

Fabien Levy

## CHRONIQUE DIURNE D'UN INSECTE NAGEUR

*« Nathanael, je t'apprendrai la ferveur »,  
André Gide, les nourritures terrestres*

### *Nuages*

Avant de verbaliser divers aspects de mon travail, tentons de le situer.

Partagé entre son indépendance et sa présence médiatrice, un compositeur est un animal sensible aux flux et aux reflux de l'histoire des idées, anticipant ou remontant involontairement les courants d'espoir et de crise de son époque. Nos « grands-parents musicaux » avaient fêté leurs vingt ans au sortir de la deuxième guerre mondiale, dans la vague stimulante de la reconstruction. Tout était à repenser. L'atmosphère était centrifuge. La communauté des hommes, mue par une confiance renouvelée dans la rationalité occidentale et l'esprit universaliste des lumières, ce qui les conduisit en particulier aux méthodes structurales, exigeait de ses créateurs de réinventer selon ce paradigme et leur prêtait une attention soutenue. Les trente glorieuses furent logocentriques, structurales, fécondes et inspiratrices, que ce soit artistiquement ou scientifiquement.

Nos « parents-compositeurs » ont eux célébré leurs vingt ans dans le sursaut de mai 68, qui allait involontairement, et paradoxalement, clôturer les trente glorieuses. Dans un esprit de décolonisation, de croissance persistante, et d'utopie, ils ont contesté les valeurs de la génération précédente et ont en particulier interrogé les limites de la pensée combinatoire occidentale et la pertinence objective des structures. Ces réflexions sur les conditions des opérateurs de la modernité occidentale posaient les premières pierres de la post-modernité<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Postmodernité* au sens de Lyotard, c'est-à-dire interrogation sur les conditions de la modernité et du savoir dans un contexte de défiance envers les métathéories (*La condition postmoderne*, Paris, les éditions de Minuit, 1979). Il ne faut pas confondre ces interrogations sur la modernité occidentale avec « l'anti- » ou le « pré- modernisme », le « retour à », c'est-à-dire, crûment dit, une idolâtrie quelque peu misologue et anachronique de la référence

Leurs œuvres retournaient à l'objet dans une utopie collective demeurée cependant universaliste, logocentrique et constructive. Certains choisirent l'empirisme, d'autres la nouvelle simplicité, d'autres le physicalisme scientifique, d'autres un travail sur la réception, les attentes et les surprises, et d'autres, enfin, l'inspiration folklorique.

Quant à ma génération, effectuons en premier lieu une observation arithmétique simple : vingt-cinq ans de crise économique et de relativisation des systèmes analytiques la séparent de celle qui a entamé sa vie d'adulte dans les revendications estudiantines, comme vingt-cinq ans de prospérité séparaient cette génération de celle des « 1925 ». Autre équidistance, moins remarquée : un peu plus de quarante années éloignent ma génération de celle de Boulez, Stockhausen et Ligeti, tout comme un peu plus de quarante ans les dissociaient eux-mêmes de Stravinsky, Berg ou Bartok ; à la différence qu'aucune guerre mondiale n'a, depuis 1945, interrompu le mouvement des idées musicales. Ainsi, plutôt que de construire sur des tables rases, les compositeurs d'aujourd'hui semblent incités à quelque peu « prolonger » l'œuvre de leurs aînés. Autre trait marquant, ma génération a fêté ses vingt ans dans une atmosphère de chute du mur de Berlin et d'explosion du chômage, ce qui a indubitablement freiné certains jeunes créateurs dans leur conquête de nouvelles utopies.

L'époque actuelle semble elle-même caractérisée par deux traits dominants :

D'une part, sur le plan de la réception, la référence aux anciens comme incarnation d'une certaine modernité imprègne aujourd'hui le public et les institutions. Les « grands-parents musicaux », confirmés après la guerre dans leur rôle de « révolutionnaires de la musique classique et romantique », avaient créé la *musique contemporaine* ; les parents l'avaient ensuite consolidée, proposant quelques variantes dans une opposition assez conciliante. « *Faites de la musique contemporaine* » (si ce n'est de la musique du XX<sup>e</sup> siècle) semblent aujourd'hui insister les journalistes, les ensembles dédiés, ou les programmeurs. « - *Et si je préférais composer de la musique d'aujourd'hui ? (mais quelle est-elle ?)* ».

D'autre part, en ces temps de crispation des repères et des utopies, on semble assister à un repli sensible de l'écoute politique et artistique de l'altérité, à une crainte intellectuelle et politique grandissante de penser l'avenir, et à un retour de normes et de références anachroniques présentées comme salutaires. La modernité avait acquis dans le siècle passé ses références, le bon métier également. Entre Boulez et Schostakovitch, nous suffirait-il aujourd'hui de choisir ?

---

permettant de se poser peu de questions, pensée assez faible qui semble aujourd'hui à la mode (et que des théoriciens de l'architecture comme Charles Jencks ont également nommé, à la fin des années 70, « architecture post-moderne »).

La génération des moins de quarante ans, celle qui travaille au XXI<sup>e</sup> siècle, offre pourtant, il me semble, une esthétique propre, même si elle s'inscrit plus clairement dans des références passées et ne semble pas présenter d'unité médiatisable (table rase et médiatisation ayant certainement été les deux principes de sociologie esthétique inventés par le XX<sup>e</sup> siècle). S'il fallait cerner, très caricaturalement (trop !), cette nouvelle génération, une de ses particularités serait peut-être, pour quelques-uns, de nous être éloignés de ces deux attitudes du refus, celui du passé et celui des structures à vocations universelles, qui caractérisaient l'une ou l'autre des deux générations précédentes. Il me semble personnellement, comme d'autres, avoir hérité de mes « grands-parents musicaux » la volonté de construire de nouvelles grammaires et, dans le même temps, partager avec mes « parents-compositeurs » le rêve d'élaborer de nouveaux concepts allant au-delà du signe et de la pensée analytique. De plus, en cette époque dite « post-moderne », un trait relativement commun à ma génération, et que l'on observe plus rarement dans les générations précédentes, reste la méfiance envers les notions de progrès stylistique, auxquelles sont préférées celles de sincérité et d'originalité, et la défiance envers les notions d'universels de la perception, auxquelles sont préférées celles de conventions culturelles d'écoute à interroger et à déconstruire. Je préfère ainsi, personnellement, les paradoxes aux formes et processus trop démonstratifs.

