais dont les caractéristiques formelles ne résulteront pas nécessairement des caractéristiques des matériaux de base).

Pour ma part, qu'il s'agisse de composition instrumentale ou électroacoustique, c'est la démarche abstraite qui caractérise ma manière de composer dans la plupart des cas. Le cycle acousmatique des *Images-temps* (2014-15) en est particulièrement caractéristique, de même que le paysage sonore instrumental *...aux rêves les larmes des enfants...* (2014-15), ainsi que beaucoup d'autres pièces. À titre de contre-exemple, je mentionnerais *J'abrite un nuage qui rend mon cerveau liquide et mes yeux indolores* (2015-16), pièce acousmatique dont la composition des matériaux a été réalisée de manière beaucoup plus exploratoire qu'à mon habitude et dont l'écriture des règles formelles ne s'est faite qu'après un petit nombre de réalisations empiriques m'ayant permis, en clarifiant des systématismes dans les fonctions que j'accordais à certains sons, de réaliser une classification de ces sons et un ensemble de paramètres formels (vivant—électronique, matière—vide, etc.).

En ce qui concerne ma musique instrumentale, *un rien un tout petit peu un regard dans mes yeux une main sur la mienne une parade en mon honneur dans les rues de la ville* (2014), pour flûte en sol et violoncelle, s'est aussi construite en partie de cette manière : écriture, en premier lieu, de nombreux fragments avec un intérêt particulier pour leurs qualités sonores, sans aucune considération pour leur place dans la forme ; ensuite, agencement des fragments dans le temps intuitivement d'après leurs qualités, et conservation de l'aspect fragmentaire avec l'inclusion de longs silences entre les fragments, notés par des points d'orgue.

Figure 1. Extrait de *un rien un tout petit peu un regard dans mes yeux une main sur la mienne une parade en mon honneur dans les rues de la ville* (2014).

De cette pièce, ainsi que des *Images-temps I & II* (2014-15), j'ai abstrait le principe du *silence comme milieu*, que j'ai réutilisé par la suite dans la plupart de mes compositions – notamment dans *trois visages* (2015) et dans le deuxième mouvement de *B612* (2015-16), qui ont aussi repris à *un rien* sa forme fragmentaire (voir *infra* à propos du silence comme milieu).

Du conceptuel au perceptuel

J'entends encore souvent reprocher aux arts contemporains qu'ils seraient « conceptuels » (sans que le sens de ce terme ne soit très clair⁴) et ne s'intéresseraient pas aux personnes qui les reçoivent ni aux possibilités de la perception humaine. Il ne semble pas nécessaire de revenir sur tous les débats autour du sérialisme. Signalons simplement les arguments fallacieux et la mauvaise foi patente de Jérôme Ducros lors de sa conférence au Collège de France en 2012⁵, ou de Diana Raffman dans son article pour *Esthétique et cognition* (2013)⁶.

J'aimerais plutôt m'intéresser à la manière dont le conceptuel peut mener vers le perceptuel.

Sans arrêt, le philosophe se trouve obligé de revoir et de redéfinir les notions les mieux fondées, d'en créer de nouvelles, avec des mots nouveaux pour les désigner, d'entreprendre une vraie réforme de l'entendement, au terme de laquelle l'évidence du monde, qui paraissait bien la plus claire des vérités, s'appuie sur les pensées apparemment les plus sophistiquées, où l'homme naturel ne se reconnaît plus [...]. Il est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. (Merleau-Ponty 1964, p. 19 – cité par Meric 2013)

Aujourd'hui le compositeur de musique « expérimentale »⁷, dans son rôle de philosophe, établit de manière abstraite la forme, le langage de l'œuvre, ses règles, etc., et il nous faut apprendre à l'entendre. L'écoute ouverte, libérée des chaînes de la tonalité, des réflexes imposés par les musiques distribuées à grande échelles, est déjà un grand pas dans ce sens. Mais qu'en est-il d'une écoute qui relèverait encore d'autre chose, d'une philosophie *de la forme*, au-delà du niveau local du langage ?

C'est le sens d'une partie de mes recherches en musicologie, ainsi que de mon cycle acousmatique *L'image-temps*, qui propose une vision particulière de la forme, dans laquelle le

⁴ ...pour les gens qui l'emploient de cette manière. Le conceptuel dont on parlera ici correspond au conceptuel de la philosophie et de la psychologie, plutôt qu'au conceptuel de l'art conceptuel (au singulier).

⁵ Ducros remarquait notamment que puisque les auditeurs de sa conférence n'avaient pas remarqué qu'il avait transposé la main gauche sur une pièce de Schoenberg, alors que cela avait été remarqué pour une pièce de Mozart, la pièce de Schoenberg n'était pas valable, puisqu'on pouvait y mettre n'importe quelle hauteur. Il omettait alors de se pencher sur la question, peut-être plus pertinente, de savoir ce qui ne pouvait pas être changé chez Schoenberg sans changer l'identité de l'œuvre, et de ce qui pouvait être changé chez Mozart sans que cela ne perturbe l'identité de l'œuvre.

⁶ Raffman y propose que les éléments d'identité de la musique résultent (toujours et nécessairement) de l'organisation des hauteurs dans le temps. Les paramètres émergents mis de côté (timbre, volatilité rythmique, etc.), il devient facile de montrer que *Le Marteau sans maître* (1954) de Boulez, comme toutes les œuvres « sérielles », ne sont pas valables puisqu'elles ne pourraient pas être distinguées d'œuvres similaires construites avec une organisation différente des hauteurs.

