

LANGAGE MUSICAL ET (DES?) MORPHOLOGIES

Francis Courtot¹

Des notions comme « image sonore », « figure », « *klangtypen* », « texture », « geste », « organisme », « objet » sont régulièrement convoquées depuis plus d'un demi-siècle dans le contexte de la musique écrite, « composée », du XX^e et XXI^e siècle, et ce par des esthétiques diverses voire opposées. Quoique les concepts qu'elles recouvrent ne se soient pas substitués à d'autres, plus anciens, comme matériau ou forme, il semble qu'elles témoignent d'une actualité cruciale pour des mouvements musicaux tournés vers l'avenir. Est-il possible d'appréhender ces notions avec une structure habituelle du « langage musical » ? Ou, à l'inverse, ces notions impliquent-elles de courber, en quelque sorte, nos représentations habituelles de la musique ?

1) Approches

Dans ce paragraphe, nous posons quelques éléments nécessaires à la suite de notre recherche sur les rapports entre langage et morphologies.

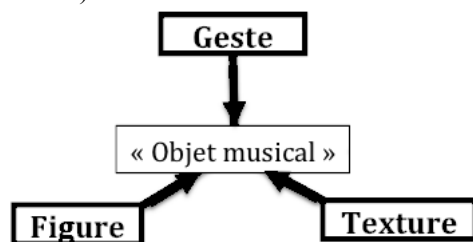
A) Approche des morphologies

Les notions évoquées *entourent* en quelque sorte celle d'« objet musical »², mais dans un sens peut-être un peu différent de Pierre Schaeffer, car fondé tant sur la notion d'écriture que sur le rapport avec la forme (et moins sur la volonté d'une classification fondée sur la perception).

¹ Univ. Lille, EA 3587 - CEAC - Centre d'Étude des Arts Contemporains, F-59000 Lille, France, compositeur — Septembre 2018.

² Schaeffer P., *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

Ainsi, dans une période d'introspection théorique, Brian Ferneyhough a jugé utile de se représenter les éléments musicaux au cœur de son travail selon trois « points de vue » (le « geste », la « figure », la « texture ») :



Pour résumer drastiquement ces conceptions³, disons que le *geste* exhibe un « caractère d'objet » à travers une « écriture idiomatique » ; un geste, en s'exposant, fait selon le compositeur littéralement exploser ses constituants, qui deviennent alors « libres de se recombinaison » selon une « perspective » ; observer un geste selon ces « lignes de force » revient à considérer l'objet musical comme une *figure*, qui représente un « niveau intermédiaire » entre geste et forme. La *texture*, quand à elle, est le point de vue le plus « global », qui capture la cohérence, la « consistance » du ou des objets musicaux considérés.

Comme on le voit, ces trois points de vue sont tous dirigés vers un innommé, l'objet musical, que nous désignerons par le terme de « morphologie ». Avant de préciser le terme, disons qu'une *morphologie* est un élément musical signifiant dans le discours de composition considéré, et défini avec un suffisamment haut niveau d'abstraction par rapport au matériau — classiquement fondé sur la notion de « paramètres » (nous y reviendrons).

³ Pour plus de détails, je me permets de renvoyer à mon livre, *Brian Ferneyhough Figures et dialogues*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Remarquons dès à présent que repérer des conceptions fondées sur les morphologies (donc des objets comportant cette marge d'abstraction par rapport au matériau) permet aussi de considérer la possibilité d'un changement de paradigme de la composition : le compositeur serait *attentif* à une énergie immanente de ces morphologies pour penser leur parcours temporel, il ne tenterait plus d'imposer de l'extérieur une direction issue d'une combinatoire paramétrique, issue du matériau. Ce changement, nous pourrions peut-être l'appeler « l'attention »⁴.

Ceci pour une approche, encore floue, des morphologies.

B) Qu'est-ce qu'un « langage musical »

Parler de langage musical ne signifie certes pas que l'on considère que la musique est un langage (sous-entendu, comme un autre ; ce n'est pas *le* langage). Un « langage musical » n'est pas non plus un langage qui serait musical, tout comme la « haute couture » n'est pas une couture qui serait haute, ou l'intelligence artificielle une intelligence qui serait artificielle. Par contre, on sait qu'une partie de la musique est structurée *comme* le langage. Un « langage musical », pour s'en tenir, là encore et pour le moment à une première approche, comprendrait les caractéristiques suivantes :

1) Une structuration des éléments de base du compositeur lors de l'écriture ;

⁴ Il n'est sans doute pas indifférent qu'Helmut Lachenmann associe une idée proche (« ne pas se laisser aller mais se laisser venir ») à une conception de la composition comme « construction d'un instrument », pas plus que Ferneyhough ne propose à ses étudiants de « se composer avant de composer ». Par contre, l'idée d'un processus formel gouvernant l'ensemble d'une activité de composition, pour réussie qu'elle puisse se trouver chez Gérard Grisey, par exemple, ne me semble pas facilement assimilable à ce que j'appelle *attention*. On pourra trouver chez Yves Bonnefoy une attitude semblable, en revanche, lorsqu'il explicite les étapes de son écriture : « *c'est bien un monde qui de proche en proche se précise [...], et la troisième époque commence alors, [...], celle de l'acceptation de ce monde* » (Entretien avec Bernard Falciola, in *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990).

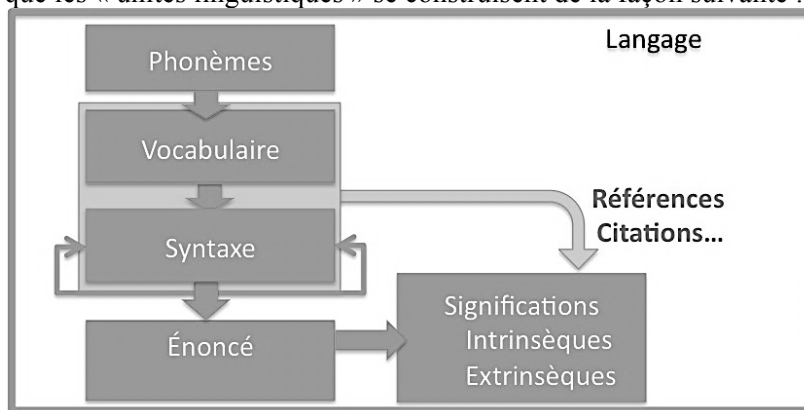
2) Les rapports de ces éléments avec des considérations de plus haut niveau (considérant la forme) ;

3) Des principes d'opérationnalité (techniques qui engendrent, agissent sur, et relient les niveaux précédents) ;

4) Un principe d'émergence du sens circulant entre ces trois points (qui peut, ou non, selon les compositeurs, inclure des préoccupations centrées sur la perception⁵).

En ce sens, on aura compris que faire appel à l'expression « langage musical » ne relève pas d'une méthodologie héritée, mais représente simplement un angle d'attaque, un cadre fertile.

Pour mémoire, rappelons que les linguistes⁶ nous enseignent que les « unités linguistiques » se construisent de la façon suivante :



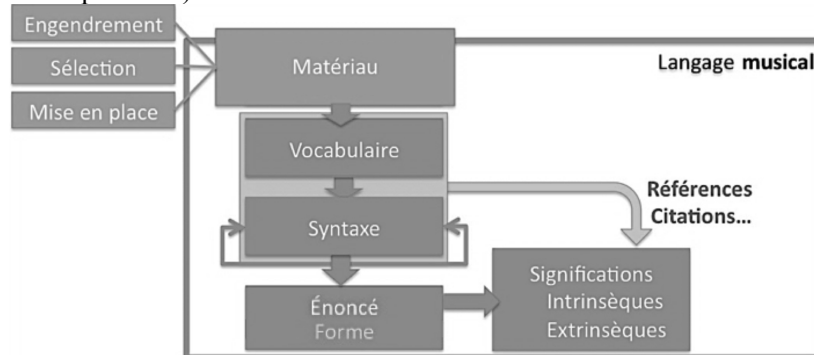
À partir de *phonèmes*, un *vocabulaire* se construit, dont les éléments sont combinés entre eux par une *syntaxe* dont on sait qu'elle

⁵ Les études sur la perception s'intéressent souvent plus aux paramètres, paradoxalement si on se réfère par exemple aux discours des fondateurs de la musique spectrale, qu'à la forme. Nous restons dans cette présentation sur l'idée d'une signification plus rattachée à la forme qu'à la perception de tel ou tel paramètre, fût-il complexe...