Je ne crois donc pas que nous soyons aujourd'hui confrontés à un individualisme et à un relativisme qui ne mèneraient nulle part. Lyotard caractérisait l'ère technologico-moderne des années 50 à 70 comme une tentative de normer par des métadiscours scientifiques et politiques ce qui est vrai et ce qui est juste<sup>2</sup>, auxquels on adjoindrait ce qui est beau, ou tout du moins ce qui possède un sens esthétique. Dans la remise en cause d'une certaine « téléologisation de l'art », l'individualisme et la recherche de la singularité deviennent alors nécessaires, non comme refus de l'histoire, mais comme possibilité de dissonance et de liberté.

### *Sirènes*

Les environnements sont certes devenus inertiels, si ce n'est centripètes. Il paraît nécessaire, individuellement, de s'en libérer. Nos aînés avaient profité de la curiosité et du soutien des politiques et du public pour ce qui était artistiquement innovant. Bien que les

---

<sup>2</sup> Lyotard, op.cité, p.20

curiosités se soient modifiées, ce statut d'artiste public, moderne, et visible dans la cité reste encore, pour beaucoup d'artistes, notamment en France, un modèle. Il me semble pourtant que l'on revienne à des modes d'activité artistique similaires à ceux qu'avaient connu Varèse, Bartok ou Webern, plus isolés dans leur travail de franc-tireur. Pour les artistes qui croient cependant encore à cette époque glorieuse de soutien public, en d'autres termes pour ceux qui cherchent à affirmer un nom et un statut autant que des oeuvres, la survie culturelle<sup>3</sup> et institutionnelle astreint à des attitudes sociologiques diverses mais symptomatiques d'une époque en crise : discours a-musicaux cultivés et faciles ; mise en exergue de titres, d'appartenances ou de compétences musicales ; figure d'artiste cultivé et de bonne compagnie ; scientisme ; *etc.* Ces positions sont parfois accompagnées de stratégies musicales d'allégeance : musique grise sonnante « contemporaine » ; musique lointainement modale, au son propre, éventuellement légitimée par des héritages de façade (« sérialité », « spectralité ») ; copie de style ; musique composée « pour » festival ou concours. On ne crée alors plus pour vivre sa vie d'insecte et chatouiller l'oreille, mais pour conforter un sentiment d'appartenance ou de distinction<sup>4</sup>, ce qui permet certes de survivre et d'être joué (ce qui est primordial pour un compositeur), mais finit par faire fuir la partie du public encore friande de nouveautés.

Les modalités de la production, devenues sociologiques, « culturelles » et inquiètes du jugement de l'autre éclairent en particulier certains courants artistiques actuels, dont les deux postures extrêmes, seraient, caricaturalement, d'un côté, une attitude « complexe » qui tenterait de séduire le « segment snob » et « distingué<sup>5</sup> » et, de l'autre, une position

---

<sup>3</sup> Marc Jimenez (*Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1997, pp.421-424) différencie la « logique esthétique », qui explore des critères d'appréciation d'une œuvre pour elle-même, et la « logique culturelle » qui, dans un monde de plus en plus dominé par les industries culturelles dont l'objectif demeure le profit immédiat, tente d'imposer d'autres critères de légitimation (adhérence à un groupe ou à une image, modes, significations sociales du goût, délégation du jugement à des experts).

<sup>4</sup> Dans *La distinction, critique sociale du jugement* (Paris, éditions de Minuit, 1979, p.275), Pierre Bourdieu interprète les goûts et jugements esthétiques selon des stratégies non intentionnelles d'adhérence ou de distinction d'une personne à un groupe précis. Les principes de distinction se construisent en particulier par rejet des goûts d'un groupe voisin auquel la personne souhaite échapper alors qu'elle s'y voit potentiellement rattachée (le bourgeois tente de se distinguer du petit-bourgeois, qui, lui, désire différencier ses goûts de ceux de la classe moyenne ; l'émigrant assimilé cherche à se distinguer des émigrants fraîchement arrivés ou à l'inverse de ses nouveaux compatriotes ; l'adolescent tente de se distinguer de ses aînés ou d'affirmer au contraire son entrée dans le monde adulte).

<sup>5</sup> Toujours au sens de Bourdieu, c'est-à-dire concernant un auditeur qui, caricaturalement, ne peut aimer que ce que la majorité n'apprécie pas (même si cet intérêt est sincère). L'explication purement sociologisante du goût me semble cependant excessive : le goût se construit à partir de nombreux facteurs touchant à la fois la sociologie, mais aussi l'impulsion immédiate, et des niveaux plus symboliques, intellectuels et psychologiques. Bourdieu a ainsi quelque peu rapidement condamné, selon des logiques socio-politiques, l'appréciation des chefs-d'œuvre de la musique classique et romantique et la fréquentation des salles de concert.