⁷ La langue française confond expérience expérimentale (*experiment* – impliquant le contrôle d'un ensemble de paramètres, la connaissance précise du système et du cadre théorique dans lequel on se situe et la formulation *a priori* d'hypothèses à tester) et expérience empirique (*experience* – impliquant l'essai-erreur, le vécu, l'absence de cadre théorique *a priori*, mais la possibilité d'établir un tel cadre de manière plus ou moins explicite par la suite, en s'appuyant sur les résultats obtenus). En rétablissant cette distinction, la démarche concrète en musique serait une démarche empirique (la notion de « musique expérimentale » serait alors à utiliser avec précaution dans certains cas), tandis que la démarche abstraite serait une démarche proprement expérimentale.

déroulement chronologique local n'a plus de pertinence, les événements pouvant être intervertis dans le temps sans perturber l'identité de l'œuvre : bien qu'au niveau local, le déroulement chronologique soit mis de côté, au niveau global, il existe une évolution, qui dans certains cas, peut être détachée elle aussi du déroulement chronologique (voir *L'image-temps I – Funambules et autres abstractions* (2014) et *L'image-temps III – Le dormeur du val*), mais qui dans d'autres cas, demande un déroulement déterminé pour diverses raisons (processus de remplissage des graves dans *L'image-temps II – Les lèvres d'Isis* (2014), fil descriptif en morse dans *Une des chambres n'aurait presque pas de fenêtre*. (2015))⁸.

C'est aussi le sens de ma démarche en général, dans laquelle le conceptuel, l'abstrait, est une métaphore pour l'approche perceptuelle de l'œuvre. Dans *...aux rêves les larmes des enfants...* (2015), la notion de « paysage sonore instrumental » implique que l'écoute doit être menée *comme si on écoutait un paysage sonore* – ce qui peut déjà impliquer une métaphore d'écoute : *comme si on regardait un paysage*. Les cliquètements des écureuils et des noisettes, la lumière diffuse et instable des lucioles, la profondeur de l'arbre-maison, sont des manières de me rapporter à des éléments de la composition qui pourront paraître tout à fait abstraits et conceptuels à certains auditeurs, jusqu'au moment où ils auront trouvé la solution perceptuelle à la question formelle : comme pour *l'image-temps*, le déroulement chronologique local n'a que peu d'importances, les événements ne s'engendrent pas les uns les autres dans une continuité téléologique, ces différents éléments correspondent à des matériaux distincts, organisés spatialement plutôt que séquentiellement (voir sur la Figure 2, la distinction entre éléments émergeant du silence et y revenant, éléments piqués et répétés, éléments de percussion-résonance, éléments épars notés en appoggiatures et fragments mélodiques).

Je n'ai aucune illusion sur le fait que la plupart des gens n'écouteront pas de la manière que j'attends lors de leur découverte de l'œuvre, que je leur explique cette manière de façon formelle, métaphorique, ou que je ne leur explique pas du tout avant l'écoute. D'ailleurs, si leurs conduites d'écoute spécifiques leur permettent de tirer une satisfaction de leur expérience d'écoute, c'est qu'elles étaient tout aussi adaptées à l'œuvre. Il s'agit plutôt de dire que les gens *peuvent*, en cherchant, faire correspondre leur perception avec ma conception, étant donné que ma conception, quoique reposant en partie sur des schémas conceptuels, se fonde aussi sur une base perceptuelle.

⁸ Voir mon mémoire de musique acousmatique pour cette question.

121

Figure 2. Extrait de *...aux rêves les larmes des enfants...* (2015) – « L'écureuil, la luciole et l'arbre-maison » [position sur le conducteur de haut en bas = spatialisation des groupes instrumentaux de gauche à droite]

Intention et réalisation

Une discussion s'impose quant à l'écriture : si la chronologie n'est pas pertinente pour l'identité de l'œuvre, pourquoi alors la partition est-elle fixée dans le temps ? L'écriture des notes n'implique pas nécessairement une démarche abstraite, mais est parfois une nécessité pragmatique pour l'interprétation. La musique de Gérard Grisey (dans les années 1970) est exemplaire de ce point de vue, puisque le matériau et la forme n'y forment presque une même entité, dont la composition est en fait une reconstitution. Dans mon cas, deux raisons sont en cause. D'abord, bien que l'ordre des notes puisse souvent être dérangé sans porter atteinte à l'identité que je veux donner à l'œuvre, les *synchronisations* ne le peuvent pas, puisqu'elles constituent, même dans ma musique de chambre, une *orchestration* du timbre (particulièrement des attaques), qui serait alors entièrement perdue. Sans ces couleurs particulières, ces attaques finement définies que je recherche, bien que la forme des pièces serait conservée, leur identité sonore ne le serait pas – et leur essence en serait déformée.

Par ailleurs, il est possible d'écrire pour un, deux, trois, voire même huit instruments, sans notation de mesures, mais avec uniquement des repères de synchronisation (qui permettent de garder les points cruciaux tout en laissant des zones de liberté de placement – c'est le cas dans *J'ai donné ton nom à une pierre et tu verras la fin du monde*. (2014), requiem matérialiste pour flûte basse, clarinette basse, deux tubas, deux contrebasses et deux pianos).

E1a *La fin du monde*
~ 46" non mesuré

15

The score consists of eight staves. The top staff is for Fl. Bss. and includes time markers: 1, 2, 3, 4, 10'', 1, 2, 3, 4, 5'. The second staff is for Cl. Bss. The third and fourth staves are for Pno. (f). The fifth and sixth staves are for Tuba (R) and Tuba (L). The seventh and eighth staves are for Cbss. (R) and Cbss. (L). Dynamic markings include ppp, pp, and pppp. Enclosed boxes with asterisks indicate zones of freedom for duration and placement.