⁶ Perrot, J., *La linguistique*, Paris, PUF, 2018.

est une opération essentiellement *récursive*. Le tout vise à un *énoncé*, siège des « significations qui intéressent n'importe lequel de nos sens », et qui recouvre des *significations intrinsèques*, propres au domaine considéré, ou *extrinsèques*, c'est-à-dire affectives, imageantes... Par ailleurs, le choix du vocabulaire et de la syntaxe est lui-même porteur d'un sens, par référence ou citation... Tout ceci est classique et bien connu.

Si on s'intéresse maintenant au « langage musical », le niveau des phonèmes correspond classiquement au *matériau*. Selon Boulez⁷, celui-ci s'appréhende de deux façons : l'*engendrement* (qui permet de générer des éléments simples ou complexes), et la *mise en place*, première inscription du matériau dans l'esquisse de l'œuvre projetée, et qui de fait est déjà de la syntaxe. Il nous semble qu'il faut ajouter la *sélection*, permettant d'effectuer un premier choix significatif dans tous les éléments qui peuvent être engendrés (choix d'une tonalité, d'une série au sein d'un réseau de 24 formes, d'une modification d'un spectre...).



Le niveau de l'énoncé, difficile à prendre en compte en musique (en raison de la difficulté d'appréhender la notion de

⁷ Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, Gallimard, 1987.

« signification musicale »⁸), pourrait être associé à la forme⁹. C'est une approximation, bien sûr, mais qui a un sens dans la musique d'aujourd'hui, qui a renoncé à des schémas formels préétablis. Dans ce cadre, on se retrouve en quelque sorte dans la situation d'un auditeur de musique médiévale, lequel, si l'on en croit Gui d'Arezzo, devait attendre la fin d'un morceau pour en comprendre le sens (c'est-à-dire après avoir entendu la « finale »). En quelque sorte, il s'agit d'un énoncé pensé plus en fonction d'une signification intrinsèque qu'extrinsèque.

C) Éviter l'aporie des langages multiples

Ce faisant, a-t-on décrit un « langage musical », ou une multitude de langages ? La seconde moitié du XX^e siècle paraît en grande partie fondée sur un rapport aigu à la linguistique, illustré par la démarche de nombre d'artistes, philosophes, scientifiques. Que l'on cite Lacan (« l'inconscient est structuré comme un langage »), Boulez (*Penser la musique aujourd'hui*), Backus (le langage de programmation FORTRAN), Wittgenstein voire Julia Kristeva et son

⁸ Sans doute est-il nécessaire de penser d'autres types de signification musicale qu'intrinsèque et extrinsèque-imageante : par exemple, je ne sais pas où placer le rêve d'une composition, la vision incertaine mais fondamentale d'un *à-venir*, qui est peut-être moins une syntaxe qu'une érotique, moins un monde d'affects qu'une énergie naissante... Elle comprend en quelque sorte une abstraction de significations intrinsèques, qui fait que l'on n'envisage déjà que ce que cette musique pourra dire, mais que l'on ne se projette pas encore (ou pas simplement) dans un imaginaire émotionnel ou dans une expérience sensible. Ce qu'Yves Bonnefoy dit à sa façon : « rien de précis à dire, bien entendu, car il n'y a pas de connaissance, pas d'expérience vraiment poussées qui pré-existent à la parole qui finira par les exprimer. Le mathématicien ne transcrit pas son théorème, comme si celui-ci était déjà là, en son esprit, préparé par d'autres méthodes, il le produit à l'aide des signes mêmes qui le formulent, ce qui n'empêche pas cette formulation d'être vraie et même réelle : d'une vérité et d'une réalité de cohérence ». Entretien avec Bernard Falciola, in *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, p. 18.

⁹ D'une certaine façon, la notion de *signification appréhendée* (Meyer, 1956), en introduisant la notion de temps dans la signification (signification *hypothétique, évidente, déterminée*) est proche de cette idée.

Révolution du langage poétique (symptomatiquement mêlant analyse linguistique, psychanalyse, poïétique...), la convergence entre nombre de domaines intellectuels et la linguistique est patente lors de ces années. En musique, la quête d'un *langage* caractérise une bonne partie des aspirations de l'immédiat après seconde guerre mondiale.

Mais, *grosso modo* à partir des années 1960-70, l'accent est plutôt mis sur l'explosion des différents langages qu'en la mise au point, difficile, d'une nouvelle grammaire ; ainsi, après la première tentative de remplacer le « langage tonal » par le dodécaphonisme, l'école de Darmstadt s'est illustrée en fondant son travail sur cette élaboration d'une « nouvelle langue », mais s'est vue bientôt dépossédée de son sujet par la prolifération extrême de compositeurs revendiquant chacun leur propre « langage ». Ce qui, entre parenthèses, est logique, puisque si un compositeur peut créer un langage, il n'y a pas de raison pour que les autres ne puissent pas le faire également (encore faut-il avoir lancé le mouvement, mais c'est un autre débat). Aujourd'hui, il est (très) convenu de caractériser le temps présent comme celui de la multiplicité des « langages ».

Mais il en résulte deux impasses qui me semblent pouvoir être évitées : l'une concernant le langage lui-même, l'autre, la transmission.

— D'un côté, si le langage est « situé dans l'ensemble des signes servant à communiquer plus ou moins conventionnellement des significations qui intéressent n'importe lequel de nos sens »¹⁰, la multiplicité des langages a pour conséquence l'impossibilité de communiquer : si chacun a son langage, comment donc serait-il possible de partager un minimum de « conventions ».

— De l'autre, si chacun a son langage, comment même la possibilité d'une transmission, d'un enseignement serait-il possible ? Nous nous retrouvons dans un monde « présentiste » selon François

¹⁰ J. Perrot, op. cit..

Hartòg, qui, « sans futur et sans passé, génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin. »¹¹ D'où une posture commune à nombre d'artistes contemporains, « valorisant l'immédiat », et une déshérence de la transmission¹².

II) L'ordre deux : les trois « types de langage »

Comment prendre en compte la diversité des langages contemporains ? Ne faut-il pas en fait effectuer un saut dans l'abstraction qui permettrait de définir différents *types de langage* plutôt qu'un seul ?

A) Définition :

Il nous faut d'abord préciser que ces types de langage ne peuvent pas correspondre à des attitudes esthétiques (des « écoles ») dédiées ; autrement dit, impossible de faire correspondre un type de langage avec un courant de composition. En effet, une attitude esthétique est un ensemble suffisamment complexe pour que l'on puisse assumer qu'un type de langage, en lui-même, est insuffisant pour la caractériser (l'on peut penser à la différence entre baroque et classicisme). D'autre part, séparer un type de langage musical d'une esthétique donnée est nécessaire pour 1) rester dans le cadre fixé dès le début (la petite définition du « langage musical » donnée plus haut) ; 2) ne pas s'abîmer dans une étude des esthétiques passées sans entrevoir celles du présent ou du futur ; 3) garder un niveau d'abstraction élevé lorsqu'il s'agit de mettre en place des outils permettant d'appréhender beaucoup d'œuvres-partitions.

¹¹ *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* ; Paris, Seuil/La librairie du XXI^e siècle, 2003.

¹² On pourra se référer au texte de Boulez sur l'enseignement de la composition, assez terrifiant (*Enseigner la composition: de Schoenberg au multimédia*, IRCAM, 1998) lorsqu'il affirme que le meilleur élève est celui « qui se méfie », et qu'il lit parfois la partition de l'étudiant en se demandant ce qu'il pourra bien dire pour ne pas le « blesser »...

Il nous semble¹³ qu'il est possible de définir trois groupes, trois types de langages :

- * Le premier est un langage disons « symbolique », fondé sur une représentation de type « solfège », même si les notations qui lui sont propres peuvent être expansées.

- * Le second est fondé sur l'utilisation des nombres.

- * Le troisième évite de recourir à des notations numériques ou symboliques, mais tente plutôt de penser son activité sur la notion de *geste*. Cette notion de geste, du reste, dépasse le cadre d'une simple référence au comportement gestuel du corps, même si elle la comporte.

B) Exemples :

Quelques exemples qui montrent d'une part que ces types sont indépendants d'une esthétique donnée (en tout cas, en première approximation), et d'autre part qu'un compositeur ne se cantonne que rarement à un seul type.