« populiste » qui composerait pour (et avec) le « grand public » (même si ce genre de visées traduit plutôt, selon moi, d'une part un léger mépris pour les goûts individuels en ne les désignant que par leur plus petit commun dénominateur, d'autre part un contresens quant au rôle des politiques culturelles qui, en démocratie, ne doivent pas plaire à tous mais permettre à chacun de s'élever). Dans une époque où la curiosité et le jugement individuel critique sont quelque peu en crise, les politiques hésitent également entre déléguer leur jugement à des experts, ou s'assurer de plaire au plus grand nombre. Il n'est par exemple pas étonnant qu'un débat esthétique institutionnel sur « la musique néo-tonale » apparaisse depuis peu, en particulier en France, pays centralisé, aimant les modes, et pour lequel la culture reste éminemment politique et institutionnalisée. L'époque romantique avait en effet été l'une des seules époques à avoir engendré des chefs-d'œuvre musicaux reconnus comme tels, et par le grand public, et par les instances expertes de légitimation. Cette époque avait assimilé et conclu la plupart des recherches formelles entamées au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment sur la tonalité fonctionnelle et les formes ; elle avait stabilisé les formations instrumentales tels que l'orchestre symphonique ou le quatuor à corde ; elle avait inclus la musique instrumentale pure dans le régime esthétique des arts<sup>6</sup> ; en outre, ses « héros » n'avaient pas seulement endossé des habits de techniciens-faiseurs de style mais avaient vécu des émotions spontanées et des destins tragiques dignes d'émuquer, à leur disparition, les libidos populaires et bourgeoises. Derrière la reconnaissance institutionnelle de la musique tonale académique se cache donc, il me semble, la nostalgie sociologiquement et historiquement connotée d'un romantisme de salon feutré (quel compositeur « néo-tonal académique » s'identifierait avec une formation autre que les très romantiques orchestres philharmoniques, quatuors à cordes, et autres « formations sonate » ? Quel compositeur se revendiquant « néo-tonal » dénoncerait l'anachronisme de ne pas utiliser aujourd'hui d'instrument électronique, ou accepterait de mélanger dans une même pièce bombarde, épinette, cor chromatique et synthétiseur ? Quel compositeur « néo-tonal » reconnaîtrait aujourd'hui que des concepts comme « symphonie », « sonate », « orchestre » ou « consonance » ont une histoire qui ne se cantonne pas à un siècle précis et trois pays ?). Deux siècles plus tard, il est étonnant de voir combien le romantisme en

---

<sup>6</sup> Dans *Le Partage du sensible* (Paris, La Fabrique éditions, 2000, pp.27-31), Jacques Rancière identifie trois régimes historiques des arts : le régime éthique, pour lequel « l'art n'est pas identifié tel quel mais se trouve subsumé sous la question des images », le régime poétique -ou représentatif-, qui « identifie le fait de l'art – ou plutôt des arts- dans le couple poiesis/mimesis », et le régime esthétique « parce que l'identification de l'art ne s'y fait plus par une distinction au sein des manières de faire ». Dans le régime esthétique, l'œuvre d'art induit une pensée. Le logos rejoint ainsi un pathos. Ce régime coïncide dans les faits avec la naissance de l'esthétique (Baumgarten et Kant). L'Eroica de Beethoven, composée en 1804, est par exemple la première œuvre dont la création s'est accompagnée d'une distribution de programme, outre sa forme (longueur du développement) et le traitement des thèmes et de l'orchestration volontairement innovants.

musique, et en musique seulement, a réenvahi le goût bourgeois et se place au centre du débat musical public savant, entre ceux qui déconstruisent les formes liées à ce style en croyant déconstruire toute la musique, et ceux qui affirment sans scrupule leur attachement aux formes attitrées du romantisme. L'un des aspects les plus tristes de ce débat reste d'ailleurs, selon moi, qu'il évacue toute discussion sur les œuvres pour favoriser celle sur les styles, ce qui ne peut que renforcer les épigonismes stériles et les surdités à tout ce qui serait singulier. Ne doit-on pas y voir ici la marque qu'un des débats esthétiques prédominants ne porte plus sur la musique, mais sur sa sociologie<sup>7</sup>, et notamment sur celle du goût bourgeois réinstitutionnalisé ou récusé ?

En conséquence, en cette période de reflux, pour ceux qui veulent créer de l'art et non des produits culturels, pour ceux qui veulent prendre des risques (quitte à choquer les plus conservateurs), tout en prenant le risque que cela s'entende (quitte à provoquer les plus snobs), bref, pour ceux qui veulent laisser une œuvre et non imposer un nom, il faut remonter à contre-courant.

## *Fêtes*

Jean-Marc Chauvel insiste : « *tu dois parler de ta musique* ». Si j'aime établir une pensée musicale, il m'est pourtant difficile de verbaliser la partie la plus musicale de ma propre démarche compositionnelle, et ce pour deux raisons :

D'une part, il est rare qu'un artiste sache être à la fois insecte et entomologiste, même pour celui dont la plume (organe inhabituel chez les insectes) est volubile. Les obsessions musicales réelles d'un compositeur appartiennent plutôt au non-dit sémantique. La forme sonate n'avait-elle pas été explicitée quand elle n'avait plus intéressé les compositeurs ?

D'autre part, mon propre travail théorique -et je ne l'ai compris que récemment- se concentre avant tout sur des catégories ineffables de la musique, des paradoxes de l'analytique et de la perception, et des doubles- et contre- sens, qu'il est délicat d'explicitier dans un métalangage logico-textuel clos par sa propre logique.

Mais plongeons.

---

<sup>7</sup> L'art n'a pas attendu le postmodernisme pour interroger la sociologie du goût, puisque Marcel Duchamp ou les artistes du Pop Art proposaient déjà une rhétorique basée sur le goût populaire et les objets de consommation, mais dans un sens d'analyse critique et non de marketing populiste.

C'est certainement à la lecture de Jankélévitch, il y a maintenant quinze ans, que j'ai pu me retourner sur mon cheminement et en comprendre certaines motivations. J'ai en effet découvert, à travers ses écrits, que ma démarche n'était pas indépendante de mon histoire personnelle, familiale et environnementale. L'acte de composition serait-il une thérapie involontaire ?

À l'issue de la deuxième guerre mondiale, beaucoup de familles françaises juives intégrées, c'est-à-dire profondément laïques et républicaines, furent incitées, parce que la collaboration et les exterminations les avaient stigmatisées, à se réinterroger sur leur identité. Certains épousèrent un communautarisme religieux artificiel que leur parents auraient dénigré, d'autres s'engagèrent en art ou en politique afin de bâtir de nouveaux mondes, d'autres, comme Jankélévitch, rejetèrent violemment la plupart des héritages germaniques pour entamer une recherche philosophique originale sur l'humanisme et l'altérité, et d'autres, enfin, - et ce fut le cas de ma famille -, traduisirent les leçons de la tragédie en une croyance dans la connaissance, la rationalité et l'humanisme, en une nécessité vitale de se réconcilier avec l'Allemagne, mais également en une grande sensibilité envers les cultures non occidentales, et en une certaine défiance envers les systèmes qui écoutent peu leur corps et leur cœur<sup>8</sup>. Mon choix de la classe de Gérard Grisey au Conservatoire de Paris et mes intérêts futurs pour les musiques des autres cultures ne sont certainement pas indépendants de cet environnement personnel.

