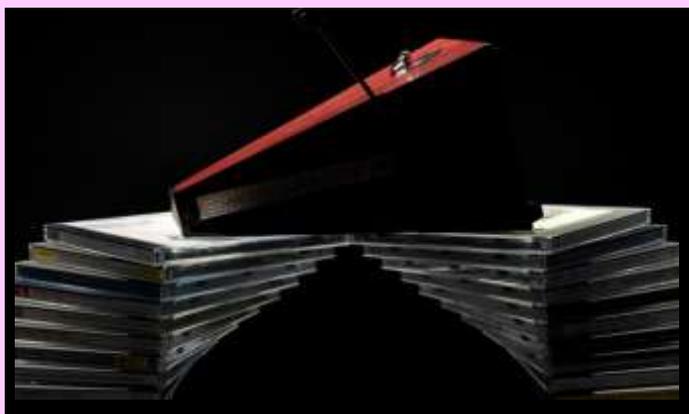
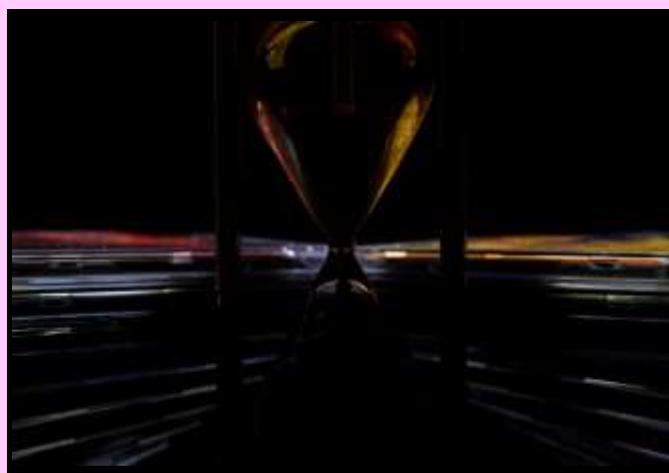


Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Profesora de universidades - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nomnick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



INVESTIGACIÓN MUSICAL

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Vers une quête d'« harmonieux » : à propos des compositeurs français de L'itinéraire à la fin du XXe siècle

Pierre Albert Castanet
Compositeur, musicologue
Professeur à Normandie Université
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Résumé. Provenant des recherches sur le beau et sur l'acoustique étudiées à l'époque baroque et rappelant la quête du plaisir de la musique recherchée par Claude Debussy... les compositeurs de l'ensemble parisien appelé L'itinéraire ont, à la fin de la période avant-gardiste des années 1980-90, versé dans le domaine de l'« harmonieux ». De repères théoriques en nouveautés esthétiques, la caution poétique des partitions de Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Michael Levinas et Roger Tessier a marqué tout un pan de la musique française de la fin du XXe siècle.

Mots clefs. Harmonieux, plaisir, beauté/ laideur, esthétique/extra-esthétique, Rameau, Debussy, Messiaen, Grisey, Murail, Dufourt, Levinas, Tessier, Ensemble L'itinéraire, musique contemporaine française, fin du XXe siècle.

Abstrac. Coming from research on beauty and acoustics studied in the Baroque period and recalling the quest for pleasure in music sought by Claude Debussy... the composers of the Parisian ensemble called The Route had, at the end of the period avant-garde of the years 1980-90, versed in the field of "harmonious". From theoretical benchmarks to aesthetic novelties, the poetic guarantee of the scores by Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Michael Levinas and Roger Tessier marked a whole section of French music of the end of the 20th century.

Keywords. Harmonious, pleasure, beauty/ ugliness, aesthetic/extra-aesthetic, Rameau, Debussy, Messiaen, Grisey, Murail, Dufourt, Levinas, Tessier, Ensemble L'itineraire, contemporary French music, late 20th century.

L'évolution de l'art moderne a pu être grossièrement stylisée par certains commentateurs sous l'aspect d'un progrès constant vers l'émancipation et l'autonomie. Grâce à cet état d'esprit quelque peu simplificateur, les penseurs ont, au temps de la Renaissance, œuvré pour constituer un domaine objectif relevant exclusivement des catégories du beau. Provenant de ces modes de

pensée du XVIe siècle aux vertus intellectualisées, les débats caractéristiques des Lumières ont ensuite apostrophé quelques décennies plus tard la « belle nature » et le rationalisme de « bon goût ». Influencé par les différents traités du « Beau » qui avaient cours en cette nouvelle ère (appelée plus communément époque « baroque »), Jean-Philippe Rameau (1683-1764) a alors élaboré le fondement théorique de l'« harmonie » sur l'étude de la phénoménologie de la résonance.

Histoire et Esthétique

Un peu plus tard dans ce XVIIIe siècle éclairé, cheminant sensiblement vers un « classicisme » normé, les musiciens se sont affranchis de l'*auctoritas*. Dans ce cadre, les arts ont commencé à être institutionnalisés sous la forme d'un domaine d'action qui rompait avec la pratique religieuse et les appétits décisionnels des rois ou des princes d'Europe. Une nouvelle conception de l'art a ainsi vu le jour, offrant peu à peu une part d'esthétisme essentiel, laquelle incitait l'artiste à produire des œuvres dans l'esprit idéaliste de « l'art pour l'art ». C'est à partir de la pensée d'Emmanuel Kant¹ (1724-1804) que cette spécificité d'ordre esthétique a légitimé la composition artistique comme projet expérimental accédant peu ou prou à la somptuosité et à la magnificence – à bien y regarder, ce dernier sentiment provenait déjà des études sur le beau réalisées cent ans auparavant (en fait, dès la fin du XVIIe siècle). Complexe dans ses attendus, cette sensation accédant au « plaisir esthétique du beau »² a touché, entre connaissance et intuition, à la fois aux domaines complémentaires du goût et du dégoût, du bien-être et du tourment. Dès lors, selon Kant, il est possible de parler de beauté si, dans le contexte sensible d'une œuvre d'art, le sentiment de « plaisir » affleure, indépendamment de tout intérêt que cette œuvre suscite³. Ce genre de bonheur ressenti est donc inextricablement attaché à une forme optimale de réception. D'où la remarque de David Hume, philosophe qui notait, en 1757, que « la beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente »⁴.

Se référant à l'appréciation positive du jugement de goût, la perception de « beauté » musicale a pu alors prendre, à l'orée de l'époque romantique, plusieurs aspects. En effet, ce sentiment a pu être tantôt objectif, renvoyant par exemple à une recherche d'harmonie des segmentations locales ou des imbrications internes (microstructure) et à une quête finale sur le plan des

* Fecha de recepción: 18-2-2020 / Fecha de aceptación: 17-3-2020.

¹ Cf. HABERMAS, Jürgen : « La modernité : un projet inachevé », dans *Art en théorie 1900-1990* (sous la dir. de Ch. Harrison et P. Wood), Hazan, Paris, 1997, p. 1093.

² Expression d'Edouard HANSLICK parue dans *Du beau dans la musique*, Christian Bourgois, Paris, 1986, p. 93 (pour l'édition en langue française).