1) Syntaxe symbolique

En général, on se réfère surtout à la notation des durées et des hauteurs comme symptomatique de l'aspect symbolique d'un langage musical : ces symboles sont spécifiques à la musique. Ceci posé, le solfège inclut aussi des notations non symboliques, l'exemple de base étant les indications de mesure, absurdement mais traditionnellement numériques : 3/4, 6/8, 4/10, etc... On peut aussi mentionner d'autres symboles, non strictement musicaux (le timbre est ainsi souvent représenté par des mots : *violon*, *sul ponticello*, etc...). L'esquisse ci-dessous montre l'utilisation de symboles strictement musicaux, de symboles numériques, d'indications

¹³ Contrairement à cette présentation, il doit être clair que l'approche a été inductive et non déductive : c'est en étudiant les œuvres que ces types de langage (ou de syntaxe) ont été formalisés, pas en imposant « du dessus » quelque taxonomie abstraite...

verbaux. Dans l'ensemble pourtant, ce sont les notations symboliques qui gouvernent la pensée derrière ce schéma.

Handwritten musical notation and symbolic diagrams. At the top, a staff with 16 numbered positions (1-16) contains various musical notes and symbols. Below this, there are several rows of numbers and symbols, including a large bracketed section on the right. The notation is dense and appears to be a complex symbolic system for music.

Je n'insiste pas, une partition est de toute façon un pandémonium, mais relativement bien circonscrit.

Je mentionne simplement que l'utilisation d'un vocabulaire et d'une syntaxe symboliques implique des manipulations du même ordre¹⁴. Les opérations de transpositions, d'inversion et/ou rétrogradation, de combinatoires tonales, atonales ou autres, sont connues et restent à la disposition de tout compositeur utilisant cette syntaxe, de même qu'il peut en inventer d'autres (par exemple, un nouvel engendrement d'agrégats ou de rythme). Bien sûr, l'adoption d'un tel type de langage a aussi des implications sur le rapport entre matériau et forme, celle-ci se basant souvent sur la mise en évidence (ou non) de tel ou tel type de manipulations symboliques du matériau (par exemple, chez Webern, l'utilisation de canons fondés sur des enchaînements par notes communes d'une série dodécaphonique,

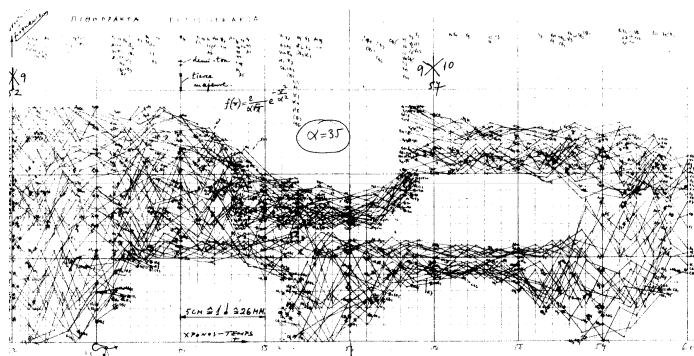
¹⁴ Je fais abstraction, ici, des procédures permettant de passer d'un type de langage à un autre ; ce point est rapidement abordé plus bas.

précisément calculée pour permettre de telles successions). L'important est de noter que, quelle que soit la technique utilisée pour manipuler le matériau (de type combinatoire ou processuelle), les opérandes et résultats de ces opérations restent dans une syntaxe symbolique.

2) Syntaxe numérique

On peut en appréhender des exemples dans les esquisses de Xenakis, tout autant que dans l'engendrement harmonique d'un Tristan Murail, voire dans la pré-composition métrique de Brian Ferneyhough. Dans chacun de ces cas, le recours aux nombres a un sens différent : chez Murail, l'outil informatique dicte une loi sur la représentation de l'objet (-timbre) utilisé ; dans un second temps, une approximation est nécessaire pour écrire le résultat de ces manipulations. C'est donc le choix de l'outil permettant selon le compositeur d'être au plus près de ses préoccupations (en l'occurrence, représenter un son par des harmonies) qui impose en retour l'adoption d'un type de langage. Ici, l'utilisation d'un langage numérique correspond la plupart du temps à une opération de pré-composition. Rarement, en effet, Murail n'explique comment l'on passe de cet engendrement timbral-harmonique à une écriture plus morphologique, pourtant bien présente.

Chez Xenakis, il s'agit probablement plus d'un refus net de la notation symbolique. Autant pour l'engendrement des paramètres que pour l'établissement d'un schéma de forme, la pensée est d'abord numérique. La transcription qui permet à des instrumentistes



d'exécuter cette musique n'est pas de l'écriture, mais de la notation : toutes les opérations musicalement significantes sont réalisées dans un langage numérique, et ce n'est que parce qu'il « le faut bien », en quelque sorte, qu'une dernière mise en conformité avec le solfège est nécessaire (à la limite, le compositeur pourrait donner une représentation numérique à des interprètes spécialement formés)¹⁵.

Chez Ferneyhough, de même que chez Boulez lorsqu'il établit ses tableaux numériques formalisant les réseaux de séries, l'utilisation d'une syntaxe numérique est liée à la généralisation possible de cette représentation : tout élément susceptible d'un classement pourra être manipulé par une suite de nombres, s'appliquant, dans un premier temps en tout cas, à n'importe quelle dimension musicale.

Une syntaxe numérique recouvre en fait au moins trois utilisations distinctes des nombres : l'une est fondée sur des entiers naturels ou relatifs (des éléments discrets), l'autre sur des réels (en particulier pour les musiques spectrales par exemple, qui appréhendent la notion de continuité). À mi-chemin, une représentation de rapports, par des nombres relationnels, est

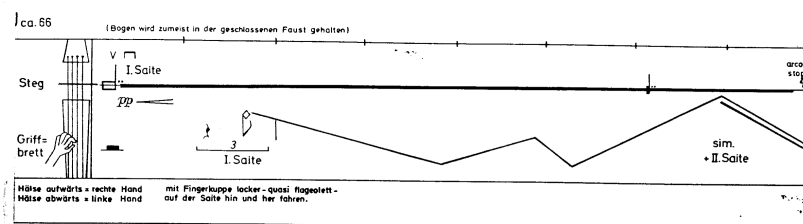
¹⁵ L'aspect « graphique » de l'exemple ne doit pas masquer le fait qu'il s'agit d'une représentation avant tout numérique.

fréquemment utilisée, en particulier pour des questions de rythme (on trouve beaucoup cette attitude chez Ferneyhough¹⁶).

Dans tous les cas, il est probable qu'une syntaxe numérique ait l'avantage pour elle d'une théorie d'opérations mathématiques, offrant au compositeur des possibilités extrêmement vastes de manipulations *abstraites* ; et il faut comprendre le mot « abstrait » dans le sens d'une part, d'une *capacité de généralisation* – i.e. qui peut s'appliquer à presque tout, et d'autre part, d'une *dispersion* – i.e. indépendante d'une musique entr'aperçue¹⁷.

3) Syntaxe gestuelle

L'exemple le plus clair, car souvent aussi le plus radical, se trouve dans la musique d'Helmut Lachenmann.



Même si des notations symboliques demeurent (en particulier rythmiques), la représentation s'adresse avant tout aux membres de l'interprète. Remarquons d'ailleurs qu'une tradition d'interprétation de la musique de Lachenmann existe déjà, qui précise, par l'échange oral d'informations, la signification sonore ou gestuelle de tel ou tel symbole.

¹⁶ En particulier, voir « Duration and rhythm as compositional resources », in *Collected Writings*, Edinbourg, Harwood Academic Publishers, 1998.

¹⁷ Ce qui ne doit effrayer personne : nombre de compositeurs, et pas seulement contemporains, utilisent des proportions pour définir leur forme, sans avoir d'autres éléments musicaux, à ce moment-là de leur processus de création. Ainsi, on peut trouver dans les esquisses classiques-romantiques des schémas de modulation indépendants des thèmes eux-mêmes...

Ce type de langage, aussi musical que les autres, est sans doute le plus « concret », par opposition à ce que la syntaxe numérique avait d'abstrait : il s'agit d'une syntaxe très *spécifique* (opposée à une généralité) – puisqu'elle n'est guère exportable ne serait-ce que vers un autre instrument¹⁸, et *focalisée* (opposée à la dispersion) – puisqu'elle vise très clairement une musique donnée, quoique son rendu sonore soit parfois difficile à circonscrire.