Ma méfiance relative envers les systèmes trop analytiques ne date d'ailleurs pas de mon entrée au Conservatoire. Je me souviens, alors que j'étudiais les mathématiques, avoir rédigé quelques textes naïfs et exaspérés qui aspiraient à contester une utilisation excessive des techniques combinatoires sur les signes, par exemple dans les techniques sérielles (pour lesquelles je ne saisissais alors ni les implications esthétiques, ni ce que des compositeurs comme Webern ou Berg en avaient brillamment extraits). Cette distance envers les systèmes musicaux trop directement issus de réflexions analytiques sémantisables ne se transforma que tardivement en des propositions esthétiques réellement prospectives.

Ce n'est qu'à partir de 1996 que j'ai cherché à traduire musicalement la notion *d'inflexion musicale*, c'est-à-dire une tension musicale où l'action resterait sensible, mais non intelligible, non analysable, et en particulier non-réductible à une transformation sur l'un ou l'autre des paramètres. Il s'agissait, en d'autres termes, de construire musicalement

---

<sup>8</sup> Cette attitude semble d'ailleurs relativement partagée en France, où le mythe de la résistance s'est construit sur des témoignages « d'intelligence du cœur » et « de brave intuition immédiate », là où les nazis apparaissaient « prinzipiell » et « kopfig ». Cette vision des origines du « bien et du mal » semble différente dans l'Allemagne actuelle, où on lui préfère un encouragement de la conscience responsable, intelligente et dialectique.

des *presque rien* et des *je ne sais quoi* « jankelévitchiens ». Dans ce but, je transposais instrumentalement un principe acoustique associé au fonctionnement des échantillonneurs, liant dans un même rapport la fréquence de transposition et la vitesse de pulsation. Cette technique a d'ailleurs été employée par Karlheinz Stockhausen (*Mantra, Kontakte*, cf. son article *Wie die Zeit vergeht*), mais avec pour objectif que la différenciation sérielle des hauteurs se reflète dans celle des rythmes. Dans ma musique, ce principe permet au contraire de brouiller l'origine paramétrique d'un phénomène. Ainsi, une variation infime de hauteurs, par exemple une transposition d'un quart de ton d'un élément, est systématiquement accompagnée d'un changement de même ordre sur les autres paramètres, par exemple une modification infime et dans le même rapport de la vitesse de répétition rythmique de cet élément. L'accumulation et le nombre de ces inflexions infimes appliqués à tous les paramètres créent ensuite, théoriquement, une tension sans que l'on en perçoive la cause analytique.

The image shows a musical score for harp solo, divided into three sections. The first section is labeled 'Répétition du Do#' and features a series of notes with rhythmic markings like 'L3', 'L3', 'L3', 'L3'. The second section is 'Répétition plus lente du Do', with notes and markings like 'L3', 'L3', 'L3', 'L3'. The third section is 'Répét. Plus lente du Do#', with notes and markings like 'L3', 'L3', 'L3', 'L3'. The notes are labeled with their corresponding pitch names: SI, LA, SOL, DO#, FA, LA, SI, SOL, DO#, RE, FA, LA. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

Fig. 1 : Technique « d'inflexion musicale transparamétrique », extrait de *Les deux ampoules d'un sablier peu à peu se comprennent* (1996), pour harpe solo amplifiée (éditions Billaudot).

J'ai utilisé cette technique pour la première fois dans une oeuvre pour harpe solo, *Les deux ampoules d'un sablier peu à peu se comprennent* (1996), pièce quelque peu austère, mais qui représente une étape importante dans mon travail, un « degré zéro » de mon écriture actuelle. Cette oeuvre comportait d'ailleurs déjà de nombreux autres paradoxes sur l'analytique : des jeux sur des intervalles perceptivement quasi-identiques mais différenciés microtonalement ; un instrument détourné sonnante « exotique » et démultiplié en une myriade d'instruments élémentaires ; et, comme dans de nombreuses oeuvres qui suivirent, une inadéquation entre la structure analytique observée sur le papier (ici une structure tripartite) et la forme perçue (un glissando continu paradoxal inspiré de ceux de Jean-Claude Risset, à qui la pièce est dédiée).

Les pièces qui suivirent, généralement écrites pour plusieurs musiciens, ont repris et étendu ces paradoxes sur l'analytique par l'emploi de techniques particulières d'instrumentation, de contrepoint, et de mise en relation temporelle entre détail et totalité.

Ainsi, dans les contrepoints de la musique occidentale de tradition écrite, la superposition des différentes voix est souvent liée à son écriture. Un quatuor à cordes classique, par exemple, est généralement écrit à quatre voix, chacune étant allouée à l'un des quatre instruments du quatuor. Les façons de conduire les voix, de la fugue baroque aux techniques d'instrumentation de Schönberg, sont souvent construites sur un principe de confrontation de voix distinctes, accumulées et de poids équivalents. Dans les musiques de tradition orale présentant un niveau élevé d'organisation contrapuntique, la contrainte de la partition disparaît, et les différentes voix se distribuent plus subtilement parmi les différents musiciens. Dans les musiques pour trompes des Banda Linda de Centrafrique ou dans le répertoire pour clarinettes *Tule* des Indiens Wayâpi de Guyane, par exemple, chaque aérophone ne joue qu'une hauteur à l'intérieur de lignes distribuées, rigoureuses et complexes, dont l'intérêt se situe au niveau de la totalité. Dans les chants polyphoniques des pygmées, le nombre des voix musicales est indépendant du nombre de chanteurs, et chaque musicien interprète des cellules motiviques élémentaires qui ne s'entendent pas en tant que telles mais s'agencent telles les pierres finement sculptées à l'intérieur d'une mosaïque complexe globale.