³ LYOTARD, Jean-François : « Qu'est-ce que le postmodernisme ? », dans *Art en théorie 1900-1990, Op. Cit.*, p. 1101. Dans ce cadre, le compositeur Pascal Dusapin n'a-t-il pas avoué que « composer, c'est aussi un plaisir » ? DUSAPIN, Pascal : « Une seule réponse : composer », dans *Silences* n°1, 1985, p. 115.

⁴ HUME, David : « De la norme du goût », dans *Essais esthétiques*, Flammarion, Paris, 2000, p. 127.

proportions formelles (macro-forme), tantôt subjectif, désignant alors une perception globale, incontestablement d'ordre esthétique. A la suite des travaux de Rameau, l'idée d'une mutation radicale d'une nouvelle ère de la rationalité acoustique a été initiée, dès la fin du XIXe siècle, par le compositeur Claude Debussy (1862-1918). Dans ce contexte et à l'instar des idées du musicien baroque (à qui il a rendu hommage dans le premier livre des *Images* pour piano : écoutez l'« Hommage à Rameau »), Debussy n'affirmait-il pas que la musique devait « humblement chercher à faire plaisir »⁵ ?

Cependant, à la suite des indices légués par Platon dans *Philèbe*, notions disant que « la vie proprement humaine est un mixte de connaissance et de plaisir », le philosophe Michel Onfray a montré au XXIe siècle que « le plaisir est une construction. La connaissance, la compréhension, la conscience, le savoir l'augmentent »⁶. Finalement, les œuvres de Debussy (comme *La Mer* ou le *Prélude à l'après-midi d'un faune*) ont révolutionné conceptuellement l'histoire épicurienne de la fonction du timbre⁷. Ayant disserté sur le thème des filiations, Theodor Adorno a écrit que « rien, en musique, n'a le droit de succéder à autre chose sans être déterminé soi-même par la forme de ce qui précédait, ou, inversement, sans faire apparaître ce qui précédait, rétrospectivement, comme sa propre condition »⁸. À propos de l'hédonisme⁹ musical, je rappellerai qu'« héritier en cela de Chopin et de Debussy », Olivier Messiaen a mis l'accent sur « l'aspect sensuel de l'art musical. « C'est, dit-il, une musique chatoyante que nous cherchons, donnant au sens auditif des plaisirs voluptueusement raffinés »¹⁰.

Mises à part de belles pages euphoniques écrites par Olivier Messiaen et André Jolivet sous couvert du Groupe Jeune France (dès 1936¹¹), il faut noter que le

⁵ Expressions rapportées par Nadia Tagrine dans ROLAND-MANUEL : *Plaisir de la musique*, Seuil, Paris, 1947, p. 201, tome I. Je rappellerai aussi les mots de Debussy parlant de *Tristan et Isolde* de Wagner : « C'est décidément la plus belle chose que je connaisse au point de vue, de la profondeur de l'émotion, cela vous étreint comme une caresse, vous fait souffrir, pour tout dire : on passe par les mêmes sensations que Tristan, et cela sans violenter son esprit ni son cœur » (DEBUSSY, Claude : Lettre de Claude Debussy à Ernest Hébert datée du Jeudi 17 mars 1887, dans *Correspondance (1872-1918)*, Gallimard, Paris, 2005, p. 62). Sur un plan d'esthétique générale, lire en complément : NAPOLITANO, Ernesto : *Debussy, la bellezza e il novecento*, EDT, Turin, 2015, pp. 123-129.

⁶ ONFRAY, Michel : *La Raison des sortilèges – Entretiens sur la musique*, Fayard/Pluriel, Paris, 2015, p. 133.

⁷ A propos des héritiers de Debussy, voir CASTANET, Pierre Albert : « De l'héritage debussyste : petit parcours successoral jusqu'à l'école spectrale française », dans *Claude Debussy – La trace et l'écart* (sous la dir. de J.-P. Armengaud, P.A. Castanet), L'Harmattan, Paris, 2018, pp. 39-86.

⁸ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Gallimard, Paris, 1982, p. 317 (pour l'édition en langue française).

⁹ Travaillant notamment sur les théories hédonistes de l'émotion, la philosophe Suzanne Simha a affirmé que « tout plaisir est esthétique » (SIMHA, Suzanne : *Le Plaisir*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 67 et p. 46). De plus, sur le rapport de la psychologie de la musique avec les neurosciences, voir LECHEVALIER, Bernard : *Le Plaisir de la musique*, Odile Jacob, Paris, 2019.

¹⁰ HODEIR, André : *La Musique depuis Debussy*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, p. 87.

¹¹ A la même époque, Mondrian déclarait que « tout au long de l'histoire de la culture, l'art a prouvé que la beauté universelle ne surgit pas du caractère particulier d'une forme, mais du

Groupe des Six militait, après la mort de Debussy (qui correspond exactement à la fin de la première Guerre mondiale) et sous l'influence de Jean Cocteau, pour une « esthétique du plaisir »¹². En 1923, Darius Milhaud voyait au travers de la production de sa consœur Germaine Tailleferre (auteur, entre autres, d'un « Hommage à Rameau »), « de la musique de jeune fille au sens le plus exquis de ce mot, d'une fraîcheur telle qu'on peut dire que c'est de la musique qui « sent bon ». Ses tendances l'ont plutôt laissée dans la voie des impressionnistes dont elle a hérité le goût, l'harmonie subtile et les détails fouillés »¹³. Au reste, au beau milieu de ces « années folles », André Breton, le fondateur du surréalisme, n'édicte-t-il pas, en maître polémiste, cette sentence implacable : « Ne mâchons pas les mots : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau ? »¹⁴.

Le « contemporain » et l'« extra-esthétique »

Dans le contexte de la *tabula rasa* typique de l'après second conflit mondial, le champ de ce qu'il est convenu d'appeler la « musique contemporaine » a ensuite, entre modernité et avant-garde¹⁵, couvert une part d'un art sonore savant qui a mis en scène d'autres éléments syntaxiques que ceux de la musique tonale ou modale. S'éloignant a priori de l'aspiration à l'harmonieux référentiel, cette musique anticonformiste a volontiers revendiqué le jeu de l'abstraction ou de la cérébralité, tout en donnant dans la nouveauté insolite¹⁶ et dans l'expérimentation de l'étrange. Entiché d'« inouï » (au sens de « jamais entendu »), cet art sonore européen s'est aussi attaché aux prouesses des « nouvelles technologies » en s'émancipant au travers du bruit (Edgard Varèse...) ou de la dissonance systématique (Pierre Boulez...) ou en se complaisant dans des calculs de complexité paramétrique (Bruno Maderna, Iannis Xenakis...). À la suite d'injonctions théoriques mises en œuvre par Anton Webern, Ivan Wyschnegradsky ou même par Pierre Schaeffer...

rythme dynamique de leurs rapports intrinsèques ou – dans une composition - des rapports réciproques des formes » (MONDRIAN, Piet : « Art plastique et art plastique pur (1936) », dans *Lunapark* n°1, janvier 2003, p. 175).

¹² Cf. ROY, Jean : *Présences contemporaines – Musique française*, Nouvelles éditions Debresse, Paris, 1962, p. 327. Wolff a disserté sur les notions de « plaisir de la pulsation », « plaisir de la mesure » et « plaisir du rythme » (WOLFF, Francis : *Pourquoi la musique ?*, Fayard, Paris, 2015, pp. 123-137).

