



Centre BLAISE PASCAL

37 rue du Maréchal de Lattre de Tassigny - 78150 Le Chesnay

Séminaire d'enseignement et de recherche

« *Le rôle de l'imaginaire dans la découverte* »

9 février 2011

Geoffroy DROUIN, compositeur, docteur de l'EHESS

## **Trouver d'abord, chercher ensuite, ou quand le son précède la note.**

Je souhaiterais interroger ici ces deux moments névralgiques du processus de création : la recherche et la découverte. J'examinerai ces deux instants pour évaluer leur objet et leur lieu : qu'est-ce que l'on cherche, qu'est-ce que l'on découvre, quels en sont les lieux et les temps respectifs. Je partirai alors du paradoxe suivant : la découverte précède la recherche, ou, articulé en termes musiciens, le son (entendu) précède la note (écrite).

### **1. Je trouve, je cherche ensuite**

Examinons pour commencer ces deux moments dans leur déploiement respectif. Pour mieux les comprendre, mettons-nous en situation, et imaginons-nous devoir réaliser à la commande d'une pièce instrumentale, disons pour un petit effectif instrumental. Tout œuvre à venir commence par cette nécessité : écrire, oui, mais sur quoi, à partir de quoi ? C'est l'*idée* qui se fait désirer ici, celle qui s'imposera à moi pour me convaincre de lui consacrer toute mon énergie et mon temps dans une œuvre dont elle aura la paternité (rappelons-nous ce mot du compositeur Jean Barraqué : « les œuvres nous créent créateurs »<sup>1</sup>). Diverses situations se présentent ici, il serait vain de vouloir circonscrire le processus de création en l'enfermant dans une modalité exclusive. Retenons néanmoins les deux principales et les plus symptomatiques : soit je suis déjà pris par un certain son<sup>2</sup>, et c'est lui qui va mobiliser mon projet d'écriture, soit je ne sais pas encore précisément sur quoi écrire, et un travail préalable s'impose alors. Pour ma part, c'est le plus souvent la

---

<sup>1</sup> J. Barraqué, *Hommage à Claude Debussy* (1962), in *Écrits*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 252.

<sup>2</sup> Cette forme passive est ici employée à dessein, car comme nous le verrons, c'est la découverte qui nous prend plus que nous la prenons.

première situation qui se présente. Quant à la seconde, elle peut convoquer ce que j'appellerai un premier moment de la recherche, mais qui n'en constitue pas pour autant son vrai moment ; il est souvent relativement bref et consiste à évaluer les forces en présence : quels sont les instruments dont je dispose, quels types de sonorités sont potentiellement disponibles, quels genres de textures musicales vais-je pouvoir élaborer ? Une fois ce travail accompli, une fois posé cet état des lieux, il s'agit de découvrir le mobile de l'œuvre, le plus souvent un son ou une situation sonore particulière qui va s'imposer à moi, et qui constituera la motivation de mon projet d'écriture ; plus rarement, ce peut aussi être un mobile purement structurel, par exemple une idée précise du type de forme globale de la pièce. Et puis le son, le geste instrumental, ou encore la situation sonore se dévoilent, dans un mouvement de percée fulgurante et instantanée : on tient alors le mobile de son œuvre<sup>3</sup>. Il sera là, obsessionnel et sans relâche, réclamant d'en prendre toute la mesure par une évaluation introspective de sa réalité et de ses différentes déterminations. C'est alors et alors seulement que s'engagera le vrai travail de recherche, celui qui demandera labeur et volonté, à la table de travail, semaines après semaines, pour dérouler le fil des multiples déterminations de l'objet préalablement trouvé. Découverte puis recherche, voilà donc bien l'ordre des choses qu'il nous faut admettre et qu'il va nous falloir maintenant parcourir plus précisément. Entamons ce parcours par la découverte puisque c'est elle qui est première.

## 2. La découverte

### 2.1. La découverte : elle se prépare sans se donner

Si certes la découverte précède la recherche, elle n'en relève pas moins d'un temps de préparation. Il s'agit de mettre en branle un certain nombre de conditions pour favoriser son éclosion. La première, nous l'avons parcourue, c'est de prendre la mesure des moyens dont je dispose. Ce peut être évaluer les potentialités sonores, ce peut être aussi côtoyer dans la proximité l'instrument à qui la pièce est destinée, pour en chercher le son insolite, comme une séance de prises de son avec un instrumentiste peut en offrir l'opportunité. Fournir les informations que l'inconscient et la sensibilité sauront faire fructifier, voilà quelle est la condition à minima pour atteindre la découverte promise.