Dans ma pièce *Durch, in memoriam Gérard Grisey*, pour quatuor de saxophones (1998), comme dans la plupart des oeuvres qui suivirent, la musique n'est jamais la somme de ses parties. Selon le degré de focalisation de l'audition, émerge d'abord une figure homogène d'un seul tenant et en perpétuelle évolution, construite à partir de surfaces harmoniques fusionnées<sup>9</sup>. À un degré plus fin de focalisation perceptive, la figure devient une mosaïque constituée d'instruments élémentaires simples agencés régulièrement. Au niveau le plus fin, chacun de ces instruments élémentaires laisse paraître une identité propre caractérisée par une granulation sonore autonome et ciselée par l'écriture et les modes de jeu au sein d'une ligne mise en perspective par un contrepoint dense de couleurs, de rythmes et d'espace (fig. 2).

L'interprétation de l'œuvre est par ailleurs analogue à son écriture : chaque interprète doit se décomposer en de nombreux instruments virtuels élémentaires (un peu comme ces jeux d'enfant où il faut simultanément frapper d'une main une partie de son

---

<sup>9</sup> Pour atteindre la fusion harmonique donnant une couleur d'ensemble, j'emploie généralement des techniques spectrales personnelles, en allant chercher dans le haut du spectre des partiels ayant entre eux des relations particulières : rapports deux à deux identiques, partiels premiers, ...

visage et frotter de l'autre son abdomen, puis alterner). Dans le même temps, chacun de ces instruments virtuels élémentaires doit être d'intonation et de morphologie identiques parmi les quatre interprètes. La réalisation instrumentale de ce genre de techniques est donc ardue, agile et fragile. Elle se concentre à la fois sur la précision des petits objets et sur la fusion de l'ensemble. Je suis très reconnaissant aux différents interprètes qui acceptent de réaliser ces jeux de décooordination véloc.

The image shows a musical score for saxophone quartet, specifically measures 96-97. The score is written for four parts: saxophone soprano (sax. sopr.), saxophone alto (sax. alto), saxophone tenor (sax. ténor), and saxophone baritone (sax. bar.). Above the staves, there are five boxes labeled 'Instrument élémentaire 1', 'Instrument élémentaire 2', 'Instrum. Éém.', 'Instrum. Éém.', and 'Etc.'. Green arrows originate from these boxes and point to specific notes and slurs across all four staves, illustrating how each real instrument plays multiple virtual elementary instruments. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p, f, mp, mf). A note in the baritone part is marked 'seule' and another 'seule seul'. At the bottom right, there is a small diagram of a saxophone mouthpiece with the text 'coups de langue (un peu comme un battement d'ailes)'. The page number '96' is visible at the top left of the score.

Fig. 2 : Durch, in memoriam Gérard Grisey (1998), pour quatuor de saxophones, (mes.96-97, partition en sons réels, éd. Billaudot). Chaque instrument joue une multitude d'instruments virtuels élémentaires. Chaque instrument élémentaire trace une ligne partagée entre les quatre instruments réels.

Dans *Hérido-ribotes*, pour alto solo et cinquante-et-un musiciens d'orchestre (2001), cette technique atteint un certain paroxysme, puisque l'alto n'est jamais un soliste confronté à un orchestre, mais tantôt un ensemble de plusieurs instruments virtuels élémentaires, tantôt l'une des composantes d'une mosaïque plus large formée par les cinquante-et-un instrumentistes de l'orchestre, tous solistes, si ce n'est plus (chaque instrumentiste de l'orchestre se décomposant lui-même en plusieurs instruments élémentaires). Cette technique est également employée dans une pièce récente, *Tre volti del volubile Ares*, pour orchestre professionnel d'harmonie (2006, fig. 3).

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The score is arranged in a standard format with multiple staves. At the top left, the number '13' is written. The staves are labeled on the left with instrument abbreviations: Fl. Pic., Fl. I, Ob. I., Fg. 2.0as., Cl. pic., Cl. F. 1.2.3.4., Cl. B. 1.2.3.4., Cl. HF. 1.2.3.4., Clak. 2., Cl. B. 2., Sax. S., Sax. A., Sax. T., Sax. B., Cor. 2.4., Corret. I., Trp. I., Tuba 2., Tuba T. 2., and Tuba B. 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'fz', 'mf', 'f', and 'p'. There are also performance instructions like 'con clar.' and 'con sax.'. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

Fig. 3 : Tre volti del volubile Ares pour orchestre d'harmonie, (I-Inno, mes.13-18, éd. Billaudot, 2006). Chaque musicien est soliste, et les instruments virtuels élémentaires se répartissent parmi les musiciens.

Plus généralement, la plupart des « matériaux de surface » utilisés dans mes oeuvres tentent d'intégrer cette écoute paradoxale entre la perception d'une construction interne structurée et ciselée qui excite l'oreille analytique et l'écoute d'un rendu global fusionné en évolution continue, un peu à l'image d'un crépi dont on ne saurait s'il faut en distinguer

chacune des nervures ou contempler la texture globale. Mon souhait est de créer une perception paradoxale intermédiaire, située entre différentes pratiques d'écoute.

J'emploie aussi parfois, dans ma musique, des formalismes scientifiques complexes qui alimentent d'autres paradoxes intéressants sur les notions de contrepoint et de polyphonie. Dans *Coincidence* (1999) pour ensemble de trente-cinq solistes, dans la pièce *Pour la classe* du cycle de pièces pédagogiques *Où niche l'hibou* (2001), ou encore dans *Soliloque sur [x, x, et x]*, pour ordinateur en temps réel (2002), est utilisé un procédé contrapuntique singulier, le *Canon de Vuza*, que j'ai découvert grâce aux travaux du théoricien Moreno Andreatta<sup>10</sup>. Les canons de Vuza, du nom du mathématicien roumain Theodor Vuza, sont des canons rythmiques parfaits, c'est-à-dire des canons pour lesquels la superposition des différentes voix rythmiques n'implique ni superposition verticale de deux notes issues de deux voix différentes, ni espace vide. L'imbrication des voix est donc complète et complémentaire, ce qui induit que le pavage, au sens mathématique, est *parfait*. Ce type de canon implique en conséquence une écoute paradoxale, puisque l'oreille analytique entend initialement différentes entrées polyphoniques d'un même motif rythmique, mais perçoit, lorsque toutes les voix sont entrées, une ligne monodique unique (fig.4).