¹³ MILHAUD, Darius : *Etudes sur Claudel, Fauré, Poulenc, Damia, Satie...*, Tchou, Paris, 2005, p. 25.

¹⁴ Datant de 1924, ces propos de Breton ont été mis en exergue par DEMPSEY, Amy : *Surréalisme*, Flammarion, Paris, 2019, p. 9.

¹⁵ Cf. NOUDELMANN, François : *Avant-gardes et modernité*, Hachette, Paris, 2000.

¹⁶ « Personnellement, ce qui m'intéresse », a relaté Michel Butor, « c'est d'être avant tout contemporain, donc de prendre conscience des problèmes de notre temps, dans tous les domaines et naturellement, de leur nouveauté. J'admire beaucoup les modernes, tous ces gens qui ont apporté quelque chose de neuf. Mais aujourd'hui, la notion de « modernité » est troublée par celle de « post-modernité » qui fait que le mot moderne ne veut plus seulement dire ce qui est nouveau par rapport à une notion antérieure : il s'agit d'un certain type de nouveauté par rapport à l'antérieure, disons un certain type de départ... » (TEULON-NOUAILLES, Bernard et SKIMAO, Christian : *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon, 1988, p. 317).

[...] dans les années 1960 et 1970, la création devait afficher ses ambitions intellectuelles par la densité d'écriture ou de concepts, remarquait le chef d'orchestre Michael Tilson Thomas. Les compositeurs se croyaient tenus de défier l'auditeur et d'honorer des dogmes. Cette génération stigmatisée par la guerre ressentait le besoin d'utiliser son intelligence comme une force hostile : il s'agissait à la fois de créer l'inouï et de rejeter une civilisation qui avait pu enfanter l'horreur.¹⁷

Dans les plis somme toute inconfortables pour l'amateur de conventions musicales de type orphique¹⁸, Boulez a néanmoins pensé que la composition se devait « de receler à chaque moment une surprise et un « bon plaisir » malgré toute la rationalité qu'il faut s'imposer par ailleurs pour aboutir à une solidité certaine »¹⁹. En somme, se rapprochant de la définition d'Aristote, ce concept de « plaisir » a pu aussi concerner la notion de pluralité de biens. Dans ce sillage, le rhéteur grec Longin y voyait un « écho de la grandeur d'âme » qualifié de « sublime »²⁰. Plus tard, attaché à la présence active de la raison, Emmanuel Kant a présenté ce sentiment esthétique comme étant à la fois le jeu de l'imagination²¹ et de l'entendement dans l'expérience du « beau »²². L'histoire et les jugements de goût avançant grandement, la musicologue Agathe Simon a néanmoins montré que la nature du plaisir était en fait réellement paradoxale car elle pouvait relever de l'immanence et de la transcendance mais également de la contingence²³.

Ainsi, dès la fin des années 1950, certains « contemporains » aventureux ont pris malignement le contre-pied en favorisant ce que Carl Dahlhaus a nommé l'« extra-esthétique »²⁴. Alors que l'asémantisme, l'amorphie et la laideur ont pu faire partie de la palette d'expressions typiquement avant-gardistes des musiciens, les gestes créatifs de ces audacieux ont pu de concert abordé les domaines de la dégradation, de la désintégration ou de la désagrégation²⁵. En

¹⁷ THOMAS, Michael Tilson: « Odyssey in blue », dans *Diapason* n° 638, septembre 2015, p. 46.

¹⁸ Au sens où Brunel notait qu'Orphée restait « une figure de la civilisation en face de la barbarie, il est le représentant de l'harmonie contre la discorde » (BRUNEL, Pierre : « Orphée, un mythe littéraire et musical », dans *Textes et Documents pour la Classe – TDC*, n°891, 1^{er} mars 2005, p. 11).

¹⁹ BOULEZ, Pierre : « Alea », dans *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966, p. 45.

²⁰ LONGIN : *Du sublime*, Payot & Rivages, Paris, 1993, p. 64.

²¹ Beauté, imagination et émotion seront les maîtres mots repris par Roger Fry dans son essai d'esthétique paru à Londres dans le *New Quarterly* de 1909 (cf. texte consigné par HARRISON Charles et WOOD, Paul : *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, Paris, 1997, pp. 109-118).

²² Cf. KANT, Emmanuel : *Critique de la faculté de juger* [1790], Vrin, Paris, 1974.

²³ Dans ce contexte, Agathe Simon a remarqué qu'au XX^{ème} siècle, l'analyse des productions artistiques (en littérature et en musique) pouvait laisser apparaître une faille d'ordre « ontologique ». Pour cette auteure, le plaisir devenait alors l'occasion de questionnements et de bouleversements expressifs au sein de l'œuvre, chemins ou processus par lesquels les créateurs désiraient, à n'en point douter, relever un genre de « défi » (SIMON, Agathe : *Le Plaisir dans la littérature et la musique françaises au 20^e siècle*, thèse de doctorat (dir. J.-Y. TADIE), Sorbonne Université, Paris, 2005).

²⁴ Cf. DAHLHAUS, Carl : « Du simple, du beau et du purement beau », dans *Inharmoniques* n°8-9, IRCAM-Centre Pompidou, Paris, 1991.

²⁵ Cf. DAHLHAUS, Carl : *Essais sur la Nouvelle Musique*, Contrechamps, Genève, 2004, pp. 109, 134-148, 150....

effet, du collectif Fluxus au groupement des Actionnistes viennois²⁶, de Iannis Xenakis à Helmut Lachenman, d'Alfred Schnittke à Mathias Spahlinger... le disgracieux et le terrible, l'obscène et le bruiteux ont eu leur heure de gloire au sein des performances et expériences de la seconde moitié du XXe siècle. Si le Russe Alfred Schnittke a alors fait scandale avec sa *Première symphonie* (1969-1974) en demandant aux musiciens de l'orchestre des densités cacophoniques et des dissonances incroyables (création le 9 février 1974 à Gorki), l'Américain d'origine lituanienne George Maciunas a milité, à l'instar d'un Marcel Duchamp et d'un John Cage, pour un « anti-art » (même si les expérimentations ont baigné parfois dans le ludique et le festif).

Dans ses déclarations portant sur le « sublime », Longin préconisait jadis de ne pas « descendre jusqu'aux saletés et aux choses méprisables, à moins que l'on y soit absolument pressé par quelque nécessité »²⁷. En France, parmi maints exemples pris au sein de ces années 1960-1970, Iannis Xenakis demandait au violoncelliste de sa propre pièce intitulée *Kottos* (1977) de chercher à faire résonner des sons volontairement sales²⁸. Sur la partition de ce solo faisant symboliquement allusion à la fureur de Zeus devant un géant à cent bras, n'est-il pas écrit qu'il est recommandé de « s'abstenir de 'belles' sonorités »²⁹? Néanmoins, « quand la beauté cesse d'être une norme définie, elle ne cesse pas d'être une fin. Une fin indéfinissable, comme la justice, mais impérieuse. Partout visée : dans les productions de l'art brut, dans les dessins d'enfants, dans les improvisations musicales, dans la décoration des appartements, dans l'ordonnance de la fête. Et davantage, on sait bien quand la beauté est atteinte ou quand elle est manquée ; on l'apprend d'un certain sentiment de plaisir [...] », présentait le philosophe Mikel Dufrenne, avant de conclure : « Il me semble que le non-art ne renonce nullement à produire du beau – un autre beau »³⁰.