### 2.2. La découverte : le lieu de l'improbable

Si le lieu de la recherche est la table de travail, celui de la découverte échappe à toute prévision, si ce n'est qu'il sera autre que celui de la recherche. Alors que la dernière relève d'un acte volontaire et laborieux, prescrivant ainsi le lieu du travail à proprement parler, la découverte ne survient jamais de façon délibérée,

---

<sup>3</sup> Précisons par précaution que nous parlons ici du mobile de l'œuvre et non de cette dernière qui ne saurait tomber du ciel comme certaines images d'Épinal ont pu le véhiculer à diverses époques : ce serait Mozart recevant des mains du Père céleste l'intégralité du Requiem...

mais bien plus souvent au moment et dans un lieu improbables : la rue, le métro, la nature, tout *ailleurs* du lieu commun du labeur du compositeur, voilà où l'on peut s'attendre voir surgir la découverte attendue. En tout état de causes, c'est dans le frottement complémentaire et extérieur au lieu de la recherche qu'elle trouvera son espace d'expression privilégiée.

### **2.3. La découverte : un instantané**

Autant la recherche nécessite un temps conséquent et étendu, autant la découverte est instantanée, se dévoilant dans l'intégralité de sa réalité. Comme expression de prédilection de sa venue, c'est la figure du *flash* qui semble la plus appropriée. Fugace mais complet, instantané tout en portant l'intégralité du message adressé à son destinataire, le *flash* s'impose à soi comme une évidence. Gardons-nous pour autant de surévaluer cette figure. Cette capacité à recevoir ne nous fait en rien musicien ou compositeur, c'est le moment de la recherche postérieur qui, comme nous le verrons, constituera le vrai travail d'écriture, et donnera alors le privilège de s'assumer comme tel. Se donnant dans la complétude de sa totalité, l'image sonore, si on nous permet cette association, arrive ainsi d'un trait, dans la soudaineté d'un instant hors du commun parce que hors de tout contrôle préalable, hors de toute expérience délibérée. Autre lieu, autre temps, la découverte réside dans une dimension qui semble peu concernée par la linéarité et la flèche du temps de notre réalité.

### **2.4. La découverte : un acte subi**

De tout cela, il ressort cette évidence : la découverte se donne plus qu'elle ne se trouve. Nous l'avons admis, c'est dans la passivité qu'elle se reçoit, une passivité certes préparée, mais dont l'issue ne saurait être prédictible. Expérience subie, le moment de la découverte nous traverse en nous mobilisant entièrement, jusqu'à nous envahir dans une exclusivité sans concession. C'est elle qui s'impose alors comme le mobile de l'œuvre à venir, c'est elle qui par sa fascination entretiendra cette volonté d'écrire jusqu'à en avoir percé la réalité et épuisé le contenu. On croit donc la saisir alors que c'est bien elle qui nous tient. Créer les conditions de sa réception, voilà le seul acte préalable laissé à notre initiative. À nous de nous rendre disponible pour accueillir sa réalisation. Alors forçons encore le propos : la découverte nous trouve plus que nous la trouvons. Renversement un peu osé, vision platonicienne et emprunte d'un idéalisme sans retenu, celle d'une idée déjà présente et flottant dans un espace avec lequel nous parviendrions à établir une connexion subite, pour nous ouvrir sur une de ses singularités, dans la totalité *idéale* qu'il contiendrait. En admettant que cette proposition n'est pas sans rencontrer un certain écho dans la réalité de cette expérience, nous nous garderons néanmoins ici d'en trancher la validité. Quoiqu'il en soit, la découverte atteinte, il nous faut à tout prix travailler et diffuser son rayonnement dans notre concret réel, dans la tentative d'en saisir le contenu. C'est le moment de recherche qui commence alors.