Figure 3. Extrait de *J'ai donné ton nom à une pierre et tu verras la fin du monde*. (2014)
[les encadrés avec astérisques indiquent une zone de liberté de durée et de placement]

Mais d'un point de vue tout à fait pragmatique, cette possibilité est nettement compromise lorsqu'on passe à des ensembles plus grands et/ou à des polyphonies plus complexes. Chez Lutosławski et Penderecki, par exemple, l'écriture non mesurée (où des signes de départ et d'arrêt remplacent les mesures), permet bien l'établissement de matières, de polyphonies, de champs dans lesquels la chronologie est effacée. Mais l'orchestration relève alors justement de ces champs (hétérophonies, intervalles, superpositions, etc.) plutôt que d'un travail sur l'accentuation, le grossissement, l'habillage orchestral d'attaques et de résonances (on pourrait dire « à la française »).

De plus, ma musique ces dernières années ayant été principalement écrite pour être jouée par les étudiants du conservatoire, les difficultés liées à la compréhension et à l'exécution des nuances, à la mise en place, etc., rendaient périlleux l'ajout d'une difficulté supplémentaire. L'écriture dans mes pièces d'ensemble (...aux rêves les larmes des enfants... pour 23 instruments – voir Figure 2 – et *B612* pour orchestre) est donc mesurée, mais la mesure y correspond à un repérage de synchronisation plutôt qu'à un découpage syntaxique ou à une articulation rythmique et métrique (d'où les changements fréquents de mesure dans *B612*).

Figure 4. Extrait de *B612* (2015-16) pour orchestre.

Cette distance entre l'intention et la réalisation existe systématiquement dans ma musique comme dans n'importe quelle musique qui doit répondre à des contraintes pragmatiques. *Otōto* (2013) est une pièce de 7 minutes (devenue une installation sonore sans durée déterminée) générée par un patch Max regroupant 120 générateurs de sinusoides et un générateur d'ondes en dents de scie, agités autour de 4 kHz (et incluant pour la version courte un déroulement temporel lié à l'évolution des paramètres de l'agitation). L'idée n'est bien entendu pas que les auditeurs perçoivent l'ensemble des générateurs, ni qu'ils se posent la question de la facture, mais qu'il en résulte un processus continu et une matière diamantine qui devient animale dès que les clics produits par l'agitation sont saturés. Il s'agit bien d'une démarche expérimentale, très loin de la démarche concrète.

Pour proposer une autre solution à cette question de la distance entre la conception et la réalisation, je me suis attelé cette année à composer une pièce mixte systémique, dans le sens

où la chronologie n'y est absolument pas indiquée, tandis que chaque instrument (et chaque partie électronique) est régi indépendamment par un ensemble de règles d'enchaînement et de durées, regroupées en ilots et relatives à sa propre production ainsi qu'à ce que l'instrumentiste entend venir des autres. *Tombeaux* (2016, installation rituelle pour six instruments, six haut-parleurs, un écran transparent et trois bougies végétales), est l'aboutissement des concepts d'image-temps et de point et ligne sur plan appliqués à la musique instrumentale. Les instruments ne sont pas déterminés, seuls leurs ambitus, leurs possibilités de jeu (homogénéité des nuances et possibilité de jeu *dal niente* sur tous les registres) et leurs positions dans l'espace le sont, ainsi que les natures des sons qu'ils devront jouer (points, lignes, plans). Les haut-parleurs diffusent en continu un ensemble de nœuds spectraux plus ou moins denses, définissant un champ harmonique de base, qui commence avant l'ouverture de l'installation au public et se poursuit après sa fermeture. Un tel projet implique nécessairement d'autres contraintes pragmatiques : les orchestrations d'attaque semblent plus difficiles à mettre en place, ce qui est résolu par le caractère rituel de la pièce, dans laquelle les six instrumentistes se retrouvent toutes les vingt secondes sur une percussion-résonance en *tutti*. La durée totale d'un « service » est pondérée par la durée pendant laquelle les bougies continuent de brûler : une fois le cycle d'une heure terminé, le marquage temporel *tutti* continue jusqu'à ce que les bougies soient éteintes. Les instrumentistes jouant librement sans synchronisation (outre les *tutti*), les « points » et « lignes » ont des identités liées à chaque instrument – raison pour laquelle chaque instrumentiste gère également quelques instruments de percussion. Si le déroulement formel sur la durée d'un « service » est déterminé sur un peu plus d'une heure (avec l'utilisation d'un réseau de possibilités par instrumentiste changeant par tranches de dix minutes et une ascension progressive du centre harmonique), l'évolution de l'ensemble est extrêmement libre et l'œuvre peut se développer de diverses manières au sein de chaque réseau. Chaque tranche de vingt secondes devient un tableau, un portrait, une prière.

[extrait de la partition]

Silences

Depuis mon entrée dans les classes de Jean-Louis Agobet et de Christophe Havel, le silence s'est affirmé de plus en plus explicitement dans ma musique. Déjà, dans *...à fleur de peau...* (2012 – première des *Personnes alitées* (2013) pour piano, d'abord conçue comme un exercice), les coupures de pédales permettent de délimiter des blocs de sons par le silence.

Figure 5. Extrait de *...à fleur de peau...*, tiré de *Personnes alitées* (2013).
[les traits verticaux au-dessus de la portée indique des durées de 5 secondes]

Dans mes premières études acousmatiques, cette notion de blocs et d'articulation du silence revenait souvent, de manière intuitive.