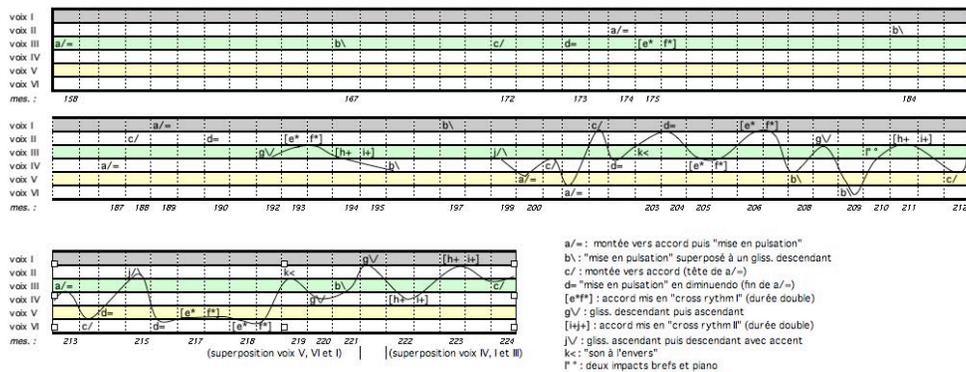


Fig. 4 : Plan du canon de Vuza dans *Coincidence* (1999), pour ensemble de 35 solistes (mes. 158 à 226). Le canon est à six voix rythmiques identiques (voix I à VI). Chaque colonne représente trois temps et chaque lettre symbolise un geste musical. Lorsque toutes les voix sont entrées, leur polyphonie génère paradoxalement une ligne monodique, sans superposition ni espace vide.

<sup>10</sup> Moreno Andreatta, *La Théorie Mathématique de la musique de Guerino Mazzola et les canons rythmiques*, Mémoire de DEA, Paris, Université Paris IV, EHESS & Ircam, 1999.

Si le compositeur ne doit pas se préoccuper de s'inscrire dans une histoire (d'autres le font pour lui), il est souvent intéressé par l'Histoire de la musique, et ne fait que la relire. Pour ma part, les questions de représentations du musical sont un thème qui, depuis quelques années, me préoccupe<sup>11</sup>. La musique occidentale est vraisemblablement, avec les mathématiques et le langage, le seul domaine de la pensée possédant sa propre écriture, c'est-à-dire à la fois un système autonome de transcription, en d'autres termes une *graphémologie*, et une pensée autonome de cette écriture, en d'autres termes une *grammatologie*<sup>12</sup>. Or un signe n'est pas un simple code. Il est un instrument de structuration de lecture et d'audition de l'univers : non seulement nous regardons et entendons à travers les signes, mais les signes donnent existence aux choses<sup>13</sup>. Le signe induit donc à la fois une pensée et une réception propres. En d'autres termes, les signes musicaux utilisés par le compositeur pour s'abstraire de son objet<sup>14</sup>, les sémiotiques utilisées pour transférer l'information et les sémiotiques réceptives sont intrinsèquement liées : comme toute autre notation, la notation musicale est un système de représentation du musical par une culture donnée qui induit un *épistémè*<sup>15</sup> particulier. Il est alors intéressant, en tant qu'artiste, de repenser ces épistémès et ces représentations, de les déplacer et de les déconstruire<sup>16</sup>, afin d'ouvrir de nouveaux mondes perceptifs.

En Occident, les représentations du musical séparent par exemple clairement, et ce depuis le VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., le complexe sonore en trois paramètres indépendants de rythme, de hauteur et de dynamique. Entre le XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle se sont ensuite établies des représentations du musical sous forme de descripteurs discrétisés mis en relation ordinale ou cardinale, organisés en alphabets finis réduits à quelques lettres (do, ré mi, fa..) ou obéissant à des principes divisifs simples (blanche, noire, croche,...). Ceci n'a cependant

---

<sup>11</sup> C'est en ce sens que mes interrogations musicales sur les opérateurs de représentation de la modernité s'inscrivent dans une perspective post-moderne.

<sup>12</sup> Les fonctions *graphémologiques* et *grammatologiques* de toute écriture sont par exemple définies dans Jean-Marie Klinkenberg, *précis de sémiotique générale*, Paris, De Boeck Université éd., coll. Points-Seuil Essais, 1996, pp. 226-227.

<sup>13</sup> Hypothèse sémiologique dite de *Sapir-Wolf*.

<sup>14</sup> Il peut s'agir de signes graphiques, mais aussi de pas de danse, de doigtés ou de pensées symboliques, au sens général de l'*archi-écriture* derridienne, c'est-à-dire de trace sans présence du sujet-producteur (J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1967, p.103).

<sup>15</sup> Dans le sens donné par Michel Foucault dans *les mots et les choses*, Paris, Tel-Gallimard, 1966 rééd. 1994, pp.13-14.

<sup>16</sup> Pour plus de détails sur ces réflexions, cf. mes articles : « notre notation musicale est-elle une surdité au monde », à paraître dans *Sémiotique et éthique*, sous la dir. de M. Vallespir, M.-A. Rioux, L. Kurs, Paris, éd. Bruylant ; ainsi que « Le signe prêtant à interprétation. La crise de la graphémologie traditionnelle dans les musiques d'aujourd'hui », à paraître dans la revue électronique de musicologie *Musimediane* ([www.musimediane.com](http://www.musimediane.com)).

rien de naturel, et d'autres cultures ont imaginé d'autres conceptions pour les intervalles de hauteur (par exemple dans les musiques arabo-persanes), d'autres logiques rythmiques (par exemple en Asie), et d'autres notations.

Cette réduction sémiotique du complexe musical en trois alphabets indépendants, finis ou divisifs, a certainement privilégié en Occident les logiques combinatoires autonomes sur ces paramètres, et permis l'extraordinaire complexité de la musique occidentale, en particulier la polyphonie. A contrario, cette réduction sémiotique réduit une évolution temporelle continue du complexe sonore et de ses différentes composantes spectrales à un son harmonique fixe, c'est-à-dire réduit à un fondamental (le point noté sur la partition), à une durée fixe (la valeur rythmique) et à une nuance. Avec cette graphémologie, il est en particulier malaisé de transcrire et de composer des phénomènes transparamétriques et des sons pour lesquels les partiels évoluent dans des directions différentes, comme si rythme, hauteur et nuance étaient des phénomènes distincts<sup>17</sup>.

