

Invention, technique et langage en musique

M. Pierre BOULEZ, professeur

Le concept d'écriture - I

Pourquoi s'attacher à l'écriture et vouloir s'efforcer de définir le *concept* d'écriture ? Je répondrai d'emblée : en ce qui me concerne, si j'ai à formuler un jugement sur une partition, sur un compositeur, c'est le critère essentiel qui me détermine. Un compositeur sait ou ne sait pas écrire : cela se présente à mon esprit en termes presque aussi catégoriques. Si on me posait la question : pouvez-vous faire une telle distinction même sur les partitions les plus récentes ? Je répondrais immédiatement : oui. Même dans l'idiome le plus radical, le plus novateur, le moins familier, je puis déceler, discerner ce phénomène de *l'écriture*. (Naturellement, l'œil renseigne plus immédiatement que l'oreille sur certains paramètres à long terme. L'exécution, si elle est efficace, donne cependant des renseignements instantanés sur l'adéquation de l'écriture et de l'écoute). Et dans une œuvre qui ne fait pas appel aux moyens traditionnels, qui ne peut guère se transcrire que par des diagrammes approximatifs à partir de documents sonores, en bref, une œuvre à laquelle l'écriture sur papier n'a pas préexisté, pouvez-vous encore appliquer cette catégorie d'écriture ? Je réponds encore : oui ; je puis baser mon jugement sur un « document » qui ne requiert pas forcément la transcription-papier. Le déroulement, la conjonction des événements, la validité du phénomène sonore me sont garants de *l'écriture*. Bien sûr, les catégories ne sont pas aussi distinctes ; mais de tels critères indiquent les œuvres où l'écriture est inaboutie, ou inadéquate.

On me jugera présomptueux ; mais surtout on me demandera : comment pouvez-vous être si sûr, et à partir de quoi pouvez-vous établir qu'une œuvre est écrite ou non ? Là, ma réponse devient plus vulnérable. Pour tout argument, je puis présenter l'intuition, l'habitude, l'expérience qui court-circuitent tout développement logique. Mais si l'on essaie de définir la base de cette intuition, de trouver des critères précis et déterminés, je resterai per-

plexe avant de les donner, je ne sais même si je pourrai effectivement en donner une description adéquate. Je sais que je puis me fier à l'écriture, mais cela reste à la fois très aigu et excessivement vague : je m'appuierai avant tout sur le sens de la relation, de l'enchaînement, du développement. S'appliquant, d'ailleurs, à des œuvres de caractère différent, d'époque différente, le mot : écriture ne peut pas avoir exactement le même sens, s'appliquer de semblable façon. D'autre part, il couvre beaucoup de notions diverses, depuis l'écriture instrumentale jusqu'à la manipulation des éléments du langage. En outre, c'est un mot qui s'applique on ne peut plus directement à la littérature, quelle qu'elle soit, que l'on emploie à tout propos, et même dans les cas les plus insignifiants. On parle aussi bien de l'écriture picturale, de l'écriture architecturale : aucun des domaines de l'invention n'est épargné par ce mot envahissant qui, tout à la fin, ne veut rien dire et veut tout dire. On peut donc le considérer comme un mot-clef, mais aussi bien comme le cliché le plus banal : mot-clef qui serait capable d'unifier les divers moyens d'expression, aussi éloignés soient-ils les uns des autres ; cliché parce que ne pouvant s'appliquer spécifiquement à quoi que ce soit. Ce concept d'écriture, aussi précis et déterminant semble-t-il de loin, autant, lorsqu'on s'en approche, paraît-il insaisissable, difficile, voire impossible à cerner.