C'est en 2014, avec un ensemble de pièces, que mon utilisation du silence s'est précisée :

- dans *...si l'eau caressée par la lune lui murmure les étoiles...*, pour harpe et percussions, l'ensemble de l'œuvre fonctionne avec une notion de silence global, dans lequel apparaissent de minuscules irisations – le jeu instrumental, cependant, rend cette pièce visuellement beaucoup plus tendue, beaucoup plus chorégraphique, que ce que j'avais souhaité donner (une écoute les yeux fermés y remédie assez bien...) ;

Figure 6. Extrait de *...si l'eau caressée par la lune lui murmure les étoiles...* (2014)
[les durées sont libres, les nuances restent aux alentours de ppp, variant selon les accents]

- dans *Maximes*, pour ensemble vocal, des silences ponctue la pièce, et le choix de l'effectif implique aussi un silence humain, une présence, un potentiel de *parole* – interprété dans une église, ce silence (et les nuances infimes qui l'accompagnent) donnent un côté très religieux à l'œuvre, une silence plus mystique que présent (ce à quoi on remédie toujours bien avec les yeux fermés) ;

A ...prendre le temps... ...écouter le silence derrière le son...

The musical score is for a vocal ensemble and is organized into three sections: L (Left), C (Center), and R (Right). Each section contains four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Above the score, there are three groups of circled numbers: (1-2-3), (1-2-3), and (1-2-3-4), each with a curved line above it. The score shows vocal lines with various dynamics (ppp, pp, p, mp, mf, sfz, pppp) and articulations (ss, th, i, ou, t k t t i, sso, mumbing). The time signature is 4/4.

Figure 7. Extrait de *Maximes* (2014).

[ici – début de la pièce – les durées sont gérées par le chef de chœur – et sont déterminées par la suite]

- dans *un rien un tout petit peu un regard dans mes yeux une main sur la mienne une parade en mon honneur dans les rues de la ville*, pour flûte en sol et violoncelle, le silence prend une valeur de fond (in)sonore, de bourdon, dans lequel apparaissent des fragmentations, des « percées » constituées par les interventions des instruments – encore une fois, c'est la présence des instrumentistes qui rend difficile l'appréhension sous cette forme, en dramatisant l'ensemble (les yeux fermés y remédient encore, mais à ce stade la question de la présence humaine doit être abordée – et le sera plus bas) ;

- dans *L'image-temps I – Funambules et autres abstractions*, tableau acousmatique, le silence prend cette même valeur de fond, d'espace, de toile sur laquelle le son constitue un trou, des points, des lignes, des aspirations, des contractions, des dilatations – l'écoute acousmatique facilite cette posture, à moins que l'état psychologique des auditeurs ne les amène plutôt vers une attente tendue de ce qui vient par la suite (bien loin de mon intention, mais qui, d'après des témoignages, semble fonctionner de manière tout à fait satisfaisante pour certains auditeurs) ;
- dans *L'image-temps II – Les lèvres d'Isis*, court-métrage acousmatique, le silence est à nouveau un fond, mais cette fois-ci, il n'existe que très peu par lui-même (alors que les deux pièces précédentes étaient constituées de longs silences sans aucun son), mais est révélé par l'espace vide habité par les sons – ce qui est particulièrement facilité, à mon sens, par la diffusion dans un grand espace vide, avec des haut-parleurs éloignés.

Tout cela s'est confirmé, lors de la visite de Tsuyoshi Ninomiya au conservatoire de Bordeaux, avec le concept de *mú* (無), désignant un vide présent, un silence bien particulier que j'ai développé poétiquement (m'éloignant certainement du concept original) en tant que *le silence comme milieu*. Mais situons aussi les autres valeurs formelles du silence en musique.

L'usage dramatique du silence consiste à considérer le silence comme potentialisation, comme attente de ce qui va arriver (ou comme vide après ce qui vient de se passer). Ce silence est local et lié à des contrastes dans l'énergie et dans le développement musical et sonore. C'est le silence avant la tempête, après un grand crescendo d'orchestre et avant une explosion. C'est le silence de la tension. Il correspond à une orientation de l'attention de l'auditeur vers son expérience dynamique, vers un temps du geste. C'est ce silence qui précède l'explosion de la fin du premier mouvement de *B612* (2015-16).

The image shows a musical score excerpt for the first movement of *B612* (2015-16). The score is arranged in two systems. The first system includes Flutes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, and Percussion 3. The second system includes Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 2/4 time. The final measure of the first movement is marked with a large '2/4' time signature, indicating a transition to a new section. The score shows a dramatic crescendo leading to a final measure that transitions into silence, followed by a large '2/4' time signature.

Figure 8. Extrait de *B612* (2015-16).
[la dernière mesure va vers le silence, et explose dès qu'il arrive]

L'usage syntaxique du silence consiste à voir le silence comme une ponctuation dans le « discours » musical, un silence rhétorique. C'est un usage habituel, qui concerne un niveau plus ou moins local, selon qu'il délimite les propositions (l'antécédent-conséquent de la musique classique, par exemple), les phrases, les sections, les mouvements... C'est la pause de l'orateur, pour laisser le temps d'intégrer ce qu'il vient de dire. C'est le silence de l'articulation. Il correspond à une orientation de l'attention de l'auditeur vers une articulation de type langagier, vers un temps du discours. Je ne fais (presque ?) jamais usage de ce silence dans ma musique, qui chercherait plutôt à s'éloigner de cette conception discursive.