Au total, chacun de ces types de langage a autorisé un singulier enrichissement du vocabulaire de la musique contemporaine¹⁹...

C) *L'ordre trois*

Dans la mesure où il est rare qu'un compositeur n'utilise qu'un type de langage, nous l'avons vu, il devient nécessaire de passer à l'ordre trois pour considérer les relations entre types de langage.

1) Traductions simples et complexes

Pour prendre un exemple²⁰, l'engendrement harmonique de Jean-Luc Hervé est souvent fondé sur un langage numérique (spectre approximé au quart de ton) ; mais, dans un second temps, le compositeur applique à ce matériau issu d'une combinatoire numérique des opérations propres à un langage symbolique : permutations à l'octave, transpositions... Et rien ne l'empêche de retourner à un langage numérique par transcription en fréquences. Dans ce cas, le compositeur effectue une *traduction simple* entre les deux syntaxes, ce qui constitue un type de relation possible entre deux types de langage.

¹⁸ Sans doute s'agit-il là de la différence fondamentale avec ce que la notation symbolique peut offrir de gestuel — un arpège pouvant s'appliquer à nombre d'instruments.

¹⁹ Savoir s'il est nécessaire d'envisager d'autres types de langage est une question ouverte, dont la réponse doit être contemporaine des œuvres nouvelles.

²⁰ Hervé, J.-L., *L'image sonore : regard sur la création musicale*. Thèse de l'université de Lille3, Lille, 1999.

Une autre type de traduction existe, plus problématique ; par exemple, lorsqu'Helmut Lachenmann réintroduit une notation symbolique dans une œuvre qui commence par une notation gestuelle, l'interprète est confronté à un changement de représentation qui peut obscurcir la ressemblance (formelle, de pré-composition) entre deux éléments. Les deux syntaxes coexistent alors de façon problématique, nous parlerons de *traduction complexe*.

Il semble que la traduction simple soit encore de l'ordre de la pensée paramétrique (c'est-à-dire du matériau), tandis qu'une traduction complexe renvoie plutôt à l'idée de morphologie.

2) Distribution

Il est possible aussi, à l'ordre trois, de caractériser l'importance relative des types de langage dans une œuvre (ou dans l'œuvre d'un compositeur) donnée. Cette relation est extrêmement simple et correspond à cinq possibilités :

- * Coexistence des trois types sans hiérarchie.
- * Deux types prédominent sur le troisième.
- * Deux types sont exclusivement utilisés, sans hiérarchie entre eux.
- * Deux types sont exclusivement utilisés, l'un prédominant sur l'autre.
- * Un seul type est utilisé (cas rare).

Ces deux types de relations (traduction et distribution) sont sans doute encore insuffisants pour caractériser l'ordre trois...

3) Une incidente, en trois points :

- La présence de trois types différenciés de langage musical est une originalité contemporaine. Il nous semble qu'il faut la noter.
- Définir ainsi trois types de langage plutôt que de renouer avec la *vulgate* affirmant que chacun a son langage permet de

confronter les démarches entre elles (d'où la possibilité d'un enseignement).

- Adopter un (ou plusieurs) type(s) de langage a des conséquences sur toute la composition, ce que les remarques et les schémas suivants tentent de circonscrire en partie.

III) Geste-Morphologie-Texture-Langage

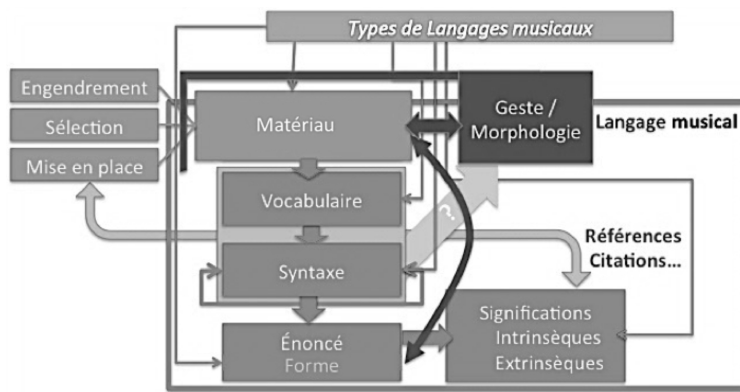
Si les deux premiers types de langage sont assez anciens, la notion de geste est plus récente, et mérite un traitement particulier.

A) Le geste

Le geste a ceci de particulier qu'il ne s'insère pas directement dans la structure de « langage musical » précédente.

On sait qu'un geste peut engendrer sa propre signification, en général par une analogie avec le comportement du corps. Le geste représente aussi un lien entre les niveaux de matériau et de forme, donc de signification (ce que Ferneyhough entend lorsqu'il parle de *figure*). Et le geste, pour qu'il soit écrit, est en rapport avec la notion de texture. En effet, cette dernière peut être définie comme *effet perçu d'une écriture qui tend à la fusion de ses éléments*²¹. Cette définition permet de lier, précisément, tant le geste que le timbre (le « son ») à l'écriture, au *choix d'écriture*, et suivant cette très ancienne idée de la fusion (traité d'Hucbald, IX^e siècle !), que l'on retrouve tant dans les traités d'orchestration que dans l'idée de l'harmonie-timbre. Il s'agit bien encore d'un choix de composition : fusionner tout ou partie des éléments musicaux à l'œuvre dans la partition induira une pensée d'objets musicaux qui n'autorisent guère une appréhension analytique.

²¹ Il est parfois dit qu'une texture survient *juste avant* la fusion : il me semble qu'une fusion n'est jamais parfaite, donc que l'on se situe toujours dans ce laps de temps précédant un idéal qui n'existe pas ; en conséquence, peut-être vaut-il mieux mettre l'accent sur le choix sous-entendu dans l'expression "*tend à la fusion*".



B) *Geste et matériau*

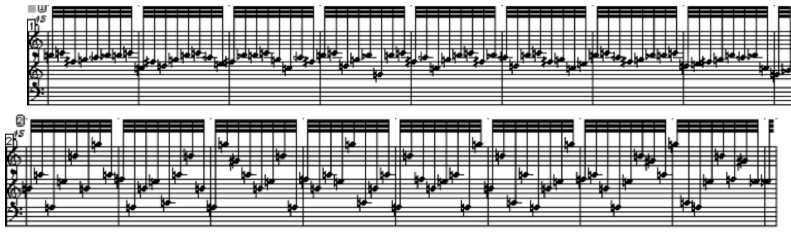
Par ailleurs, le geste, ou sa catégorie plus générale de « morphologie » subsume la notion de matériau et, dans le même temps, il entretient avec le matériau une relation de dépendance. En fait, une morphologie peut s'incarner selon divers matériaux, mais ces derniers peuvent aller jusqu'à détruire l'idée propre qui présidait à la constitution de la morphologie.

Par exemple, une morphologie pensée comme une sorte de nuage harmonique, définie selon un langage mi-gestuel mi-symbolique, pourrait ressembler à ceci :



Deux types de matériau peuvent être choisis — un fragment de spectre harmonique ou un accord « arc-en-ciel »²² symétrique (sans basse) — sans remettre en cause le projet proprement morphologique :

²² Un accord « arc-en-ciel » est un accord dont les intervalles tous différents peuvent, moyennant un modulo défini, se réduire en une série d'intervalles.



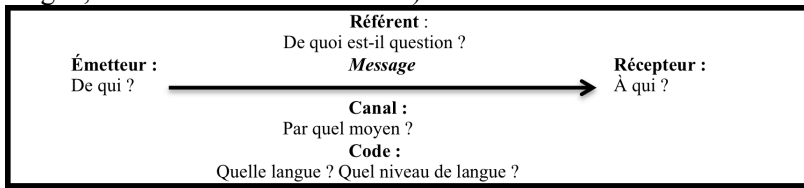
Si par contre, cette morphologie est écrite comme ci-dessous, j'obtiens une mauvaise utilisation de l'accord parfait, mais à peine un nuage harmonique :



En conséquence, si une morphologie « coiffe » une combinatoire quelconque (paramètres simples ou complexes), son existence dépend pourtant d'une pensée organisée du matériau. Sinon, les gestes deviennent des références, voire des citations, qui détruisent bien souvent leur caractère proprement idiomatique. Dans ce cas, il est même probable que, le lien entre forme et matériau n'existant plus, la notion de signification, au moins intrinsèque, est condamnée à disparaître, au mieux en partie. Ou, plus exactement, la forme ne survit sans doute que par référence, à l'instar du matériau et des gestes...