Cependant si l'on s'en réfère toujours à l'écriture, fût-ce à tort et à travers, c'est certainement qu'un tel concept doit être central à la mise en œuvre de l'imagination, à la réalisation de l'invention. Il s'agit peut-être, avant tout, du seul moyen de transcription que nous pouvons avoir, transcription des idées, des intentions, de l'imaginaire, à quelque domaine qu'il appartienne. Mais on se rend compte, à l'expérience, que l'écriture n'est pas seulement un moyen de décodage de la pensée, moyen, somme toute, relativement neutre, qui n'aurait aucune influence sur la pensée ou l'imagination, moyen qui ne participerait pas à l'invention, mais ne ferait qu'en transmettre le message, qu'en transcrire l'information. Même si l'on y réfléchit superficiellement, écriture et pensée ne sont pas indifférentes l'une à l'autre, elles sont irrémédiablement liées par la signification : ce que l'on dit est lié inéluctablement au comment on le dit — encore plus en musique qu'ailleurs, où état du langage et pouvoir de l'expression renvoient l'un à l'autre. Pour arriver à un élément neutre sans autre signification que la sienne propre, il faut descendre à la note isolée, la hauteur définie d'une façon abstraite, déréalisée de tout corps sonore instrumental ou vocal, qui n'acquiert une signification qu'agrégée à un contexte. Ce son neutre acquiert sa personnalité du fait même de sa proximité avec d'autres sons neutres, des myriades de combinatoires auxquelles il peut être soumis. Mais, dès que nous avons prononcé le mot : combinatoire des sons, aussitôt va surgir le mot : écriture ; car l'écriture n'est-elle pas un état extrêmement élaboré de la combinatoire ?

Avant d'en arriver à cette conclusion, ou plutôt à cette assimilation, essayons de réfléchir à ce que représente l'écriture de la musique, à quelle

nécessité elle correspond. Il nous faudrait d'abord affirmer, paradoxalement, que l'écriture n'est pas forcément ce qui est *écrit*, matériellement parlant. J'englobe aussi bien dans le concept d'écriture la musique de tradition orale qui, si elle n'est pas rédigée individuellement, obéit à des lois de mise en place, de développement, de responsabilité des éléments entre eux.

Je commence donc par dire que l'*écriture*, ce que je conçois comme tel, dépasse largement le domaine du signe *écrit* proprement dit. Cependant, je voudrais tout de suite ajouter que le fait matériel de l'*écrit* influence ce phénomène plus général, plus global de l'écriture. Qu'il s'agisse d'une tradition orale séculaire, ou d'une manipulation par une machine quelconque de phénomènes sonores, la combinatoire des éléments ne s'assujettit pas aux mêmes contraintes. Le fait même de voir ce qu'on écrit entraîne un mode de pensée qui implique une complexité d'un ordre différent, sinon d'un niveau plus élevé. Il faut cependant accepter qu'il y a, au-delà de l'*écrit*, des catégories non négligeables, voire essentielles, qui échappent à la notation, qu'interpréter c'est surajouter au texte écrit des déviations qui dépendront d'un certain nombre de paramètres dus à la qualité des individus, à leur personnalité, aux conditions acoustiques dans lesquelles l'exécutant se trouve, et même des paramètres plus généraux, comme les rapports stylistiques donnés qu'entretient la période dans laquelle s'insère l'exécutant avec la période où l'œuvre a été écrite. Il est certain que vis-à-vis d'une musique baroque du début du XVIII^e siècle allemand, un interprète du premier quart du XX^e siècle n'aura pas la même attitude stylistique qu'un interprète de nos jours qui essaye d'adhérer à l'*authenticité* de l'exécution. Il est parfaitement vain de vouloir, par l'écriture, fixer toutes ces catégories flottantes, d'essayer d'endiguer, voire d'interdire les déviations qui font la richesse d'une lecture du texte musical. On sait que cela fut la tentation des compositeurs comme Ravel et Stravinsky qui, excédés des ravages de l'interprétation subjective et des déviations saugrenues, prônèrent l'interprétation objective, en ce sens que le texte devait être réalisé dans la stricte observance de la notation écrite. Mais on sait, par l'exemple du *pianola*, auquel Stravinsky s'était passionnément attaché pendant un temps, que l'objectivité du texte avait des limites infiniment trop restrictives et que la *déviations* manquait cruellement, au point de paralyser le texte dans une inertie sans intérêt.