Le silence comme milieu, pour y revenir et le situer dans le cadre de l'utilisation du silence en musique, avec sa valeur unificatrice, présent comme espace, comme fil rouge, comme bourdon, comme ostinato. Il correspond à l'orientation de l'attention de l'auditeur vers un monde sonore dans lequel le temps se déroule, passe de manière régulière (plutôt qu'à une œuvre musicale qui distord le temps, le dirige). C'est le temps des œuvres de Morton Feldman d'avant son intérêt pour les tapis persans et la « *crippled symmetry* », des deux premiers *Presque Rien* de Luc Ferrari, un temps qu'on peut aussi trouver chez Webern (si on met de côté l'aspect gestuel, dynamique, de l'expressionnisme musical, pour le comparer au Kandinsky des années 1920, avec les premières *Compositions*, les premiers *Petits Mondes*, les *Étages*, toutes ces œuvres de figures géométriques sur fond ayant inspiré l'ouvrage *Point et ligne sur plan* et en ayant émergé).

Ce silence, ce temps, apparaissent clairement dans *trois visages* (2015) pour flûte, clarinette et silence (無), avec l'indication de nuances de silence (qui peuvent aussi donner au silence un caractère dramatique, selon l'interprétation qui en est faite).

Figure 9. Extrait de *trois visages* (2015).
[les têtes de notes carrées indiquent la présence de souffle dans le son]

C'est aussi le cas dans le premier mouvement de *B612* (2015-16), pour orchestre, au début duquel s'alternent des passages de « paysage sonore » (dans lesquels les sons sont distincts par leur morphologie, leur masse et leur registre – voir Figure 10) et des passages de « matière sonore » (composés de grouillement des cordes tremolo et de souffles *flutterzunge*). Bien que le paysage sonore s'étaye progressivement de plus nombreux sons, le silence « de fond » y reste

un élément constitutif, en tant que milieu dans lequel apparaissent les différentes entités sonores.

Handwritten musical score for 'Le chant de la poule' (paysage). The score is written on five staves. The top two staves are for the piano, the middle two for the strings, and the bottom one for the solo voice. The score is marked with 'P' in a box at the beginning and '1'50 at the end. It contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pppp', 'pp', and 'p'. There are also handwritten annotations in French, such as 'remuer doucement', 'CLT (aut. ASP (couple d'arclet détaché br.) + superball sur hp (cordes médium))', and 'CR solo seule'. The score is densely annotated with these notes and markings.

Figure 10. Extrait d'une esquisse de *B612* (2015-16), I. « Le chant de la poule » (paysage).

Handwritten musical score for 'Le chant de la poule' (matière). The score is written on three staves. The top two staves are for the piano, and the bottom one is for the solo voice. The score is marked with 'M' in a box at the beginning and '1'20 at the end. It contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pppp', 'pp', and 'p'. There are also handwritten annotations in French, such as 'molto rall. + de @ ou @ d'instruments', 'DAMPNE (P35 accélération)', and 'molto rall. + de @ ou @ d'instruments'. The score is densely annotated with these notes and markings.

Figure 11. Extrait d'une esquisse de *B612* (2015-16), I. « Le chant de la poule » (matière).

La chorégraphie du chef d'orchestre et des musiciens ne facilite pas forcément pour l'auditeur la perception d'un temps qui passe et d'un silence présent, puisque l'attente du premier temps, l'attente du geste du chef, l'anticipation du jeu des musiciens iraient plutôt vers un silence dramatique. Mais c'est bien là tout l'intérêt de l'explication conceptuelle, qui permet à l'auditeur d'orienter volontairement son attention vers le silence derrière le son, vers l'espace autour du son, peut-être en fermant les yeux pour éviter les distractions chorégraphiques, peut-être en se représentant le monde sonore de manière figurée si cela facilite l'écoute dans ce sens.

De *pp* à *ppppp*... Les nuances dans ma musique

En-deçà du silence, ma musique s'intéresse particulièrement aux nuances infimes. J'emploie aujourd'hui couramment la gamme de nuances du *pp* au *ppppp*, en passant par le *ppp* et en laissant de côté le *pppp* pour des raisons pragmatiques (faciliter la lecture pour les interprètes). Plusieurs questions se posent quant à l'utilisation quasi-exclusive de ces nuances extrêmes (et à la quasi-absence des nuances *mf* à *fff*).

Alors que mon trio à cordes *Au bois d'or ment* (2013) utilisait presque toute la gamme des nuances habituelles, du *pp* au *ff*, les instruments étaient amplifiés de manière à pouvoir entendre les sons dus au frottement simultané du bois et du crin de l'archet contre les cordes, et aux variations de pression de l'un et de l'autre.