L'ancien ministre français de l'Education nationale, Luc Ferry, a disserté sur la portée de ces œuvres d'avant-garde qui ont renoncé à dessein au sens et à la beauté. Il a ainsi déclaré : « Je ne cherche pas à dire que tout a été négatif dans l'art contemporain. Je dis simplement qu'on a connu au XXe siècle une histoire qui fut *principalement* celle de l'innovation destructrice et qu'il est temps de se demander ce qui vient après, au XXIe siècle. Quand va-t-on enfin réassocier l'innovation et la beauté, l'innovation et les grandes expériences humaines,

²⁶ Groupes dont les responsables sont respectivement George Maciunas et Hermann Nitsch (cf. CASTANET, Pierre Albert : *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, Michel de Maule, Paris, 2008, chapitre III).

²⁷ LONGIN : *Du sublime*, *Op. Cit.*, p. 123.

²⁸ Néanmoins, d'un point de vue plus général, Xenakis a aussi écrit : « Le musicien est comme le poète, à la fois, en liaison avec l'harmonie, son univers, et celui du public. Cet amalgame se crée d'une manière mystérieuse » (XENAKIS, Iannis : « Le monde en harmonie », dans *Silences* n°1, *Op. Cit.*, p. 93).

²⁹ Cf. HALBREICH, Harry : livret du double CD *Iannis Xenakis – Musique de chambre 1955-1990*, Disques Montaigne 782005, 1992, p. 15.

³⁰ DUFRENNE, Mikel : *Art et Politique*, Union Générale d'Edition, Paris, 1974, pp. 239-240, puis p. 242.

l'innovation et le sens ? »³¹, demandait-il, au cœur du contexte esthétique de la mondialisation. Nonobstant, transcendée, la part de laideur et de dysharmonie de l'art musical (entre son et bruit, entre plaisir et douleur) pourrait alors se définir comme donnée dans le domaine de la perception sensible dont l'appréciation est ressentie comme opportune ou indésirable, en elle-même et pour elle-même³². Dans le premier chapitre de son *Traité d'harmonie*³³, Arnold Schoenberg n'allait-il pas jusqu'à naïvement questionner : « Le sentiment de la beauté ? Qu'est-ce au juste ? ». S'il est certain que les dissonances, les larsens, les chocs arythmiques, les fractures architectoniques, les non repères traditionnels peuvent établir l'apanage moderne d'une forme de « parasitose sonore »³⁴ déconcertante, il n'empêche que le bruit de l'un peut être la musique de l'autre, et réciproquement (et ce, tant dans la musique savante que dans les diverses expressions de la *Pop music*). Tenant compte de ce genre de regard oblique, la dichotomie autour du bien et du mal rappelle en substance ces propos de Georges Bataille : « Il y a dans la recherche de la beauté en même temps qu'un effort pour accéder, au-delà d'une rupture, à la continuité, un effort pour y échapper »³⁵.

L'art des musiciens français de L'Itinéraire

Parmi la génération d'après 1945, les compositeurs parisiens de l'ensemble L'Itinéraire (tous élèves d'Olivier Messiaen³⁶ à Paris : Gérard Grisey, Tristan Murail, Michael Levinas, Roger Tessier, sauf Hugues Dufourt qui venait de Lyon et qui a suivi ses études musicales en Suisse) ont désiré se détacher du rapport à l'improvisation et aux happenings des années 1960 (John Cage, Earle Brown...) tout en tournant le dos aux principes austères du sérialisme intégral ambiant (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen...). Dès le milieu des années 1970³⁷, à la recherche de l'harmonie des couleurs et du chatolement des textures musicales, ces artistes ont défié la part de négativité de l'avant-garde tout en utilisant le potentiel des nouvelles technologies. Dans ce contexte, ils ont été les artisans d'une musique dite « spectrale », médium sonore désireux d'assortir parfois les lois théoriques du timbre avec les vertus esthétiques d'une perception agréable du son. Platonicien dans son essence, ce trait esthétique a ainsi voulu refléter

³¹ FERRY, Luc : *L'Innovation destructrice*, Collection Champs actuels, Flammarion, Paris, 2015, p. 99.

³² « C'est contrarier le plaisir que doit donner la beauté de l'art en lui opposant le déplaisir que cause naturellement le laid » (GILSON, Etienne : *Introduction aux arts du beau*, Vrin, Paris, 1998, p. 47).

³³ SCHOENBERG, Arnold : *Traité d'harmonie*, Lattès, Paris, 1983, p. 27 (pour la version en français).

³⁴ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, Paris, 2007 (2de édition), pp. 105-134.

³⁵ BATAILLE, Georges : *L'Erotisme*, Editions de Minuit, Paris, 1957, p. 35.

³⁶ Elève d'Olivier Messiaen, Michel Decoust a avoué que son maître lui avait fait « retrouver le plaisir de la construction et celui du son, de l'instrument, de l'instrumental » (Propos cités dans BOIVIN, Jean : *La Classe de Messiaen*, Bourgois, Paris, 1995, p. 381).

³⁷ Au début des années 1970, Maurice Fleuret écrit : « c'est surtout une certaine idée de la poésie des sons, de l'expressivité de la phrase musicale qui rassemble les créateurs de L'Itinéraire » (« A plusieurs voies », dans *Le Nouvel Observateur*, 4 février 1974, p. 52).

l'image de l'intelligible dans le sensible³⁸ (cette notion a par exemple été complétée par la réflexion d'Etienne Gilson : « le beau de l'intelligible, c'est ce qui fait plaisir quand on le comprend »³⁹).

Mutatis mutandis, si les scolastiques définissaient le beau par « ce qui fait plaisir à voir » (les latinistes disaient *id quod visum placet*), les spectraux ont largement versé dans le contexte de « ce qui fait plaisir à entendre ». Mais, prônant une syntaxe musicale singulière et contrairement à ce qu'ont pu faire les minimalistes américains (Philip Glass, Terry Riley, Steve Reich⁴⁰...), ils ne sont ni tombés dans le retour au néoromantisme d'obédience postmoderne (Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt...)⁴¹, ni dans la sphère régressive⁴² de la « nouvelle tonalité » (à ce propos, Stéphane Lelong a, lui aussi et à sa manière, fait référence à ce qu'il appelle le « plaisir » de la « Nouvelle Musique »⁴³). Partant de l'analyse spectrographique du son, les musiciens français ont inventé des écheveaux sonores inédits, fondés sur la couleur musicale et le bien-être qu'elle cause – principe rappelant ce que saint Augustin, s'inspirant lui-même de Cicéron, avait nommé en son temps le *coloris quaedam suavitas*. De plus, si la disposition de cette « musique contemporaine » des années 1970-1990 était à appréhender comme une relation objective de la nature avec elle-même (on a même parlé à ce propos d'« écologie sonore »⁴⁴), elle s'est présentée également, vis-à-vis de la réception sensible⁴⁵, comme le fondement subjectif de nos émotions⁴⁶ en matière d'« harmonieux » (notion que Ferruccio Busoni plaçait sous le vocable allemand de *musikalisch*⁴⁷).