Avant d'entamer une réflexion sur ce que représente l'écriture, il convenait de rappeler les limites de la chose écrite, car elle ne transmet qu'une part de l'invention. On s'en rend compte à l'évidence lorsqu'on remonte dans le temps. Il nous reste des témoignages écrits de notre civilisation musicale depuis très longtemps ; et cependant dès que nous remontons au-delà d'une période assez proche, nous sommes incapables d'imaginer ces caractéristiques d'interprétation qui, seules, savent donner son caractère au texte. Sur le plainchant, ou sur la musique du moyen-âge, nous en sommes réduits à des conjonctures ; nous nous en référons à des textes théoriques, sans être bien

sûrs de savoir les appliquer correctement, d'où les innombrables controverses entre spécialistes pour en tirer des conclusions valides. De nouveaux spécialistes viennent détruire les options des anciens spécialistes ; et ainsi se transforment les spéculations au cours des années. A tel point qu'on peut se demander si, en dépit des connaissances accumulées, nous sommes vraiment capables de retrouver l'authenticité d'un texte, j'entends l'authenticité des déviations qui étaient plus ou moins incluses dans la hiérarchie écrite. Est-ce qu'après une période optimum où interprètes et textes sont en phase, il n'y a plus aucun recours pour relier le texte écrit au texte interprété ? L'œuvre écrite, tout comme la tradition orale, n'est-elle pas susceptible de se transformer dans la succession des années, voire des siècles ? L'œuvre écrite n'est-elle, en définitive, qu'un leurre que la recherche de l'authenticité ne saurait jamais rétablir dans sa vérité d'origine ? D'ailleurs, sa vérité d'origine nous importe-t-elle vraiment ? L'intérêt d'une œuvre écrite, par rapport à la tradition orale, ne résiderait-il pas justement dans les divergences qu'elle permet non seulement dans sa relation avec les individus, mais avec les siècles ? La déviation de l'interprétation ne serait-elle pas semblable à ce principe de Heisenberg qui, simplement dit, fait que l'observation déforme l'objet observé et vous empêche de l'appréhender dans son absolue objectivité ?

P. B.

SÉMINAIRE COLLÈGE DE FRANCE À L'IRCAM

1990-1991

Écriture directe/écriture indirecte

Introduction

Les cinq séminaires de cette année ont été consacrés à une présentation et discussion autour de la première version de l'œuvre « ... *explosante-fixe...* », pour flûte solo, deux flûtes principales, ensemble de musique de chambre (sans claviers, percussions ou harpe) et dispositif électroacoustique, qui a été donnée lors d'un atelier à l'IRCAM au mois de janvier.

I. *Description du dispositif technique*

1) *La flûte/MIDI*

— méthode de captation des doigtés,

- détection des événements (codage de « note-on », « note-off »),
- capteurs acoustiques et amplification,
- transmission des données.

2) *Les flûtes principales*

- fonction musicale,
- amplification et traitement par réverbération et filtrage.

3) *L'ensemble de musique de chambre*

- plan de disposition des cordes, cuivres et bois.

4) *Dispositif électroacoustique*

- description de l'architecture du système informatique

- ordinateur maître :

- dispositif de suivi de partition
- système des « Q-LIST » (liste de tâches)
- mise en mémoire des partitions
- les séquences hiérarchiques
- les commandes pour l'échantillonneur
- les commandes pour la matrice de spatialisation
- les commandes pour l'ordinateur esclave,

- ordinateur esclave :

- système de réception des messages de contrôle
- modules de transformation des sons
- réverbération infinie
- « harmonisers »
- translateurs de fréquence,

- les échantillonneurs

- méthodes de création d'échantillons
- la fonction percussive des échantillons
- création des sons infinis (sons éoliens)
- les sons inharmoniques (multiphoniques)
- description des programmes de contrôle,

- la matrice de spatialisation

- configuration et fonction de la matrice statique
- la fonction de la matrice dynamique.

II. *Méthodes d'écriture musicale*

1) *Le principe de transgression*

- vitesse/registre,
- caractéristiques d'écriture :
 - stabilité/fixité
 - facilité/sûreté.

- 2) « ... *explosante-fixe...* » : *mode d'emploi*
 - structure de relations originelle/transitions,
 - les séquences interstitielles,
 - description détaillée de « *Transitoire VII* »
 - le principe de scanning
 - les sept familles d'écriture
 - l'écriture électroacoustique associée à chaque famille.
- 3) « *Extensions* » de *l'écriture musicale de la flûte solo*
 - origine, flûte solo : amplification, transformation,
 - première extension par les deux flûtes : amplification,
 - deuxième extension par l'ensemble instrumental,
 - troisième extension par le dispositif électroacoustique.
- 4) *Description des méthodes d'écriture musicale* : commentaires sur les extraits aux chiffres 1-3, 6, 13, 14, 20-22 du « *Transitoire VII* ».