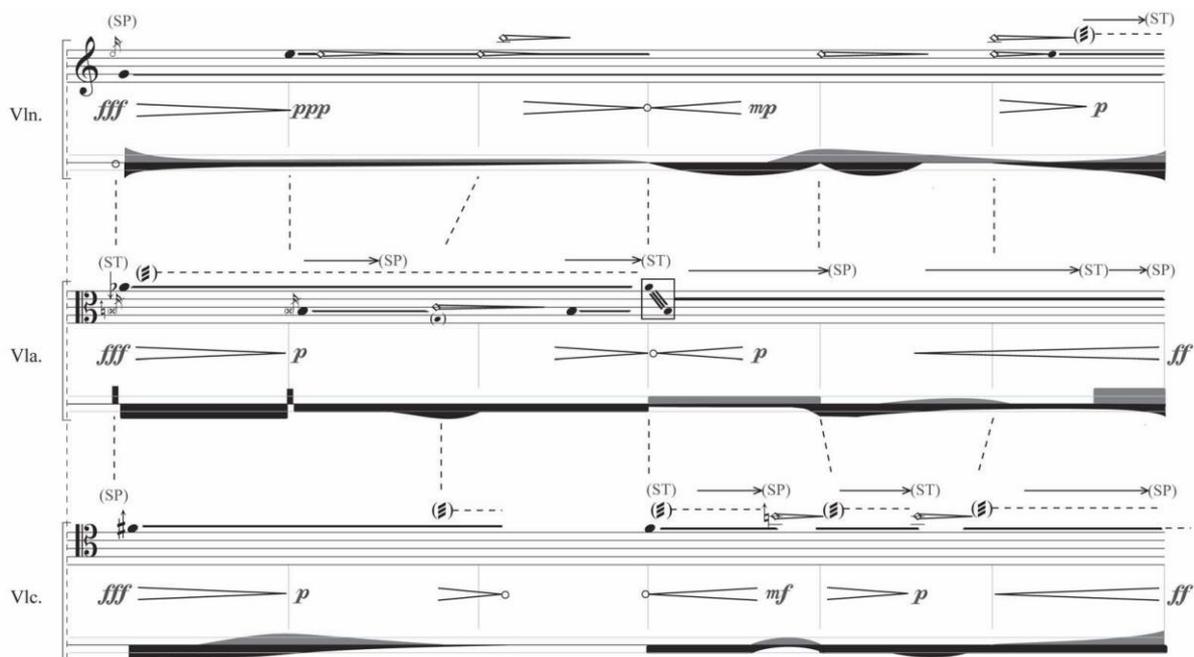


Figure 12. Extrait de *Au bois d'or ment* (2013).

[les épaisseurs du trait noir et du trait gris indiquent respectivement les pressions du crin et du bois]

La même année, je composai les *Personnes alitées* (2013) pour piano, dont la dernière (et première) pièce doit être jouée intégralement *ppppp*, pour retirer aux matériaux leur énergie gestuelle et les exposer à la vue d'une autre manière.

Depuis, j'ai utilisé de manière presque systématique les nuances faibles. Dans *J'ai donné ton nom à une pierre et tu verras la fin du monde.* (2014), plutôt que de faire jouer les accords de sonorité spectrale *ff* aux deux pianos, pour faire ressortir les harmoniques à la manière de Murail par exemple, j'ai préféré les faire jouer *ppp*, compromettant la fusion complète de l'attaque, mais permettant à l'ensemble de sonner au loin, avec un spectre décomposé par les différentes queues de résonance et les réapparitions ponctuelles des notes.

Figure 13. Extrait de *J'ai donné ton nom à une pierre et tu verras la fin du monde*. (2014).

Cet intérêt pour l'infime, au-delà de sa valeur expressive (qui ramène à l'humain – voir *infra*, notamment la note 15), me vient d'abord de mon intérêt pour le silence, qui est mis à niveau avec le son *ppp* plutôt que d'y être opposé comme il l'est avec un son *ff*. L'écoute du silence en est favorisée, mais aussi l'écoute du son : un son infime demande une intention, une attention, beaucoup plus grande qu'un son immense qui vient envelopper le corps et le toucher, le marteler. Ma pratique du tai chi chuan m'a permis (et me permet encore) d'apprendre à m'intéresser à des sensations infimes, des sensations auxquelles on ne porterait habituellement pas attention, étant tellement portés sur le résultat du geste qu'on en oublie complètement sa réalisation, son chemin – mais aussi, étant tellement portés sur le geste qu'on en oublie le mouvement interne du corps immobile. Ce qu'on appelle « pétrissage du chi », dans mon expérience, c'est cette possibilité de sentir des micro-picotements, tactiles, sur les doigts, les mains, les bras, mais aussi à l'extérieur, à plusieurs centimètres de la peau, des présences infimes qui n'apparaissent que lorsque l'attention y est assez ouverte.

C'est aussi pour cela que je n'ai pas souhaité amplifier les sons après mon trio à cordes. Amplifier un son *ppppp* pour pouvoir l'entendre mieux, ce serait le rendre gigantesque, le mettre à notre échelle, voire parfois (situation courante en musique acousmatique) nous rendre minuscule par rapport à ce son. C'est une situation envisageable selon le but que l'on se donne. Mais si c'est la seule manière dont on veut bien écouter ce son, lui accorder de l'attention, du crédit, c'est qu'on est alors attentif qu'à ce qui est plus fort que soi. L'effort pour écouter le son infime, non amplifié, ses détails (qui existent, qui sont perceptibles), c'est aussi cette manière de dire que ce son existe à une échelle qui n'est pas la nôtre, qu'on conçoit difficilement, mais qui a sa valeur à cette échelle qui lui est propre, dans son propre monde, sans l'ajuster à nos envies. C'est aussi peut-être (ou tout au moins c'est en phase de devenir) une transposition esthétique de mes orientations politiques.

La présence humaine dans la musique instrumentale

On pourra opposer à ma musique, dans beaucoup de cas, qu'elle n'a pas grand-chose d'humain auquel se rattacher lors de l'écoute : le geste y est plus ou moins réduit ou ralenti ; l'expression des nuances y est rabattue vers l'extrême *pianissimo* ; la chronologie, fondement de la conscience humaine pour beaucoup de philosophes et de psychiatres⁹, y est mise de côté (au moins conceptuellement) ; etc. Mais l'écoute devrait-elle nécessairement trouver quelque chose d'humain pour s'y rattacher, pour s'orienter ? Je postule que non. Ce que j'ai pu trouver de plus beau dans la nature, c'est justement ce qui était complètement extérieur à la conscience individuelle : d'autres modes de fonctionnement, d'autres temporalités. Le mouvement des feuilles des arbres, celui de l'herbe sous le vent, celui des foules animales (humaines ou non), ne sont pas chronologiques, ils sont systémiques, probabilistes. Que l'on descende ou que l'on monte à n'importe quelle échelle d'observation, on peut y contempler un système détaché de nous, détaché de toute individualité, et pourtant certainement constitué d'individualités à un certain niveau. La forme transcende ce qui la compose. C'était mon intention, notamment, pour *Otōto* (2013), mentionnée plus haut : un cristal, potentialisé en son propre sein, sans humanité, et dont les seules individualités sont plutôt zoomorphes qu'anthropomorphes.