Si la catégorie de geste ne s'insère que partiellement dans la construction d'unités linguistiques, c'est qu'il est difficile de définir un vocabulaire ou une syntaxe gestuelle à partir de la seule catégorie de matériau (sans doute est-ce possible dans certains cas, mais pas dans tous). Pour comprendre quels changements dans la structure du langage musical les notions de geste et de morphologie impliquent, il nous faut revenir sur la définition du langage. La structuration que nous avons empruntée aux linguistes nécessite aussi un « cadre référentiel » : à propos d'une question donnée, un locuteur (émetteur)

adresse un message (un énoncé) à un récepteur, en général par un canal auditif (mais pas seulement), par l'intermédiaire d'un code (une langue, utilisée à un certain niveau).



En musique, il est probable qu'il faille aussi considérer un cadre du même ordre, mais la question n'est pas de savoir à qui le compositeur s'adresse ou s'il existe des niveaux de langue. En fait, il s'agira plutôt de comprendre, de définir un modèle, à l'intérieur duquel l'on peut appréhender « tout ce qui fait œuvre » dans une situation musicale donnée. Nous appelons ces modèles des « dispositifs de création ».

C) *Les dispositifs de création*

Dans une situation instrumentale, le protagoniste premier est le luthier (ou le facteur d'instrument) dont l'œuvre est l'instrument.

En musique instrumentale, sans instrument pas de compositeur, mais le compositeur entretient, dans le meilleur des cas, un rapport d'interaction fertile avec le luthier (à défaut, c'est la connaissance des caractéristiques de l'œuvre du luthier qui va permettre à l'imagination du compositeur de se déployer).

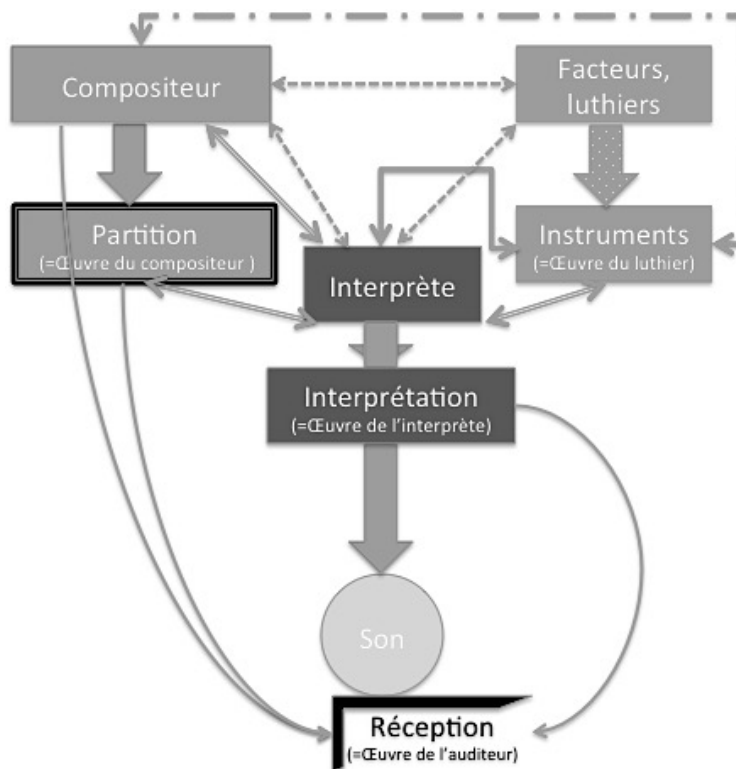
On tiendra que, *pour le compositeur*, l'œuvre est la partition : lorsqu'il a apposé la double-barre, son travail de compositeur, en tant que tel, est terminé. Ce qui ne sous-entend pas que l'œuvre musicale est tout entière réductible à celle du compositeur, comme nous allons le voir.

L'interprète peut se définir d'abord en son rapport à son instrument (le cas de la voix n'est pas si différent, car un professeur

de chant joue un rôle proche d'un luthier), mais les interprètes apprennent en général leur instrument par l'intermédiaire des œuvres de compositeurs. On sait que, là encore dans le meilleur des cas, il existe des interactions fertiles entre compositeurs, interprètes et luthiers.

On tiendra que l'interprète, par son interprétation, « fait œuvre ». Et que c'est par l'intermédiaire de l'œuvre de l'interprète que celle du compositeur est transformée en son, permettant ainsi à l'auditeur de construire sa lecture, en quelque sorte sa propre œuvre²³.

²³ On aura compris que, dans notre cadre, on ne peut pas répondre de façon simple à la question : « qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? ». Pour nous, l'œuvre musicale est plurielle et se construit comme un tressage d'au-moins quatre œuvres...



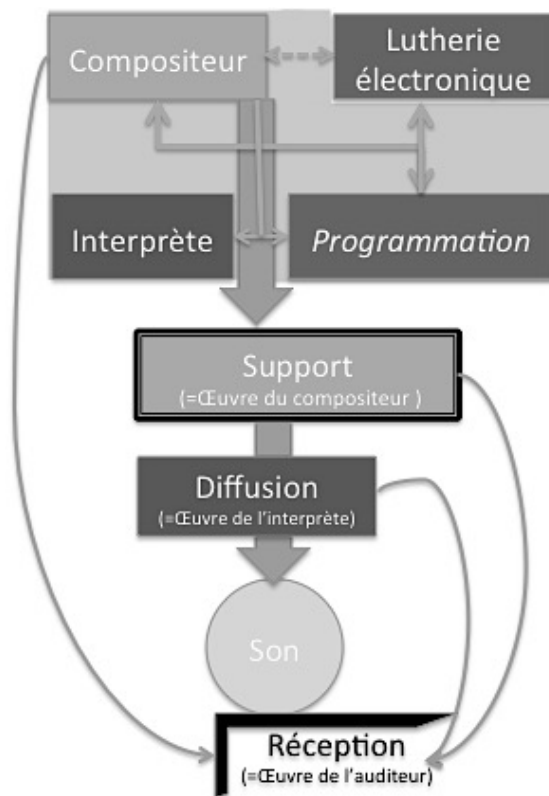
Les relations entre son et compositeur sont relativement complexes : d'un côté, si la musique se définit « sous la catégorie du sonore »²⁴, il manque donc une flèche inverse qui remonte du son vers le compositeur ; de l'autre, un compositeur est sommé (par l'Histoire, par lui-même...) de créer de l'inouï, irréductible à ce qui peut s'entendre immédiatement...

²⁴ Boucourechliev, A., *Le langage musical*, Paris Fayard, 1993

Comment ce cadre se décline-t-il pour la musique électroacoustique ? La « programmation » d'une lutherie électronique est à penser comme allant d'une véritable programmation à l'utilisation d'un synthétiseur. L'interprète en musique électroacoustique, parfois présent, parfois nié, se situe entre le compositeur et la programmation, mais le principe reste proche de la musique instrumentale. Tout au plus, le rôle du compositeur peut-il, plus facilement que dans le cadre instrumental, s'étendre à l'ensemble du dispositif. Il ne nous semble pas que ces deux dispositifs de création soient *si* différents entre eux²⁵.

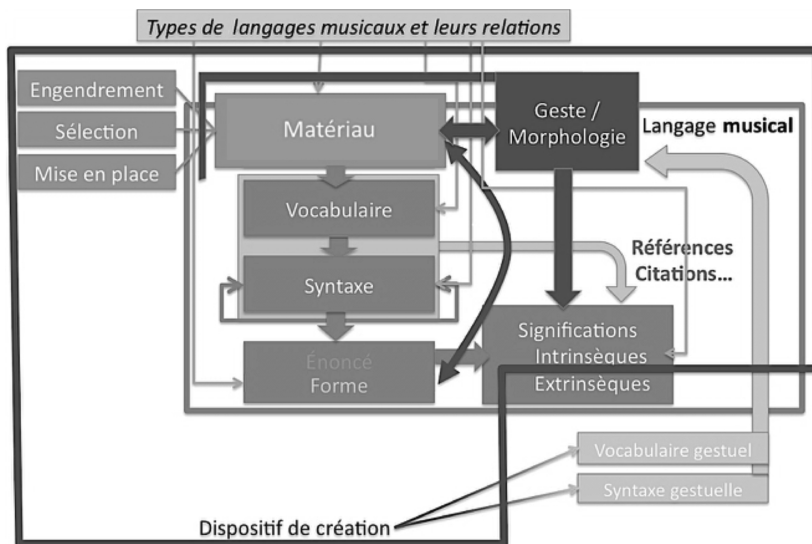
D'un point de vue un peu plus spécifique, le choix des instruments, des programmations logicielles, des interprètes considérés, aura évidemment une grande influence sur l'ensemble de l'œuvre musicale. En particulier, ce n'est qu'en définissant un dispositif de création propre à l'œuvre à composer, que des morphologies, des gestes peuvent se penser, s'inventer.