Une lecture abrégée de la musique du XX<sup>e</sup> siècle fait apparaître, sous cette double perspective de l'histoire des représentations et de celle des perceptions, que ce siècle fut bouleversé non pas par l'atonalité, qui clôtura selon moi une logique occidentale de polyphonies et de combinatoires, centrée sur les hauteurs, et née au XIV<sup>e</sup> siècle, mais par deux autres phénomènes : d'une part, les découvertes systématiques des répertoires et principes musicaux des autres cultures, qui ont fortement relativisé l'universalisme de certaines notions musicales occidentales ; d'autre part, l'apparition de nouveaux moyens de transcription tel que l'enregistrement sur cylindre, disque, bande magnétique puis de nature numérique, qui ont permis de conserver et de transmettre des catégories plus fines du complexe sonore et de créer, ainsi, de nouvelles grammatologies (musiques concrètes, électroacoustiques, spectrales, ...).

La graphémologie occidentale traditionnelle du musical me paraît aujourd'hui en crise. Pourtant, il manque encore, il me semble, une notation musicale de remplacement offrant à la fois une représentation suffisamment détaillée du « son complexe » (comme le permettent déjà les représentations sonographiques et spectrographiques du signal), mais qui fournisse dans le même temps une abstraction symbolique et une fonctionnalisation de haut niveau permettant d'imaginer des grammatologies aussi complexes que celles imaginées en musique instrumentale, et non des assemblages empiriques faisant uniquement confiance à une oreille locale. À défaut de ces interfaces d'avenir, les compositeurs doivent aujourd'hui improviser des solutions limites : utilisation de sons bruités et inharmoniques produits par

---

<sup>17</sup> Ce qui est acoustiquement faux, puisqu'une fréquence fixe entretenue est par exemple une variation temporelle périodique d'amplitude.

des instruments acoustiques non conçus initialement pour les générer, effets complexes obtenus par orchestration et accumulation<sup>18</sup>, musiques mixtes.

*Soliloque sur [X, X, X et X]*<sup>19</sup>, commentaire par un ordinateur d'un concert mal compris de lui (2002), est en partie née de ces réflexions. *Soliloque sur [X, X, X et X]* n'est pas à proprement parler une œuvre, mais plutôt une méta-œuvre que l'ordinateur génère en temps réel à partir d'extraits des autres pièces du concert. Ceci signifie qu'à chaque concert, l'œuvre produite est différente et unique, non seulement parce que le matériau constituant cette mosaïque est formé du souvenir des sonorités des autres pièces (la pièce utilise de courts extraits issus des autres pièces), mais aussi parce que l'organisation de cette mosaïque, c'est-à-dire l'algorithme engendrant la pièce, est elle-même composée en fonction des valeurs de certains paramètres musicaux calculées par une analyse acoustique des échantillons. À chaque réalisation, la « partition » et les « instruments » de cette méta-œuvre électronique sont donc renouvelés.

Ce projet d'une méta-œuvre m'a permis de développer plus avant, et de façon abstraite, des techniques de composition de haut niveau symbolique issues non d'une grammatologie sur le signe traditionnel, mais sur le phénomène sonore. En effet, les procédures que l'ordinateur génère en temps réel pour déclencher et transformer les échantillons agissent non pas sur des hauteurs, mais sur les objets sonores, non pas sur des rythmes, mais sur des positions de lecture et des durées, non pas sur des intervalles, mais sur des vitesses de lecture, non pas sur des nuances, mais sur des intensités, des filtrages, et des effets d'espace. Ces procédures sont entièrement déterministes<sup>20</sup> et dépendantes des échantillons. Autre détournement des catégories classiques, *Soliloque* est à la fois une composition dans le sens où la méta-structure abstraite est relativement fixe, mais également une méta-composition ouverte dans le sens où la réalisation est à chaque fois différente, interprétée par le contexte (ce qu'une « écriture » sur ordinateur permet, contrairement à la fixation sur papier, de réaliser).

---

<sup>18</sup> On pense en particulier à la musique (mal-) nommée « spectrale ». Toutefois, un des premiers effets non-harmoniques obtenu par orchestration est, selon-moi, la « porte des larmes » dans *le Château de Barbe-bleue* de Bartok. Berlioz était également très créatif dans la réalisation d'effets temporellement et verticalement complexes obtenus par instrumentation.

<sup>19</sup> Les « X » du titre doivent être remplacés par les prénoms des autres compositeurs joués au même concert : *Soliloque sur Ludwig van, Igor, Karlheinz, Salvatore et Orlando*. L'application permettant d'engendrer cette pièce est librement téléchargeable sur Internet ([www.fabienlevy.net/Compositions/SOLILOQUE.html](http://www.fabienlevy.net/Compositions/SOLILOQUE.html)).

<sup>20</sup> La « partition » informatique déclenche au total plusieurs centaines de procédures symboliques agissant sur les différents échantillons.

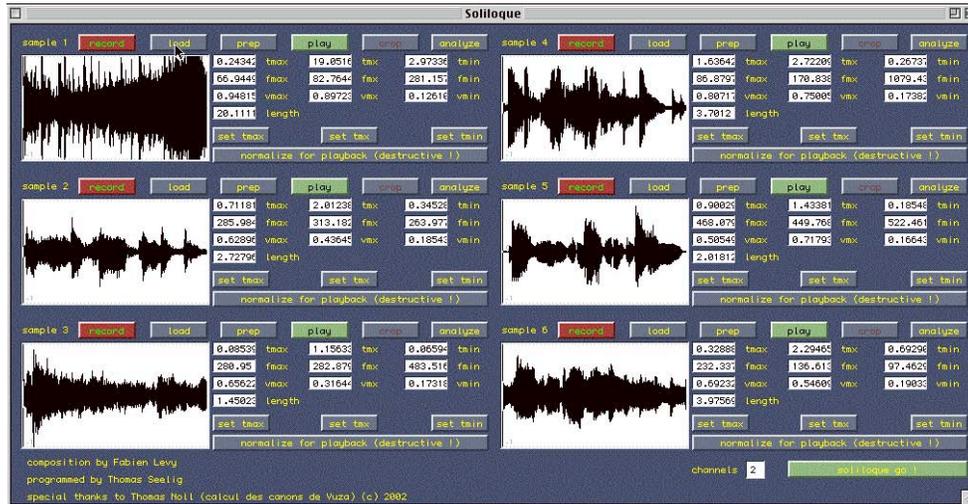


Fig. 5 : Interface utilisateur de Soliloque sur [X, X, X] avec les six échantillons issus d'autres œuvres jouées au même concert et, pour chacun d'eux, les données de l'analyse permettant de générer l'algorithme de réalisation.