³⁸ Cf. PLATON : « Le Banquet », dans *Œuvres complètes*, Les Belles Lettres, Paris, 1976, tome IV, 2^{ème} partie.

³⁹ GILSON, Etienne : *Introduction aux arts du beau*, Op. Cit., p. 34.

⁴⁰ En 1970, Reich prophétisait : « La pulsation et l'exigence d'un centre d'attraction tonale clairement défini ré-émergeront comme l'une des sources fondamentales de la nouvelle musique » (REICH, Steve : *Ecrits et entretiens sur la musique*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1981, p. 73).

⁴¹ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « De la musique contemporaine à la musique postmoderne », dans *Précis analytique*, Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts, Rouen, 2018, tome 1, pp. 93-109.

⁴² Comme l'ont relevé Marc Dachy et Martin Muller dans leur « éditorial » commun : « une nouvelle fois, l'heure est à la confusion et à la régression » (*Lunapark* n°1, Op. Cit., p. 331).

⁴³ « Le courant tonal, volontiers consonant, pulsé et mélodique », se situe dans une lignée « expressive », généralement appelé « Nouvelle Musique » [...] La Nouvelle Musique est aussi une question de plaisir », a conclu le producteur musical Stéphane Lelong (*Nouvelle Musique*, Balland, Paris, 1996, pp. 11 et 12). Cet ouvrage consacré à la musique postsérielle est émaillé d'entretiens avec J. Adams, L. Andriessen, G. Bryars, M. Daugherty, G. Fitkin, Ph. Glass, A. Kernis, D. Lang, S. Martland, S. Reich, T. Riley, M.-A. Turnage, J. Wolfe... et bien d'autres).

⁴⁴ En tant que rapport avec la nature organique du son qui sert de base à la composition (cf. CASTANET, Pierre Albert : « Musiques spectrales », dans *Dissonanz* n°20, Zytgogge-Verlag, Gümmlingen, Zürich, 1989).

⁴⁵ Léon Dumont a avancé quelques éléments en vue d'une « théorie scientifique de la sensibilité » (cf. DUMONT, Léon : *De l'habitude et du plaisir*, Garnier Classiques, Paris, 2019).

⁴⁶ Ayant traité du thème relatif aux « ingrédients de l'émotion esthétique en musique », Wolff a distingué trois concepts : « beauté », « valeur » et « émotion » (WOLFF, Francis : *Pourquoi la musique ?*, Op. Cit., p. 206). A noter qu'au terme d'« émotion », Pouivet préfère celui de « passion », notion censée cerner « des potentialités (des dispositions ou des capacités) au sein des actes intellectifs par lesquels nous appréhendons les propriétés esthétiques » (POUIVET,

Interrogé par Franz Walter en 1974, Olivier Messiaen a tenté de circonscrire la tendance de la toute nouvelle phalange de L'itinéraire en caricaturant (sans la nommer) la réputation monopolistique de Pierre Boulez (le sérialiste)⁴⁸ :

[...] ne s'inféoder à aucun de ces courants qui nous ont martyrisés et posé tant de problèmes à beaucoup de mes confrères [...] Et les nouveaux jeunes musiciens ne veulent plus en être esclaves, ni se tourmenter de points d'interrogation pour savoir à quelle école ils vont adhérer. Ils font ce qu'ils ont envie de faire, et ce qu'ils ont envie de faire, c'est quelque chose de plus généreux, de plus sensible et même, et là je me risque à un adjectif que je me sens obligé de mettre entre guillemets, de plus « joli ». Ils ne veulent plus de musique cérébrale, abstraite, rébarbative. Ce sont des gens qui ont l'amour de la musique, une sincérité, un cœur. Je crois que c'est là que tient le renouveau.⁴⁹

Pour ces musiciens tout droit sortis des conservatoires de Paris (et de Genève), il était alors salutaire d'envoyer au diable le laisser-faire de l'aléatoire comme à l'inverse, il leur semblait sain de privilégier les signes d'une nouvelle grammaire et d'expérimenter en conséquence un nouveau vocabulaire stylistique. Dans sa *Contribution historiographique à une musicologie critique*, le musicologue belge Célestin Deliège ne posait-il pas une des questions primordiales quant au devenir de la musique occidentale écrite de l'époque : « Peut-on de nos jours espérer atteindre un style, une esthétique en laissant la perspective grammaticale comme en suspens ? »⁵⁰. Alors, si les éléments de la lexicologie du timbre (et corollairement de sa métaphorologie)⁵¹ se sont attachés, grâce à la technologie de plus en plus performante, à l'auscultation d'un son unique fondamentalement porteur⁵² et corollairement de ses dérivés harmoniques (incluant la présence naturelle de micro-intervalles), les données de la

Roger : *L'Art et le désir de Dieu – Une enquête philosophique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2017, p. 182). Pensant que « le beau est le bien de l'intellect », Etienne Gilson a prolongé son jugement en mettant en perspective le domaine des « émotions » avec les objets de « désir » et même d'« amour » (GILSON, Etienne : *Introduction aux arts du beau*, Op. Cit., p. 44).

⁴⁷ « A la rigueur, 'harmonieux' pourrait être un synonyme approximatif de *musikalisch* (...) Dans l'acception allemande, est *musikalisch* celui qui manifeste un sentiment pour la musique, en distingue et en perçoit les aspects techniques (...) Ne pas être *musikalisch* est un péché capital ; il marque à tout jamais celui qui en est accablé et le place au rang de proscrit » (BUSONI, Ferruccio : *L'Esthétique musicale*, Minerve, Paris, 1990, pp. 36-37).

⁴⁸ Pour une histoire théorico-technique de L'itinéraire, voir CASTANET, Pierre : *Albert Hugues Dufourt – 25 ans de musique contemporaine*, Michel de Maule, Paris, 1995, pp. 313-319.

⁴⁹ MESSIAEN, Olivier : « Préface », dans *L'itinéraire*, *La Revue Musicale* n°421-424, Richard Masse/ L'itinéraire, Paris, 1991, p. 7.

⁵⁰ DELIEGE, Célestin : *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Mardaga, Sprimont, 2003, p. 862 (repris dans *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine – L'itinéraire en temps réel*, sous la dir. de D. Cohen-Levinas, L'Harmattan, Paris, 1998).

⁵¹ Cf. BARRIERE, Jean-Baptiste (dir.) : *Le Timbre, métaphore pour la composition*, IRCAM / Bourgois, Paris, 1991 (articles de P. Boulez, J.-C. Risset, G. Grisey, H. Dufourt, Ph. Hurel, M.-A. Dalbavie...).

⁵² Ce qu'avait réalisé empiriquement Giacinto Scelsi à la toute fin des années 1950 (cf. CASTANET, Pierre Albert : « Musiques spectrales », dans *Dissonanz* n°20, Zytgogge-Verlag, Gümmlingen, Zurich, 1989 V).

philosophie se sont plutôt emparées des voluptés imaginaires de ce que j'ai appelé ailleurs « l'impressionnisme de l'ouïe »⁵³.