En ce qui concerne la musique instrumentale, la question se pose autrement : l'humain est sur scène et lui demander de se cacher au profit du son, en plus de poser des problèmes quant à la diffusion du son, implique aussi de froisser une individualité, le musicien étant mis en valeur bien plus que le son dans la société actuelle¹⁰. Le problème est multiplié, pragmatiquement et humainement, quand il s'agit d'un orchestre. Que faire alors, sinon exploiter la situation ?

Après avoir composé le geste instrumental et le geste sonore¹¹, la stase générée par l'absence d'énergie (pour laquelle l'instrumentiste devient producteur du son sans lui fournir d'énergie)¹²,

⁹ Citons simplement chez les philosophes Kant (avec ses catégories de relations temporelles qui reposent sur le présupposé de la chronologie) et Husserl (avec son intérêt pour les objets temporels et l'élucidation du déroulé immanent de la conscience), et chez les psychiatres Minkowski (avec son travail, suivi aujourd'hui, sur l'absence de chronologie qui serait à l'origine de l'angoisse existentielle des schizophrènes) et Stern (avec son concept d' « affect de vitalité », fondant la construction identitaire dès l'enfance sur l' « enveloppe proto-narrative » de l'expérience, qui ne dépendrait pas tant du contenu que de la forme).

¹⁰ C'est peut-être moins le cas dans le milieu de la création contemporaine : quand le duo Harpverk m'a commandé *...si l'eau caressée par la lune lui murmure les étoiles...*, ils ont été très heureux de faire monter un rideau semi-opaque pour être partiellement cachés à la vue des auditeurs.

¹¹ Dans *Au bois d'or ment* (2013), pour trio à cordes amplifié, la morphologie de l'œuvre est fondée sur des percussions et roulements de percussions résonants cannelées, les instrumentistes reprenant à leur compte les gestes percussifs.

¹² Dans *Personnes alitées* (2013), pour piano, le mouvement d'introduction et de conclusion, *...asaṅkhatā dhātu...*, implique une réutilisation des matériaux des autres mouvements dans une forme semi-ouverte où l'énergie de tous les matériaux est réduite à néant, dans un *ppppp* général.

le son humain (le souffle, la voix, la vie)¹³, j'en suis arrivé à prendre en compte le geste dramatique et scénographique¹⁴.

Finalement, c'est la notion de *potentiel* que j'en ai retenu. La présence de l'instrumentiste sur scène, c'est le potentiel de son jeu instrumental, du son de son instrument, du son de l'interprète aussi, d'ailleurs. Nul besoin de jouer, la présence elle-même est déjà tout à fait parlante, tout à fait expressive. À vrai dire, un potentiel dormant est encore beaucoup plus fort qu'un potentiel exploité – le silence est beaucoup plus dramatique quand il est silence *de...* C'est là un intermédiaire entre le silence comme milieu et le silence dramatique (voir *supra*) : d'un côté, le silence entoure, côtoie et contient l'interprète et les sons microscopiques qui l'accompagnent ; de l'autre, la présence de l'interprète au sein de ce silence annonce un son, annonce un jeu, annonce quelque chose, quoi que ce soit¹⁵.

De plus, passé 4'33 de Cage, il faut aujourd'hui aller plus loin dans la démarche d'intégration du silence. Dans *trois visages* (2015), pour flûte, clarinette et silence (無) les nuances de silence (voir *supra* à propos du silence comme milieu) peuvent être interprétées de différentes façons sur scène selon la manière dont les interprètes les comprennent (tension du corps, gestes de préparation, regards plus ou moins agités dans le vide, etc.). Dans *B612* (2015-16) pour orchestre, le deuxième mouvement (*Quelques rires dans les étoiles*) implique une large intégration du silence (voir Figure 14). Non seulement il s'agit de mettre en place un silence présent (le silence comme milieu, milieu perturbé par moment par quelques interventions le déformant de plusieurs manières et en plusieurs endroits), mais il s'agit aussi de montrer le potentiel de l'orchestre : l'orchestre qui se tait a tout le pouvoir, toute l'attention (beaucoup plus que l'orchestre qui hurle, qui montre toute sa puissance, qui prend au corps et ne lâche pas).

¹³ Dans *Maximes* (2014), pour ensemble vocal, il y a une dialectique entre souffle/espace/ether et chant/mélodie/expression d'autre part, avec l'inclusion du chant dans l'espace, comme j'ai souvent cherché à le faire même dans les pièces n'utilisant pas la voix.

¹⁴ Dans *...si l'eau caressée par la lune lui murmure les étoiles...* (2014) pour harpe et percussions, la partition demande aux interprètes d'être cachés derrière un rideau semi-opaque, ce qui implique que leurs ombres, leurs silhouettes, sont à peine perceptibles. Bien que cette situation favorise le son, il est aussi possible, comme ça a été le cas lors des représentations au conservatoire de Bordeaux, de jouer sans ce voile. Dans ce cas, la suspension globale, l'éparpillement des gestes dans le temps, donne un déroulement dramatique, beaucoup plus humain, à la pièce.