En 2004, je prolongeais ces réflexions sur les représentations et perceptions culturelles du musical avec la composition d'une œuvre purement instrumentale, *les murmures d'une orchidée solitaire*, pour deux Guqin, flûtes chinoises (orgue à bouche Sheng, flûte droite Xiao en ré, Ocarina Xun), harpe, orgue Hammond, violon et violoncelle. Le titre fait référence à *l'Orchidée solitaire* (幽蘭 *Youlan*), une des plus anciennes pièces traditionnelles composées pour Guqin dont la tablature, datée du VI<sup>ème</sup> siècle, nous soit parvenue. Le *Guqin* est une cithare chinoise à sept cordes dont le répertoire, austère et subtil, est noté par idéogramme. Toutefois, on ne transcrit dans le répertoire pour Guqin ni les hauteurs, ni les rythmes, mais la position à laquelle se place la main gauche sur une corde donnée et le mouvement par lequel cette main entretient la résonance, les glissandi, et les nombreux vibratos. Le compositeur note également par quels mouvements, avec quel doigté, et selon quelle image poétique la main droite pince, frôle, attaque ou repousse la corde. Un des traités de référence pour le Guqin, le *Taiyin da quanji*, recensait ainsi en 1413 une cinquantaine d'ornementations pour la main gauche et une trentaine de positions pour

la main droite<sup>21</sup>. Chaque formule est d'ailleurs associée à un idéogramme décrivant précisément à la fois le geste technique et l'image poétique qui facilitent son interprétation.

Dans *les murmures d'une orchidée solitaire* (2004) sont développés et confrontés deux plans de sémiotisation (de représentation comme d'audition) : d'une part, pour les instruments chinois, une composition à l'intérieur de chaque son sans réduction à des hauteurs, nuances et rythmes fixes ; d'autre part, pour les instruments occidentaux (avec certains croisements), une composition par accumulation. La partition présente en conséquence deux systèmes de notation, qui impliquent simultanément deux pensées de l'écriture pour le compositeur et deux attitudes d'écoute pour l'auditeur. J'ai en particulier cherché à travailler dans cette oeuvre différents niveaux de sémioses culturelles, qu'elles soient sous forme de signes prospectifs cognitifs, de représentations analytiques, ou de sémioses cognitives réceptives.

(\*) sur la corde de la, écouter la corde par l'annulaire à sib, et poser en alternance l'index en plaçant l'archet entre les deux doigts (alternance d'un 'sib' et d'un son inharmonique aiga)

**Fig. 6 :** *Les murmures d'une orchidée solitaire*, 2004, pour deux cithares Guqin, flûtes chinoises, harpe, orgue Hammond, violon, violoncelle, (éd. [Billaudot](#), mes. 34 à 37).

Comment parler de sa démarche artistique et de sa propre musique ? Un effort d'introspection permet certes de tracer quelques lignes théoriques et d'énoncer des

<sup>21</sup> Véronique Alexandre-Journeau, *La cithare chinoise Qin*, Mémoire de DEA de musique et musicologie (directeur : François Picard), Université Paris IV-Sorbonne, 2001, p. 6 & pp. 25-29.

références intellectuelles ou musicales. Pour ma part, je saisis certaines de mes propres références à la lecture ancienne de Jankélévitch ou celle plus récente de Derrida ; je comprends les conséquences épistémologiques d'une remise en question des opérateurs logocentriques ou eurocentriques de la modernité musicale occidentale ; je perçois dans ma musique certaines parentés avec des compositeurs comme Beat Furrer, Gérard Grisey, Helmut Lachenmann, Jean-Claude Risset ou Shi-Rui Zhu. Cependant, comme d'autres compositeurs de ma génération, et à la différence de nombreux « compositeurs-théoriciens » des générations précédentes, je refuse de m'inclure dans une *Histoire*, de confondre singularité et modernité, de me positionner dans une géographie de la *culture* contemporaine. Mon activité artistique est de faire éclore des pousses singulières que d'autres prendront éventuellement soin, le temps aidant, de rapprocher des autres étamines, afin de tracer les possibles frontières d'un *champs* stylistique.

De plus, si j'aime ébaucher une pensée musicale verbalisée et cohérente<sup>22</sup>, car cela m'aide en premier lieu à déplacer mes propres horizons musicaux, mes œuvres dépassent certainement ce que j'en comprends. Elles ne se laissent pas résumer par les préoccupations qui les ont engendrées, encore moins par celles que je suis capable de verbaliser et dont je peux esquisser une unité théorique.

Ce refus du programme et de l'école esthétique, propre, me semble-t-il, aux compositeurs de ma génération, trouble certainement la vision qu'on aimerait se faire de notre époque. Cette opacité épistémologique brouille en effet une histoire linéaire structurée en unités, en mouvements artistiques, et en étapes. De ces relations ambiguës et de cette absence apparente de nouveau groupe n'émergent alors, téléologiquement, que les post-(post-spectraux, post-bruitistes, post-tonaux, post-sériels, post-expressionnistes ou post-minimalistes). Mais ils ne sont pas seuls. Si les critères du goût semblent un peu en crise, l'époque me paraît riche, bien que difficile, offrant finalement deux choix à l'artiste : celui de perpétuer, dans une logique de production culturelle, ce que nos aînés avaient su créer de singulier avec le soutien actif des institutions et du public ; ou celui, dans une logique artistique, de tracer sa voie, avec autonomie et sans médiatisation, et d'ériger la dissonance et le dépassement comme principes essentiels de la démocratie.

---

<sup>22</sup> Ce qui semble plutôt à contre-courant, aujourd'hui, dans notre époque dite « post-moderne »