En effet, si l'écrivain Philippe Delerm a évoqué au détour d'une conférence « l'impressionnisme du regard »⁵⁴, ne peut-on pas aussi naïvement convoquer, à propos de l'offrande musicale des compositeurs de L'itinéraire, l'aura d'un certain impressionnisme au niveau de l'écoute (facteur antique du « bien vivre »⁵⁵) ? Car, ressortissant d'une position psychologique proche de l'audition intérieure, bon nombre d'œuvres de ces musiciens français se sont référées à une poétique suprême de la mouvance acoustique (et aux prolégomènes relatifs et complémentaires liés à la perception et à la réception de *l'harmonia mundi*). Dans ce cadre, « ce que nous avons qualifié d'« attitude mentale », c'est peut-être justement cette disposition à projeter, à avancer comme des antennes ces couleurs et ces formes imaginaires qui semblent atteindre nos perceptions. Et ce que nous appelons l'« interprétation » d'une image, n'est-ce pas cette mise à l'épreuve de ses possibilités virtuelles, la réalisation d'une concordance ? »⁵⁶, a tenu à questionner (certes à propos des arts plastiques) l'historien Ernst Gombrich.

Grisey, Murail, Dufourt, Levinas, Tessier

Musicalement parlant, au plan de la « perception spectrale » et de son histoire, le compositeur pianiste Michael Levinas a milité à dessein pour une nouvelle « acuité auditive »⁵⁷, avec ce simple désir esthétique de combiner parfois le mystère sonores des coloris insolites avec les valeurs insoupçonnées de « l'harmonieux »⁵⁸. Son collègue allemand Helmut Lachenmann a fait part, lui aussi, de sa « fascination sensuelle et ingénieuse »⁵⁹ pour cette musique spectrale française. Pour sa part, Gérard Grisey avait volontiers ajouté – en 1998 - le terme d'« érotisme, celui de l'écoute et du jardin des délices, lorsque le plaisir (la délectation aurait dit Poussin) naît d'une adéquation totale entre le

⁵³ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « De l'impressionnisme de l'ouïe : les musiques de Claude Debussy et de Tristan Murail », dans *L'Impressionnisme, les arts, la fluidité* (sous la dir. de P.A. Castanet, F. Cousinié, Ph. Fontaine), Presses Universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 2013, pp. 93-106.

⁵⁴ Cf. DELERM, Philippe : « L'écriture et l'impressionnisme du regard », conférence prononcée à l'Université de Rouen, le 30 septembre 2010 dans le cadre du festival *Normandie impressionniste*.

⁵⁵ En effet, Plutarque déclarait jadis que « l'ouïe est l'organe de la sagesse » et que « le commencement du bien vivre c'est de bien écouter » (PLUTARQUE : *Comment écouter*, Payot & Rivages, Paris, 1995, p. 13 et p. 88).

⁵⁶ GOMBRICH, Ernst H. : *L'Art et l'illusion – Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, Paris, 1971, p. 190.

⁵⁷ LEVINAS, Michael : « Questions en pointillés à Michael Levinas », dans Programme *Rainy Days 2005*, Philharmonie Luxembourg, Luxembourg, novembre 2005, p. 26.

⁵⁸ LEVINAS, Michael : « Préface », dans *Berlioz à fleuret moucheté* (sous la dir. de J. et S. Caussé), Maisonneuve et Larose, Paris, 2003, p. 13. Concernant l'esthétique des œuvres du compositeur, lire CASTANET, Pierre Albert : « *Mundus imaginalis* : les forces imaginaires, imaginantes et imaginales de l'univers artistique de Michaël Levinas », dans *La Musique de Michael Levinas : vers des contrepoints irréels* (sous la dir. de P.A. Castanet, M. Joubert), Editions Aedam Musicae, Château-Gonthier, 2020.

⁵⁹ LACHENMANN, Helmut : *Musiques en création*, Contrechamps, Genève, 1997, p. 72.

corps percevant et l'esprit concevant »⁶⁰. Dans ce périmètre cernant les champs essentiels de la révélation⁶¹, de l'imagination, de la perception et de l'« impression sonore »⁶², le polygraphe Rudolf Steiner avançait que « c'est seulement dans la mesure où l'oreille peut recevoir une excitation extérieure sans avoir avec le monde environnant la même liaison que l'œil, par exemple, qu'elle joue un rôle pour le musicien ». Ainsi, a-t-il conclu, « pour le phénomène musical, l'oreille est un instrument de réflexion »⁶³.

A l'évidence, il semble donc que le récepteur ait bel et bien, lui aussi, une responsabilité à assumer. Ainsi que le rappelait Marcel Duchamp, « le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l'œuvre sur la bascule esthétique »⁶⁴. Sur les bancs de l'école de l'auditeur où il serait de bon ton d'« apprendre à observer »⁶⁵, il serait possible de s'intéresser à Gilles Deleuze qui avait relevé ces « individuations paradoxales, qui ne se font ni par spécification de la forme ni par assignation d'un sujet, sont elles-mêmes ambiguës parce qu'elles sont capables de deux niveaux d'audition ou de compréhension. Il y a une certaine écoute de celui qui est ému par une musique, et qui consiste à faire des associations »⁶⁶. Il convient peut-être alors d'analyser que dans le domaine apriorique d'une certaine « innocence de l'oreille »⁶⁷, Claude Debussy comme Tristan Murail, Hugues Dufourt, Gérard Grisey, Roger Tessier, Michael Levinas ont fondé – certes chacun à leur manière – leurs principes liminaires d'écriture sur l'aventure perceptive, le « bien-sonnant »⁶⁸, les principes de conduction esthétique étant principalement dictés par les

⁶⁰ GRISEY, Gérard : « Vous avez dit spectral ? », dans *Écrits ou l'invention de la musique spectrale* (sous la dir. de G. Lelong), mf, Paris, 2008, p. 122.

⁶¹ Alors que Hugues Dufourt voulait s'aventurer « dans les franges obscures du son », Michael Levinas désirait pour sa part « découvrir les dimensions cachées du son » (cf. « Réflexions », dans *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine – L'Itinéraire en temps réel*, Op. Cit., p. 217).

⁶² Référence déjà avancée par Maurice Emmanuel en 1911 (cf. EMMANUEL, Maurice : *Histoire de la langue musicale*, sans éd., Paris, 1911, p. 595, tome II).

⁶³ STEINER, Rudolf : *L'Essence de la musique – L'Expérience du son*, Éditions Anthropologiques Romandes, Genève, 1985, p. 147.

⁶⁴ DUCHAMP, Marcel : *Duchamp du signe*, Champs Flammarion, Paris, 1994, p. 189.

⁶⁵ SIZORN, Magali : « Sous le regard de l'autre : voir, observer et évaluer », dans *L'Artistique* (sous la dir. de B. Lefèvre), EP&S, Paris, 2016, pp. 111-113. À propos de « l'acceptation de la diversité des lectures face à la même composition » et de la pluralité des « niveaux de lecture », lire p. 114. Sur le rapport aux « références inhérentes à l'expérience et au vécu du spectateur et à la place de l'œuvre dans l'histoire de l'art ou de la pratique en question, au moment où elle est créée ou regardée », voir p. 120.

⁶⁶ « Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes », texte prononcé à l'IRCAM le 20 mars 1978 (à l'invitation de P. Boulez). DELEUZE, Gilles : *Lettres et autres textes*, Minuit, Paris, 2015, p. 242.