²⁵ Sans doute, existe-t-il d'autres situations musicales ou sonores nécessitant un dispositif singulier : il serait ainsi intéressant d'étudier sous cet angle les « décors sonores », ou les « dispositifs », étant entendu qu'il ne s'agit pas de composition.



Nous pouvons dès lors comprendre mieux où se situe le geste dans notre structure précédente. Un geste se crée *au sein du dispositif de création* : c'est ce dernier qui offrira les éléments de base et leur combinaison en une unité à la fois plus complexe et plus syncrétique : le geste²⁶.

²⁶ Entre parenthèses, cela implique que cette notion de geste n'est pas le propre de la musique instrumentale ; ce qui est d'ailleurs logique, si l'on admet que cette préoccupation généralise la notion d'objet...

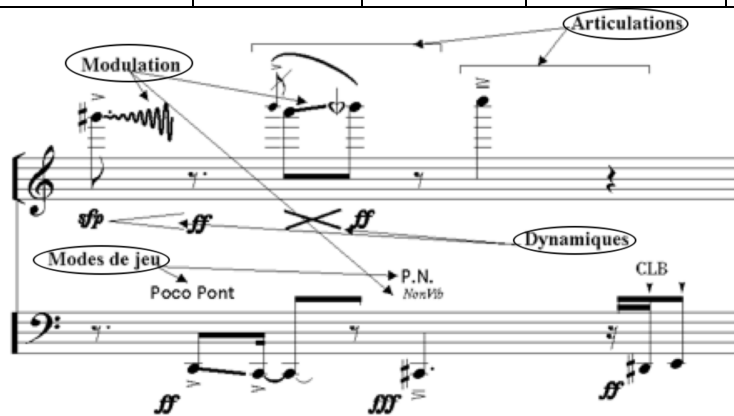


Peut-on alors penser un véritable « langage du geste » ? J'ai proposé ailleurs la notion de « descriptions » pour prendre en compte ce qui fonde de tels gestes en musique, observable tant chez Stockhausen que chez Ferneyhough ou Lachenmann, dans le travail de nombre de mes collègues (Hervé, Stroppa...), voire dans mes propres compositions. Ces descriptions correspondent à des éléments du vocabulaire musical, mais rarement formalisés dans son étude.

D) Les « descriptions »

À chaque paramètre correspond une descriptions :

Paramètre :	Hauteurs	Durées	Intensités	Timbre
« description » :	Modulations	Articulations	« Dynamiques »	Modes de jeu



Il faut remarquer que ces descriptions croisent des préoccupations de l'ordre de l'ethnomusicologie, particulièrement en ce qui concerne les hauteurs : au contraire de la musique occidentale pendant plus de dix siècles, tant la musique instrumentale qu'électronique de notre temps intègre une variabilité de la notion de hauteurs, rejoignant par là nombre de pratiques extra-européennes...

Sans doute est-il nécessaire de souligner le fait que ces « descriptions » dépendent toutes et entièrement du dispositif de création considéré dans l'œuvre musicale. En effet, l'ensemble des modulations ou des articulations disponibles dépendra rigoureusement de ou des instrument(s) choisi(s) au sein de l'œuvre à composer. Les modes de jeu, par exemple, représentent clairement un ancrage dans le geste instrumental.

Deux autres catégories sont sans doute nécessaires pour représenter nombre de gestes musicaux : « l'allure », et « l'allure rythmique ». La première est relativement claire (même si problématique), la seconde est moins commune : par *allure rythmique*, on entend tout ce qui peut affecter l'apparence d'une seule durée, qui pourra être *décrite* comme « évidée », « creusée » d'un côté ou de l'autre voire en son centre, raccourcie, ou affublée d'un accéléré ou d'un ralenti, éventuellement combinés ; mais aussi tout ce qui relève d'un monnayage régulier ou irrégulier, jusqu'à l'introduction d'appogiatures, etc :



Cette dernière catégorie représente peut-être aussi une « part rythmique du timbre », un peu à la façon dont Anne Boissière repère la « part gestuelle du sonore » à propos de Walter Benjamin²⁷.

Naturellement, du point de vue de la perception, ces descriptions sont toutes dépendantes. De même, il est nécessaire de remarquer que certaines descriptions peuvent elles-mêmes être « décrites » (par exemple, la fréquence d'un trille peut être variée alternativement rapide ou lente, reproduisant la forme d'un trille).

²⁷ Anne Boissière « La part gestuelle du sonore : expression parlée, expression dansée. Main et narration chez Walter Benjamin », revue DEMETER, disponible à l'adresse : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=217> — consultée le 10-10-2018.

Comme pour les paramètres, ces catégories sont donc *poreuses* : ce qui ne pose pas de problème en soi, mais qu'il est important de garder à l'esprit.

On peut observer aussi qu'il existe un parallèle entre l'émergence de catégories « morphologiques » et l'utilisation structurelle des descriptions (« phraséologie ») : un exemple de base serait *Mantra* de Stockhausen.

Il n'est pas indifférent de penser que l'émergence de la notion de geste se situe à un moment où la quête d'un langage unique s'est révélée vaine. Si cette notion « coiffe » en quelque sorte la préoccupation du *matériau*, c'est que cette dernière était finalement le projet central de la génération de la seconde modernité.

Cette représentation du geste instrumental par des descriptions est-elle suffisante ? Non, bien sûr, mais c'est en la mettant en relation avec les différents types de langages, des niveaux abstraits du matériau et de la forme, qu'il est possible de circonscrire relativement précisément l'importance des notions évoquées au début de cet article.

IV) Forme et morphologie

Mettre la notion de morphologie en rapport avec la forme consiste principalement à comprendre l'interaction entre le temps musical et ces éléments. Pour cela, il nous faut définir deux caractéristiques propres d'une morphologie, caractéristiques qui ne peuvent *pas* se définir comme des attributs langagiers.

A) Identité, énergie

La distance conceptuelle entre définition du matériau et de la morphologie sera la mesure d'une *identité* de la morphologie : une simple mise en place du matériau sera l'indice d'une identité faible, tandis qu'une identité forte assurera que le matériau est subsumé par la définition morphologique. Un exemple du premier type peut se lire

lorsqu'une simple orchestration des hauteurs d'un accord est le fondement d'une morphologie ; un exemple du second type renverse les priorités et n'utilise les hauteurs d'un accord qu'en tant que référence nécessaire à l'écriture d'un geste. Un troisième type d'identité, conflictuel, peut s'observer lorsqu'il y a lutte entre le matériau et la définition morphologique, l'un entravant le fleurissement de l'autre...

Lorsqu'une morphologie a une identité faible, la forme se définira donc beaucoup plus selon l'évolution du matériau ; au contraire, dans le cas d'une identité forte, le matériau devra s'adapter sans cesse à l'évolution de la morphologie.

Une morphologie possède aussi une autre caractéristique : son énergie.

L'énergie d'une morphologie (ou d'un élément musical quelconque) représente sa capacité à perdurer dans le temps : cela peut dépendre de sa définition, ou de toutes autres choses, comme les procédures qui permettent à son matériau de se renouveler au cours du temps.

Une morphologie ayant une énergie faible peut s'entendre à la fin du second mouvement de la *Sinfonia* de Berio : texture magnifique, mais qui n'a pas d'incidence formelle (une fois répétée un certain nombre de fois, elle ne peut que s'éteindre). Une morphologie possédant une énergie forte pourra se maintenir au sein de la forme, quelle que soient ses transformations, comme la morphologie de *Traiettoria* dont se sert Marco Stroppa pour exemplifier sa théorie des « organismes d'information musicale »²⁸.

