

L'aventure spectrale

PAR **JONATHAN CROSS**, PROFESSEUR DE MUSICOLOGIE À L'UNIVERSITÉ D'OXFORD ET CHERCHEUR ASSOCIÉ À L'ÉQUIPE «ANALYSE DES PRATIQUES MUSICALES» À L'IRCAM. SPÉCIALISTE DE STRAVINSKY ET DU RÉPERTOIRE CONTEMPORAIN, IL TRAVAILLE PLUS GÉNÉRALEMENT SUR LES ENJEUX DU MODERNISME DANS LA MUSIQUE DES XX^E ET XXI^E SIÈCLES.

Lors de la conférence qu'il a donnée à Oxford en 2017, en ouverture du premier colloque d'une série consacrée aux «spectralismes» musicaux, le compositeur Tristan Murail a posé une question à la fois passionnante et turlupinante: «Qui a inventé la musique spectrale?» Comme on peut s'en douter, sa réponse n'eut rien d'univoque. Murail évoqua, par exemple, la musique traditionnelle mongole et ses chants de gorge diphoniques (*le khöömii*) utilisant jusqu'à 25 partiels sur un son fondamental. Donc, avança-t-il, la musique spectrale est un phénomène qui existe depuis toujours. Mais il rappela aussitôt que le syntagme «musique spectrale» est d'usage plus récent. On crédite généralement son contemporain Hugues Dufourt de l'invention du terme, lors d'une émission sur Radio France en 1979. Murail, cependant, affirma que l'expression avait déjà cours avant cette date, qu'elle n'était pas née d'un seul individu et qu'elle avait été employée notamment à l'Internationale Ferienkurse für neue Musik de Darmstadt en 1978 où il se trouvait avec Gérard Grisey. En tout état de cause, Grisey lui-même ne parlait pas volontiers de musique «spectrale» mais plutôt d'une musique «liminale», ou encore «différentielle», «transitoire». En fait, toute cette terminologie a été disputée dès son apparition. Dans une lettre de 1980,

Dufourt écrivait à Grisey: «Prends l'adjectif liminal si tu veux, mais je ne suis pas très chaud, car il est trop restrictif, trop «minorant». J'ai renoncé depuis belle lurette à «spectrale», beaucoup trop étroit également.» Par la suite, Grisey s'est accommodé du terme mais, dans son tout dernier article intitulé «Vous avez dit «spectral»?» (1998), il décrit ce qu'il appelle «l'aventure spectrale» non pas comme une technique, mais comme une «attitude». Cette position est aussi celle de la génération suivante, notamment Marc-André Dalbavie et Philippe Hurel. Dans les œuvres d'autres compositeurs tels Georg Friedrich Haas, Fausto Romitelli ou Kaija Saariaho, on pourrait dire qu'il y a une pensée spectrale, ou l'empreinte d'une pensée spectrale, mais appliquées à un matériau musical qui n'est pas vraiment – voire pas du tout – spectral. On ne saurait donc déterminer avec assurance qui a inventé la notion de musique spectrale, ni si une telle musique existe en un sens distinctif. Il n'en reste pas moins que parler de «musique spectrale» aujourd'hui, c'est renvoyer inmanquablement à un moment historique bien précis: celui de la fondation de l'ensemble L'itinéraire à Paris en 1973 et des œuvres de ses principaux compositeurs dans les années 1970 (Grisey, Murail, Dufourt, Michaël Levinas, Roger Tessier). L'itinéraire était avant tout un collectif de musiciens curieux du son et déterminés à explorer de nouveaux modes d'expression et à transformer les relations entre compositeurs, instrumentistes et technologies. À vrai dire, ce n'était pas le seul collectif musical à se donner pareils objectifs: MATH 72 («Murail, Abbott, Tessier, Holstein, 1972») avait été fondé l'année précédente et 2E2M («Études et expressions des modes musicaux») en 1971. Le manifeste du CRISS («Collectif de recherche instrumentale et de synthèse sonore»), fondé par Dufourt en 1977, revendique un lien fort entre musique et transformation sociale: «les techniques de traitement électrique du son deviennent l'agent d'une révolution stylistique profonde et leur intégration dans notre civilisation constitue sans doute un trait saillant de cette époque.» Pour tous ces ensembles, la technologie électronique a provoqué de nouvelles attitudes non seulement au plan de la composition mais aussi pour l'écoute – ce qui recoupe la révolution sociale dans le sillage des événements de mai 1968. «L'itinéraire, écrit Thierry Alla dans *Tristan Murail: la couleur sonore* (2008), outre outil de diffusion, était un moyen de lutter contre l'establishment.

AGENDA

SPECTRALISMES

COLLOQUE

DU MERCREDI 12 AU VENDREDI 14 JUIN
IRCAM, SALLE STRAVINSKY ET STUDIO 5

SPECTRAL 1

MERCREDI 12 JUIN
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE ET FORUM

SPECTRAL 2

JEUDI 13 JUIN
ÉGLISE SAINT-MERRY

SPECTRAL 3

JEUDI 20 JUIN
MUSÉE DE L'ORANGERIE, SALLE DES NYMPHÉAS

Une lutte à la fois esthétique et politique. » L'*establishment* que venait contrer l'avant-gardisme de L'itinéraire, c'était la génération sérielle de la génération précédente – en particulier Pierre Boulez désormais à la tête de l'Ircam (ouvert en 1976), institut de l'État. Situé, selon Grisey, en opposition au structuralisme et à « l'égalitarisme » de la musique sérielle aussi bien qu'au « néocolonialisme » de la musique dite postmoderne, le spectralisme pouvait s'associer aux nouveaux enjeux sociaux des années 1970. Dufourt écrivait, par exemple, que la musique spectrale « obtient ses tensions (...) par différenciation » et « propose des processus de transformation continus et déterminés dans l'espace et le temps ». Chez Grisey, le référent est davantage temporel que spatial; il parle d'une démarche « écologique » à l'égard des timbres, des bruits et des intervalles.