⁶⁷ Expression d'Ernst H. Gombrich relevée dans *L'Art et l'illusion – Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, Paris, 1971, p. 307. L'historien de l'art pose alors la question de savoir « quels sont les indicatifs sonores qui nous permettent de reconnaître ce que nous croyons entendre dans les divers sons du langage ».

⁶⁸ Terme de Paul Méfano qui, partant de Rameau et Debussy, esquisse une filiation expressive française passant par Ravel, Messiaen, Boulez, Grisey (« Entretiens avec Laurent Martin », dans *Paul Méfano – Témoignages et entretiens*, coll. Inactuelles, Tschann Libraire, Paris, 2014, p. 31).

canons naturels de l'acoustique⁶⁹. Ainsi que le pensait le compositeur Geoffroy Drouin, c'est bien « l'universel de la perception qui est en premier, et qui va se trouver *passé* dans le particulier de l'écriture »⁷⁰.

Alors si Hugues Dufourt, au travers du langage « mutant »⁷¹ de Claude Debussy, a pu lire les données d'un curieux traité d'harmonies instables, il a retenu également de son analyse de *Nuages*

l'emploi du registre et de sa couleur instrumentale spécifique, des modulations de la sonorité, de la recherche des bruits (*pizzicati*, trémolos, roulements), des phénomènes d'interférence que l'acoustique d'aujourd'hui appelle battements, effets de chœur ou de masque, modulation du son par l'altération de la hauteur ou de la dynamique.⁷²

Même si ce musicien a été formé « à l'allemande, avec les préjugés anti-français qui allaient de pair »⁷³, il a néanmoins remarqué plus tard que la pertinence debussyste favorisait le primat d'un art des « significations de timbres » et donnait dans un « style de la fusion » ou dans l'« énergie de la couleur »⁷⁴. C'est ainsi que ce compositeur philosophe, lui aussi apôtre de l'amalgame fusionnel et pluriel des timbres⁷⁵, a décomposé les données généalogiques de la « musique spectrale » en scrutant les éléments induits par un héritage qui n'était pas encore centenaire.

Il convient bien sûr d'évoquer la figure de Roger Tessier (sans doute le moins connu des compositeurs fondateurs de L'Itinéraire) qui, en 2006, a rendu un vibrant hommage à l'auteur d'*Iberia*. En effet, ce musicien a confié qu'il avait subi l'imprégnation de l'aura debussyste tant au niveau de l'entremêlement des données timbriques qu'au point de vue de la spatialisation et de l'illumination des éléments musicaux en présence. Vis-à-vis du rapport à la beauté de la plasticité acoustique, il a souvent évoqué cette « sensualité du son » que l'on rencontre à bien des égards dans ses propres opus tels que *La Mémoire de Narcisse* (1992), partition dans laquelle l'oreille peut entendre par instants de lointaines résurgences de *La Mer*. De même, dans *Coalescence* (1987), il a avoué que la magie auditive⁷⁶ avait opéré avec une certaine maestria, grâce à la

⁶⁹ Cf. BAILHACHE, Patrice : *Une histoire de l'acoustique musicale*, CNRS, Paris, 2001.

⁷⁰ DROUIN, Geoffroy : *Émergence et dialectique en musique*, Thèse de doctorat en musicologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2011, p. 354.

⁷¹ Pour Deliège, Debussy est le premier compositeur « mutant » du XXème siècle (DELIEGE, Célestin : *Invention musicale et idéologie 2 – Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Mardaga, Sprimont, 2007, p. 14 ; pour plus de précisions, voir également pp. 45-46).

⁷² DUFOURT, Hugues : *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois, Paris, 1991, p. 327.

⁷³ DUFOURT, Hugues : « L'essence des choses » (interview avec M. Kaltenecker), dans *Cité Musiques* n°72, septembre / décembre 2013, p. 21.

⁷⁴ DUFOURT, Hugues : « L'insaisissable pointe du coloris », dans *Debussy – La Musique et les arts*, Skira Flammarion, Paris, 2012, pp. 159-163.

⁷⁵ CASTANET, Pierre Albert : *Hugues Dufourt – 25 ans de musique contemporaine*, Op. Cit., p. 170-200.

⁷⁶ En d'autres termes, Dieter Schnebel a parlé d'« alchimie sonore » (SCHNEBEL, Dieter : *Musique visible*, Contrechamps Editions, Genève, 2019, p. 82).

descendance du traitement orchestral accompli par l'exemple émancipateur de Debussy.

Hormis son rapport particulier et fugitif à Maurice Ravel⁷⁷, chacun sait qu'au cours de ses recherches spectrales, Gérard Grisey a voulu privilégier la profondeur de champ harmonique (principe si cher à Claude Debussy), paramètre pour lequel les hauteurs n'étaient plus éclairées classiquement par la présence conventionnelle des instruments traditionnels mais par la mixture et le maillage additifs de leur fine sélection. Il a ainsi déclaré que « c'est l'instrument imaginaire – le spectre instrumenté - qui rend nécessaire et fixe à la fois sa couleur et son rang dans l'échelle des dynamiques »⁷⁸. Au sujet de la partition intitulée *Le Temps et l'écume* composée en 1988-1989 pour 4 percussions, 2 synthétiseurs et orchestre de chambre, il s'est exclamé : « l'orchestration à deux dimensions est abolie et l'espace comme constituant du timbre annoncé par l'orchestre de Debussy est enfin possible sans effets théâtraux ni artifices d'écriture tels les trompettes en coulisse ou les cors en échos ! »⁷⁹.

Tristan Murail a pu notifier, lors de ses conférences prononcées à Villeneuve-lès-Avignon, en 1992, que bien que la musique de Debussy ne soit pas dominée par l'idée de développement thématique, elle ne manquait en aucun cas de repères à l'audition : « La perception n'est jamais désorientée, et la mémoire trouve toujours à s'ancrer. Debussy utilise des cellules, des mouvements, des contours, qui permettent d'identifier des similarités entre objets »⁸⁰, concluait-il. Sans aucun doute, l'amateur saura alors reconnaître par exemple la mise en abyme de tels petits événements objectaux comme de tels micro-éléments de textures dans l'espace sensible d'*Allégories*, pièce écrite par ce compositeur en 1990 pour sextuor et dispositif électronique de synthèse en temps réel.

Déjà dans les *Nocturnes* de Claude Debussy, Pierre Boulez avait remarqué la « complexité séduisante » des « textures harmoniques » et des « couleurs instrumentales »⁸¹. Pour les compositeurs de l'Itinéraire et dans ce registre prônant autant la séduction que la coloration, les champs acoustiques composés de formants perçus dans leur globalité ont alors été prosaïquement irrigués par des sources vivifiantes exhalant le parfum vite reconnaissable de la « synthèse instrumentale »⁸². Au reste, Debussy n'aimait-il pas poser ce genre de questions : « Notre devoir n'est-il pas de trouver la formule symphonique qu'exige notre

⁷⁷ Rappelons que Gérard Grisey a fondé l'écriture des trois mouvements de *Vortex Temporum* (1994-1996) sur une formule tourbillonnaire issue de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel. Comme l'écrivait Gaston Bachelard dans *La Poétique de la rêverie* (Presses Universitaires de France, Paris, 1971, p. 23), « Les âges poétiques s'unissent dans une mémoire vivante. Le nouvel âge réveille l'ancien. L'ancien âge vient revivre dans le nouveau ».