Notons qu'il s'agit là d'une différence fondamentale avec le thématisme, qui fait que les deux pensées ne peuvent être assimilées : un thème est en quelque sorte « éternel » : quels que soient les

²⁸ Stroppa, M., « Les Organismes d'Information Musicale : une approche de la composition », in *La Musique et les Sciences Cognitives*, Contemporary Music Revue, Bruxelles, Mardaga, 1989.

outrages qu'il a subi pendant le développement d'une forme-sonate, il est réexposé égal à lui-même. Une morphologie intègre (ou peut intégrer, c'est une décision du compositeur) la finitude dans sa définition.

Nous avons rencontré plusieurs fois dans ce paragraphe le fait qu'une morphologie peut évoluer : de fait, deux processus bien distincts mais non contradictoires peuvent définir le parcours formel des morphologies.

B) Variation—transformation

Lorsque le matériau change, mais que la morphologie, en ce qu'elle forme une morphologie, n'est pas modifiée, il s'agit d'une *variation*. Lorsque ce qui *fait* qu'une morphologie *est* une morphologie est modifié, on parlera de *transformation*, qu'il y ait variation supplémentaire ou non.

La fonction formelle d'une variation est de *créer du temps* : elle permet à une morphologie de s'étendre dans le temps, jusqu'à, éventuellement, se rapprocher d'une section dans un schéma de forme. La fonction formelle de la transformation est de consommer du temps, en quelque sorte, ou, plus précisément, de *mesurer l'écoulement du temps*.

V) Application à l'analyse

On présente rapidement dans ce paragraphe comment une typologie des gestes/figures du troisième mouvement du quatrième quatuor de Brian Ferneyhough a pu être établie.

La méthode a consistée en quatre étapes :

- 1 Étude des mesures une à une,
- 2 Dédution d'un relevé des descriptions utilisées,
- 3 *Comparaison* de ces éléments pour...
- 4 Induire des catégories de morphologies²⁹...

²⁹ *Texture-types* dans le lexique du compositeur.

La première mesure montre ainsi ci-dessous des objets fondés sur des double-cordes, en *crescendo* rapide (entourés). Plusieurs occurrences s'enchaînent, chacune fondée sur une durée unique. Une petite exception se produit sur la seconde occurrence du violoncelle, avec le glissé et un *decrescendo*. Néanmoins, deux autres idées se tressent avec la première (encadrés) ; la première, à l'alto, est si brève qu'il est difficile de la définir, tandis que la seconde se présente comme une « mélodie » avec des rythmes irréguliers, entrecoupée de silences. Notons que les articulations choisies par le compositeur sont singulières à chaque type de morphologie ; ♯ pour les double-cordes, ♮ pour les autres.

The image shows a musical score for Viola (Vla.) and Violoncelle (Vc.). The Viola part is on the top staff, and the Violoncelle part is on the bottom staff. Both staves are marked with various dynamics (pp, f, ff, mp, mf) and articulations (♯, ♮). There are several boxed areas highlighting specific musical objects: a double-cord object in the Viola part, a double-cord object in the Violoncelle part, and a melodic object in the Violoncelle part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

À ce point de l'analyse, deux types de morphologies peuvent être définis : A, entourés, B1, encadrés, avec les définitions provisoires suivantes :

« Rythmiques »	« Mélodiques »
A : double corde crescendo, articulation 1.	B1 : mélodique intervalles moyens, articulation 2

La seconde mesure, qui comporte aussi une exception (notée ♮) utilise des variations de A (et une légère transformation, A' : un

decrescendo au lieu d'un *crescendo*), superposées à une morphologie nouvelle, C1, mélodique, avec des intervalles amples, un rythme irrégulier (?), *legato* (articulation 3), avec un mode de jeu *poco sul tasto*.

C1

A/A'

ε

A'

Le répertoire s'enrichit donc ainsi :

« Rythmiques »	« Mélodiques »
A : double corde crescendo,	B : mélodique intervalles moyens
A' : decrescendo,	B1 : idem avec rythme irrégulier.
	C1 : intervalles amples ; rythme irrégulier,

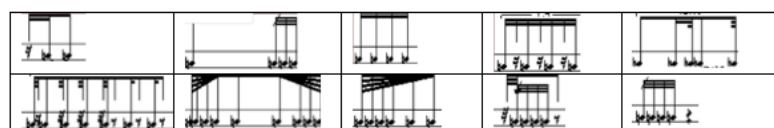
Le processus se répète de mesure en mesure, et c'est en comparant les définitions obtenues à partir des descriptions utilisés que l'induction (généralisation) gardera ou non telles ou telles caractéristiques. Au total, comme je l'ai mentionné ailleurs³⁰, le répertoire de morphologies peut se lire ainsi :

³⁰ Brian Ferneyhough *figures et dialogues*, op. cit..

Rythmiques	Méloriques	Glissés	Trilles
A : double corde crescendo, A' : decrescendo, A1 : idem, en simple corde.	I : legato, intervalles faibles.	D1 : glissandi larges, enchaînés ;	J : rythme régulier, notes trillées.
	I1 : rythmes irréguliers, I2 : réguliers.	D2 : idem, en harmonique; D3 : demi-glissando, tenue ord., glissé harmonique ;	M : <i>tremolandi</i> , batteries ;
	I ~> H : tenue. (cf D3)	D4 : idem D1, avec transition de ord. à effleuré (ou l'inverse) ;	M2 : batterie, articulée régulièrement par l'archet
	I2 => N : fusée.	D5 : idem D4, en double corde ; D6 : double corde glissée, articulée régulièrement par l'archet ; D7 : idem D6, en harmonique (=D6*D2) ; D8 : idem D6, simple corde.	
E : triple corde (arpégée ou non), rythme irrégulier ; E' : quadruple corde.	C : intervalles amples ; C1 : rythme irrégulier, C2, régulier. / C2 => K : quasi arpèges, legato.	G : trille glissé, articulé régulièrement par l'archet ; G2 : idem G, sans articulation ajoutée	
F : double corde non arpégée, rythme irrégulier (groupes).	B : mélodique intervalles moyens B1 : rythme irrégulier, B2, régulier		

Ce que je n'ai pas mentionné, par contre, c'est qu'il est possible de mettre en correspondance la définition des morphologies avec un schéma de forme, l'un renforçant la validité de l'autre. En observant la densité de ce mouvement, on observe la découpe suivante, architecture presque symétrique :

Les allures mélodiques et rythmiques sont définies ainsi :



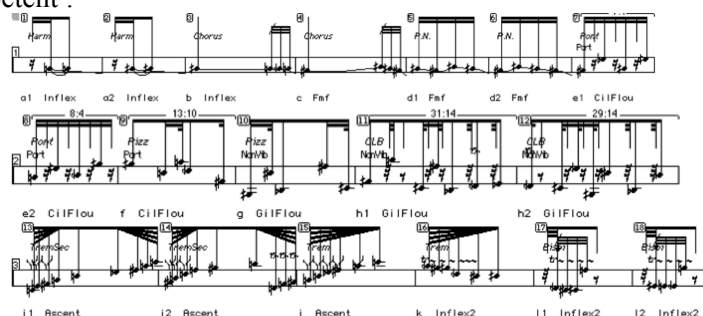
Le répertoire des modulations est le suivant :

Poco gliss	Demi gliss	Portamento	Non vib	« sruti »	trille	trille gliss	micro- variation
---------------	---------------	------------	------------	-----------	--------	-----------------	---------------------

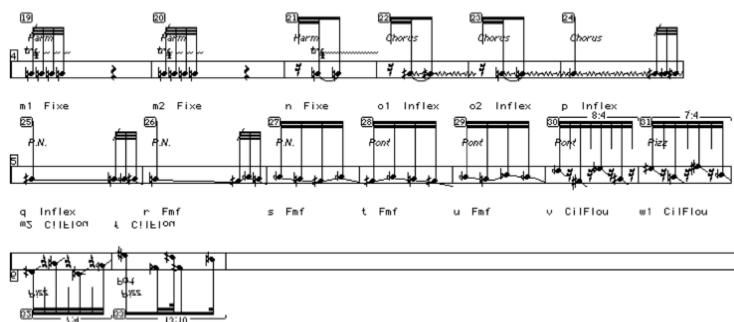
et celui des modes de jeu :

Harmonique	Double- cordes « chorus »	Arco ord	Sul pont	Pizz	C.L.B.	Trem al talon	trem ord	trille de timbre
------------	---------------------------------	-------------	-------------	------	--------	---------------------	-------------	------------------------

Selon des procédures liées à la forme, les espaces de descriptions sont tressés de façon à produire une *trajectoire morphologique* (ou, si l'on veut, un temps de vie) de 23 morphologies³², dont certaines se répètent :



³² Les rythmes qui apparaissent ci-dessous sont générés automatiquement : ils n'ont de valeur qu'en tant que représentants d'une allure rythmique.