Ces préoccupations transpirent des œuvres phares de cette époque créées par L'itinéraire. Le célèbre début de *Partiels* (1975) de Grisey présente la synthèse instrumentale du spectre d'un *mi* grave de trombone, mais petit à petit ce « corps sonore » (pour utiliser le terme de Rameau) se dégrade, allant d'un spectre harmonique naturel jusqu'à un spectre inharmonique de bruits. Il s'agit d'une musique fragile. La certitude de la musique sérielle est devenue quelque chose de plus incertaine, un art qui exprime la perte de confiance dans la modernité. D'une manière parallèle, *Mémoire/Erosion* (1976) de Murail commence par un seul *do* pour cor, dont le spectre résonne à travers l'ensemble mais qui se dégrade petit à petit jusqu'au chaos. *Saturne* (1978-1979) de Dufourt est une étude mélancolique de timbres et de temps, une séquence d'accords (spectraux et non-spectraux) qui respire. À propos de *Surgir pour orchestre* (1984) Dufourt parle en termes de « temps d'imminence, d'angoisse et de fragmentation ». Une telle angoisse est toujours évidente dans *Winter Fragments* (2000) de Murail, dédié à la mémoire de Grisey, qui est construit à partir d'un petit fragment mélodique prélevé chez Grisey et qui se confronte – selon la préface de Murail – à « l'hiver comme métaphore: l'absence, le vide, le départ ». L'œuvre commence avec le son d'un spectre distordu qui résonne à travers un paysage hivernal.

Bien que la musique spectrale se soit opposée au modernisme de la musique sérielle de l'après-guerre, elle participe néanmoins à un modernisme plus large (remontant au début du XX^e siècle) qui se manifeste souvent par la fragmentation, l'aliénation et la mélancolie. Certes, les micro-analyses des spectres et la composition assistée par ordinateur, au cœur de l'esthétique spectraliste, sont issues d'une modernité scientifique et technique, mais il est frappant que les produits d'un tel engagement semblent parler de l'échec de la modernité. *Winter Fragments* nous montre un paysage de ruines. Quand Levinas choisit de refaire pour le XXI^e siècle *La Métamorphose* de Kafka du début du XX^e siècle dans son opéra éponyme (2010), il place son œuvre dans le contexte de la longue histoire du

modernisme. La voix de Gregor Samsa, le personnage principal de l'œuvre « métamorphosé en un monstrueux cancrelat », est transformée par l'ordinateur selon des principes quasi-spectraux – métaphore de son état d'aliénation, colorée par des « sanglots long » mélancoliques. L'opéra, selon le compositeur, porte les traces du déroulement de l'histoire terrible du XX^e siècle: il parle, par exemple, de la déportation et de la Shoah. Gregor est donc, lui aussi, un produit de l'échec de la modernité.

Qui a inventé la musique spectrale? Si ce terme ne se rapporte qu'au spectre sonore, on pourrait répondre: Rameau! S'il se rapporte aux moyens de créer une nouvelle sensibilité temporelle, on pourrait proposer Debussy et ses accords autonomes colorés. Si, enfin, le terme se rapporte au contexte musical et aux influences métabolisés par L'itinéraire pendant les années 1970, il faudrait regarder du côté de Scelsi, Xenakis, Ligeti et Stockhausen, ou encore de La Monte Young. Chez nombre de compositeurs d'aujourd'hui, la pensée spectrale permet d'articuler une réponse à un monde fragmenté, fragile, fugace – ainsi chez Anderson, Andre, Bedrossian, Chin, Filidei, Hurel, Haas, Harvey, Leroux, Lindberg, Mâche, Nørgård, Rădulescu, Romitelli, Saariaho, Sciarrino, Tenney, Tulse, Vivier, etc.

Le spectralisme, loin de se résumer à un moment saillant des années 1970 où les oreilles d'un groupe de compositeurs ont été sensibilisées aux structures internes du son en vue d'explorer de nouveaux modes d'expression et d'écoute, apparaît comme un fil rouge courant tout au long des XX^e et XXI^e siècles. Lorsqu'on parle aujourd'hui du spectralisme, c'est avec la conscience des nombreuses conséquences de cette « aventure » pour la musique la plus actuelle. L'héritage spectral serait alors une attitude moderniste pour le XXI^e siècle – non seulement envers le son mais aussi envers l'espace et le temps. Une musique capable de résonner avec un monde en transition, d'explorer des espaces liminaux entre la nature et la technologie, entre le corps et l'esprit, entre la véracité et l'incertitude. Une musique des seuils et des reconfigurations, c'est-à-dire une aventure de la sensibilité tout aussi profondément sociale qu'esthétique. ■