¹⁵ Il me faut faire remarquer que ma musique est une musique de sons, d'espace, de silence, dont l'interprète est le médium plutôt que le destinataire. Mes pièces ne sont pas composées *pour les interprètes*, au sens où je composerai en pensant au plaisir qu'aura l'interprète à jouer la pièce. Elles ne sont pas composées non plus pour l'instrument, au sens où j'en exploiterais le potentiel, les modes de jeu, les limites, etc. La forme, les sons, l'espace, viennent en premier. Les interprètes, les instruments, leur permettent d'apparaître de la manière la plus fidèle possible. Il ne s'agit donc pas d'une expression individuelle de l'interprète, mais d'une expression collective, d'un espace au sein duquel l'individu seul n'a pas de sens. C'est peut-être aussi pour cette raison que je n'utilise que des fragments mélodiques et rythmiques, plutôt que des mélodies et des rythmes développés selon des figures, des motifs, etc. : alors que la mélodie est une expression individuelle, un fragment mélodique s'insère dans un tout, et c'est son insertion, sa place, qui prend sens, plutôt que le fragment lui-même.

Synthèse pragmatique : pour une musique émergente

La mélodie est humaine. C'est un présupposé de départ. Et ce, particulièrement quand elle est mélodie infinie. C'est ce qui change entre Wagner et Debussy. Chez Wagner, les personnages n'en finissent pas de chanter et l'orchestre de développer. La mélodie n'a presque plus ni début, ni fin. Chez Debussy, l'orchestre et la forme prennent le dessus, encadre la voix. La voix est celle de l'humain à *l'intérieur du milieu créé par l'orchestre*. C'est ce qu'on pourrait appeler une « harmonie infinie », et qu'on retrouve chez Kaija Saariaho, par exemple dans les champs harmoniques étalés de *L'amour de loin*. Chez moi, on ne trouvera pas de mélodie complète, mais seulement des fragments. Ces fragments qui s'intègrent dans un espace, dans le silence conçu comme milieu. Quant à l'harmonie, elle n'est pas mon objet, et se trouve donc pragmatiquement déterminée au tout début de la composition, souvent avec la définition de champs harmoniques relativement fixes, laissant des zones de liberté. Ce sera souvent des champs déterminés à partir d'analyses spectrales, ou bien à partir de choix d'intervalles et de registres qui me paraissent adaptés au thème de la composition. Quant au rythme, il recouvre la même problématique que la mélodie : le rythme pulsé est humain, les seules pulsations existant au-delà de l'humain étant aussi au-delà de sa perception. Le rythme développé est encore une expression individuelle. Alors, tout comme pour la mélodie, le rythme est fragmenté chez moi, et intégré à un milieu.

Les fragments deviennent des *entités* dans un milieu constitué de résonances harmoniques ou tout simplement de silence. Leur identité, leur essence, relève plus de leur place dans ce milieu, de leur intégration, du rôle qu'ils y tiennent, que de leur constitution propre. Un fragment mélodique est un fragment mélodique et, à la limite, il pourrait être remplacé par un autre fragment mélodique (qui aurait le même type de champ intervallique, afin de rester cohérent d'un point de vue harmonique). Leur identité tient cependant aussi à leur timbre, qui détermine en partie les rôles qu'ils *peuvent* tenir de façon à n'être pas tout à fait arbitraires. Aussi, autant il serait possible de changer l'harmonie, les fragments mélodiques et rythmiques (à condition de conserver leur consistance tout au long d'une pièce), autant ce n'est pas le cas pour le timbre (la qualité des attaques, l'opposition fréquente entre points et lignes, entre les lignes selon qu'elles sont plus ou moins diaphanes, qu'elles sont entretien ou résonance, etc.). Le timbre est essentiel à ma musique. C'est dans ce sens, avec le mariage entre le silence, l'espace, l'harmonie comme milieux, et le timbre comme garant du rôle des entités et de leur place dans ces milieux, parfois indépendamment de la chronologie qui les révèlent, que je qualifierais ma musique de *musique émergente*.

Reste aujourd'hui la question de faciliter la réception de ma musique de la manière dont je souhaite qu'elle soit reçue. La conceptualisation et le partage de celle-ci est une possibilité, qui semble cependant limitée, parfois mal comprise, mal (ou difficilement) reçue, par les interprètes et par les auditeurs. Un membre du jury pour mon passage en cycle d'orientation professionnelle en composition instrumentale me faisait remarquer, après son écoute de *J'ai donné ton nom à une pierre et tu verras la fin du monde*. (2014), qu'il aurait fallu que j'écrive le rythme pour pouvoir le développer, puisqu'en l'état, il s'ennuyait un peu et ne trouvait pas d'intérêt rythmique. La question sous-jacente, en fait, était de savoir s'il était vraiment pertinent de conceptualiser une musique qui semble parfois si facile d'accès à l'écoute du point de vue du langage (mélodique, harmonique, rythmique). En effet, lorsque je lui ai répondu que ma pièce demandait une écoute particulière, il m'a répondu que le langage n'était quand même pas bien compliqué – il ne saisissait donc pas la possibilité d'une écoute qui se désintéresserait du développement rythmique et laisserait la place à un déploiement beaucoup plus libre des événements, n'établissant que rarement des connexions entre eux à la manière des entités habitant un paysage.

Des pistes s'ouvrent alors pour le futur de ma musique. Que devient le silence, porté plus loin, assumé de manière plus radicale, peut-être sous d'autres formes encore ? Après *B612*, où l'orchestre se tait parfois pour écouter, et dans la lignée de *trois visages*, peut-être l'écriture soliste permettrait de donner une valeur plus individuelle au silence exprimé. Par ailleurs, *Tombeaux* est pour moi une première expérience de pièce conçue pour un contexte différent du concert traditionnel – peut-être une nouvelle voie de développement. C'est aussi une première expérience de mixité (instrumental/électroacoustique, mais aussi sonore/visuel). Le silence, devenu individuel, pourrait-il être magnifié par la coexistence de l'électronique avec le soliste ? Beaucoup de voies à explorer...