⁷⁸ GRISEY, Gérard : *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Op. Cit., p. 153.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁸⁰ MURAIL, Tristan : *Modèles & artifices* (sous la dir. de P. Michel), Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2004, p. 171.

⁸¹ BOULEZ, Pierre : « Claude Debussy », dans *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris, 1961, p. 634, vol. 1.

⁸² Sur ce point, prière de lire de MURAIL, Tristan : « La Révolution des sons complexes », dans *Darmstädter Beiträge*, Schott, Mainz, 1980 (repris dans *Modèles & artifices*, Op. Cit.).

époque celle qu'appellent les progrès, les audaces et les victoires modernes ? »⁸³. Poétisée par certains (Dufourt, Levinas, Tessier) et cautionnée technoscientifiquement par d'autres (Grisey et Murail, les deux véritables spectraux de l'équipe de L'Itinéraire), cette disposition de type additif, typique des pratiques de la fin des années 1980 et du début des années 1990, avait alors pour but d'organiser et d'apprêter le matériau timbrique en tant que « porteur de forme »⁸⁴ et en tant que générateur de sonorités inédites.



Figure 1. Extrait du manuscrit de Tristan Murail relatif à *Désintégrations*⁸⁵

Dans ces circonstances favorisant des échos sonores originaux autant qu'attrayants, les partitions du cycle des *Espaces acoustiques* (1976-1985) de Gérard Grisey, de *Surgir* (1980-1985) de Hugues Dufourt, de *Désintégrations* (1983)⁸⁶ de Tristan Murail, de l'*Omaggio a Carpaccio* (1985) de Roger Tessier

⁸³ Propos relatés par GRIFFITHS, Paul : *Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Fayard, Paris, 1978, p. 86.

⁸⁴ « Le timbre n'apparaît là comme un élément porteur de forme que parce qu'il est conçu comme une propriété suscitée, une propriété résultante, qui absorbe dans ses déterminations les paramètres devenus secondaires de la hauteur, de la durée et de l'intensité », a déclaré Dufourt (DUFOUT, Hugues : « De la dimension productive de l'intensité et du timbre et leur intégration au système des « éléments porteurs de forme » », dans *Composer au XXIème siècle, pratiques, philosophies, langages et analyses* – sous la dir. de S. STEVANCE, Vrin, Paris, 2010, pp. 114-115).

⁸⁵ Exemple issu de « Spectres et lutins », conférence de Murail publiée dans *Modèles & artifices, Op. Cit.*, p. 41.

⁸⁶ *Désintégrations* a été composé avec l'idée d'approfondissement de la notion de « spectre ». Tout le matériau de la pièce (aussi bien la bande que la partition d'orchestre), ses microformes, ses systèmes d'évolution, ont pour origine des analyses, des décompositions ou des reconstructions artificielles de spectres harmoniques ou inharmoniques. La plupart des parangons sont d'origine instrumentale (à ce sujet, des sons de piano grave, de cuivres, de violoncelle ont particulièrement été utilisés). Quant à la bande magnétique, elle ne cherche pas à

ou de *Par-delà* (1994) de Michael Levinas ont su exhiber de curieux exemples de métamorphoses du matériau dans l'ordre d'une coloration sensible et harmonieuse de l'espace acoustique⁸⁷. Comme l'impressionnisme musical a œuvré consciemment ou pas pour une « esthétique du rêve et des lointains »⁸⁸ (comme dit Michel Fleury), les données acoustiques du complexe symphonique de ces compositeurs de L'itinéraire ont, sous la bannière commune d'une illustration à visée proprement poétique, toutes projeté des expressions artistiques dans l'ordre de l'utopie et de l'immatériel. À certains égards, au travers de ses *Essais de psychanalyse*, Sigmund Freud ne voyait-il pas dans le plaisir le retour à l'équilibre et au contentement ?⁸⁹

Ramené aux proportions du cadre esthétique de cette musique française, il est aisé de dire que le rapport à la beauté des timbres des musiciens spectraux (principalement Grisey et Murail – descendants de la filiation française Rameau-Debussy) a été plus que primordial⁹⁰. Bien sûr, afin de mieux révéler la luminosité naturelle de certains spectres⁹¹, ces musiciens ont agi, par contrastes, en plaçant en amont ou en aval des processus compositionnels des phases impures ou salies à dessein (cette règle du jeu est, par exemple, particulièrement présente dans l'élaboration de *Partiels* de Grisey, partition écrite dès 1975).

reconstituer des sons instrumentaux, ceux-ci ne servant que de modèles ou de matériaux pour la construction de « timbres » ou d'« harmonies » (Murail fait d'ailleurs peu de différence entre ces deux notions). Il en est de même pour l'échafaudage de formes musicales (cf. SZENDY, Peter (dir.) : *Tristan Murail*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 127).

⁸⁷ CASTANET, Pierre Albert : *Hugues Dufourt – 25 ans de musique contemporaine*, Op. Cit., p. 208-209.

⁸⁸ Cf. FLEURY, Michel : *L'Impressionnisme et la Musique*, Fayard, Paris, 1996.

⁸⁹ FREUND, Sigmund : « Au-delà du principe de plaisir » [1920], dans *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1981 (pour l'édition française).

⁹⁰ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Jalons pour une filiation spectrale française à partir de la recherche de Rameau », dans Journées d'études internationales, *Apothéose de Rameau – dagli armonistes agli spettralisti*, « Conservatoire G. Verdi », Milan, 4 mars 2015 (actes à paraître).

⁹¹ Un des principes de Plotin était de remarquer que « la beauté se trouve dans la lumière qui brille sur la symétrie, plutôt que dans la symétrie elle-même. Et c'est cela qui donne le charme » (PLOTIN : *Traité 38*, Editions du Cerf, Paris, 1988, § VI, 7).



Figure 2. Extrait de *Partiels* de Gérard Grisey (Ed. Ricordi)⁹²

En guise de conclusion, je dirai que, de repères théoriques en dérives esthétiques diverses, la caution élégamment poétique de l'art musical français de la fin du XXe siècle a toujours semblé tenir à édifier le geste créateur dans ses intentions naturellement harmonieuses, pointant non pas la part de cérébralité abstraite et gratuite au service de la pure démonstration acoustique, mais montrant plutôt celle d'une problématique d'ordre solennellement onirique. Comme l'a indiqué le sociologue et anthropologue Jean Duvignaud, ce « formalisme questionne la volupté que nous éprouvons à jouer avec les formes, à acclimater le possible dans le réel et l'utopie dans l'être »⁹³.

Discographie sélective

DUFOURT, Hugues : *Saturne ; Surgir*, CD Accord, MU 750.

GRISEY, Gérard: *Les Espaces acoustiques*, CD Accord, MU 784.

LEVINAS, Michael : *Par-delà [...]*, CD æon AECD 0104.

MURAIL, Tristan: *Allégories [...]*, CD Accord, MU 750.

TESSIER, Roger : *Scène 6 ; Omaggio a Carpaccio*, CD Université de Rouen, UR 006.

⁹² Exemple issu de l'article de Grisey intitulé « Structuration des timbres dans la musique instrumentale » (1991) et paru au sein des *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁹³ DUVIGNAUD, Jean : *Le Jeu du jeu*, Balland, Paris, 1980, p. 62.