Remarquons que la définition par descriptions dicte en partie un ensemble de contraintes sur le matériau (possibilité de double-cordes avec inflexion, « fourchettes acceptables » de durées, etc...). On retrouve la dialectique matériau/morphologie que nous avons signalée plus haut.

Deux remarques :

1) la définition des morphologies ne doit pas forcément être aussi rigoureuse, et peut résulter de choix très différents (par exemple une comparaison des registres entre deux instruments)³³.

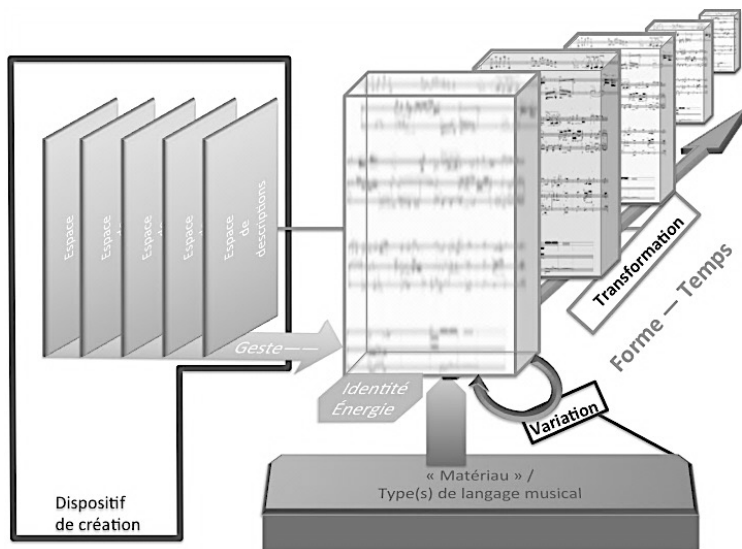
2) Les trajectoires ne se limitent pas à une définition relativement linéaire. On peut par exemple associer des caractéristiques émergentes des morphologies utilisées dans une œuvre donnée à une mesure numérique, suivant diverses « formules ». L'ensemble des morphologies pourra être parcouru selon différents ordres, et donner lieu à des trajectoires différentes.

Enfin, pour montrer comment la variation et la transformation peuvent contribuer à définir une forme, je prendrai pour exemple

³³ Dans mon *Ritratti di gentili maestri : Per Finn-Oghe Hurrybea*, cinquième mouvement, clarinette en mi bémol et violoncelle ; partition disponible sur franciscourtot.free.fr.

mon *Ritratti di gentili maestri* : *Per Philip H. Purlee*³⁴. La découpe formelle est fondée sur deux chapitres ; dans le premier, cinq morphologies (A-B-C-D-E) confiées à l'ensemble en entier (*tutti*) se répètent par variation pour leur donner l'apparence d'une section entière (d'autres morphologies — 1-2-3-4-5-6 — basées sur des sous-ensembles, jouent le rôle de ponctuation) :

Chapitre 1										
A		B		C	D		E		F	<i>Tutti</i>
	1		2			3		4		<i>Du solo au sextuor</i>
					6					



Le choix d'un « dispositif de création » conditionne la spécification d'espaces de descriptions, qui permettent la définition des morphologies écrites comme des gestes.

Le matériau, défini selon tel ou tel type de langage musical, permet à ces morphologies encore abstraites de s'incarner, tout en entretenant avec elles des relations complexes.

Selon leur identité et énergie, ces morphologies peuvent créer du temps par variation ou découper la mesure du temps musical par transformation.

L'important, dans cette tentative d'étude des morphologies avec des moyens relativement classiques, hérités des études sur le « langage musical », est qu'il est possible de les formaliser, et, dans le même temps, que cette formalisation nécessite en retour une expansion des catégories usuelles de ce « langage musical ».

Il est peut-être aussi utile de noter que l'approche n'a pu être qu'inclusive, ou cumulative si l'on préfère. Sans doute reste-t-il à la mettre à l'épreuve de nombre d'œuvres encore plus récentes que celles qui ont présidés à sa naissance.

VIII) Apostille : contre une esthétique de la désespérance

Remarquons que tout ce que nous venons de voir *peut* s'enseigner. Toutes ces catégories et leurs relations sont susceptibles d'un discours critique, qui permet, précisément, d'éviter autant la posture du compositeur-comme-exemple-à-suivre (proche de l'admiration que vilipendait Proudhon), que le ressassement présentiste, et enfin d'éviter une impossibilité d'appréhension d'un langage trop spécifique.

De surcroît, cette possibilité d'enseignement appelle la recherche d'une représentation des processus de composition. Le cadre esquissé plus haut permet peut-être une étude fondée des trois relations qui sont à étudier pour parvenir à cette représentation : lien entre matériau (en ses trois dimensions) et forme, compréhension de la formation des morphologies par leur geste³⁶, liens entre morphologie et forme.

Pour le premier point, les outils de base sont sans doute l'aide à la composition ou les écrits de compositeurs. On peut y ajouter l'étude de *Plus-Minus*, de Stockhausen, qui est, à ma connaissance, véritablement la seule œuvre de musique conceptuelle (au sens de l'art conceptuel). Pour le second point (le geste), les deux outils de base que sont l'aide à la composition et les écrits de compositeurs demeurent, mais il faut sans doute y ajouter une étude plus abstraite de la notion de geste³⁷. Pour le dernier point, une étude générale des formes est nécessaire qui aille au-delà de l'étude architectonique, distinguant classiquement fonction formelle et organisation temporelle des parties au sein d'un tout³⁸.

³⁶ Dans ce cadre, par ailleurs, on doit s'interroger sur la proximité paradoxale entre les notions de « geste », plutôt connoté du côté du « mouvement », et « d'objet », renvoyant plutôt à une fixité ; que ces notions soient souvent utilisées l'une pour l'autre devrait éclairer leur raison d'être.

³⁷ Il faut bien sur mentionner le nom de Claude Cadoz, dont l'œuvre est extrêmement stimulante, même dans un cadre d'instruments purement acoustiques.

³⁸ Cette étude est en cours, mais sort du cadre de cet article.

On pourrait aussi mettre l'accent sur ce que nous avons appelé l'attention, ou sur une conception de la forme non plus fondée sur un principe d'exhaustivité, mais sur l'induction des catégories mêmes qui présideront à sa formation (la forme est ce qui se déforme) pour montrer que la pensée musicale d'aujourd'hui, pour peu qu'elle regarde vers le futur, reste d'une immense et originale vitalité. Car tout ce que nous venons de voir est fondamentalement différent tant des courants sériels, spectraux, tonaux, atonaux... Si l'esthétique qui en résulte n'est pas considérée comme clivante, comme une rupture, c'est qu'elle n'est que rarement reconnue, par absence de formalisations théoriques et par choix paresseux (et de plus en plus paresseux) des institutions musicales... C'est aussi et surtout qu'elle se fonde sur une attitude subtile, bien au-delà des remarquables brisures fracassantes de la modernité, attitude qui conçoit un temps musical courbe surgissant à chaque occurrence d'une nouvelle morphologie ou de ses transformations.

IX) Références :

- Bonnefoy, Y., *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.
- Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, Gallimard, 1987.
- Courtot, F., *Brian Ferneyhough Figures et dialogues*, L'Harmattan, Coll. Univers Musical, Paris, 2009.
- Ferneyhough, B., *Collected Writings*, Edinbourg, Harwood Academic Publishers, 1998.
- Hervé, J.-L., *L'image sonore : regard sur la création musicale*. Thèse de l'université de Lille3, Lille, 1999.
- Meyer, Léonard, *Émotion et signification en musique*, Paris, Actes-Sud, 2011.
- Perrot, J., *La linguistique*, Paris, PUF, 2018.
- Schaeffer P., *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.
- Stroppa, M., « Les Organismes d'Information Musicale: une approche de la composition », in *La Musique et les Sciences Cognitives*, Contemporary Music Revue, Bruxelles, Mardaga, 1989.