### 3. La recherche

#### 3.1. Une délibération après-coup

En quoi consiste ce moment qui suit la découverte précédente ? Prenons acte avec le compositeur et intellectuel François Nicolas de cette réalité : la recherche relèverait « d'une délibération du compositeur avec lui-même face à l'acte de création qu'il a déjà posé. »<sup>4</sup> Pour Nicolas, « délibérer, beaucoup pourtant pourraient croire qu'il s'agit plutôt là de décider quelle note poser, en sorte que la note découle d'une délibération préalable. La question nous suggère plutôt que notre délibération est seconde, *doit être* seconde, qu'elle vient donc après l'acte de composition et non pas avant. »<sup>5</sup> Délibérer serait donc pour Nicolas « s'expliquer à soi-même les enjeux et conséquences de décisions déjà prises intuitivement ou subconsciemment. »<sup>6</sup> La délibération, moment réflexif de ce qui s'est présenté à soi et qui en vient à être parcouru extérieurement, n'est donc en réalité qu'un éclaircissement nécessaire parce que cette fois-ci conscient, une relecture qui vient confirmer ce qui a déjà été décidé à son insu dans le moment de la découverte. Revenons avec François Nicolas à ce moment de délibération, et travaillons-le à la lumière de *L'être et le néant* de Jean-Paul Sartre. Voici le témoignage que nous adresse Sartre quant à la délibération :

« La délibération volontaire est toujours truquée. [...] Motifs et mobiles n'ont que le poids que mon projet leur confère. Quand je délibère, les jeux sont faits. Et si je dois en venir à délibérer, c'est simplement parce qu'il entre dans mon projet originel de me rendre compte des mobiles par la délibération plutôt que par telle ou telle autre forme de découverte. Il y a donc un choix de la délibération comme procédé. [...] Quand la volonté intervient, la décision est prise et elle n'a d'autre valeur que celle d'une annonciatrice. »<sup>7</sup>

Annoncer, voilà de quoi il en retourne dans la délibération : parce qu'un choix a été fait dans un lieu qui échappe à toute délibération consciente, il me revient, *délibérément*, par un acte de volonté de prendre acte d'une décision prise ailleurs et préalablement, en me l'annonçant à moi-même. En faisant surgir dans la réalité consciente les motifs et mobiles qui ont conduits à se les faire accepter à soi-même préalablement, ce moment de la délibération peut donc être envisagé comme secondaire. C'est, somme toute, transcrire une écriture d'un monde à un autre : une image musicale se présente à moi, elle s'écrit dans mon imaginaire musical, je tente après coup d'en saisir la teneur et les aboutissants, sautant alors la frontière qui me permet de l'inscrire dans une autre réalité, celle de ma logique d'entendement, et dont l'expression se fait par le mot. Mais ce saut n'a rien d'une décision ; même si elle semble s'affirmer au moment de sa diction dans la langue vernaculaire, elle a en réalité déjà sa validation dans l'inconscient qui l'a mis à jour.

---

<sup>4</sup> F. Nicolas, *Pourquoi, pour un compositeur, joindre le mot à la note ?*, séminaire Entretemps du 25/10/08, Ircam, disponible à : <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/2008/25octobre.htm>

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> J.P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976, p. 527.

Chercher ne revient donc qu'à s'expliquer à soi-même ce qui a déjà été trouvé. Affirmer ceci ne revient nullement à nier le moment de la prospection qui s'avère être nécessaire, c'est simplement admettre que celui-ci trouve sa raison en réaction à un préalable de découverte dont il convient de prendre la mesure pour soi-même. Dis autrement, ici l'effet précède la cause, le motif le mobile. C'est d'ailleurs souvent ainsi que s'amorce le travail d'écriture musicale : une idée forte (une figure, un geste, un timbre, une texture...), autour de laquelle gravite un développement, à entendre non pas comme la séquence traditionnelle d'une forme canonique quelconque, comme il peut l'être par exemple au sein de la forme sonate, mais plutôt comme le commentaire déployé d'une idée initiale. C'est ainsi que ce développement ne se pose que pour comprendre la raison de cette idée préalable, son intérêt, sa force. Alors que l'idée initiale s'était imposée d'elle-même, d'un seul tenant spontané et évident, ce geste nécessite un espace et un temps significatifs, marqué par le labeur du travail de recherche et d'écriture. Sartre lui-même vient confirmer nos propos quand il voit le moment de recherche comme la forme et le chemin à emprunter pour affirmer ce qui est déjà présent :

« Si la volonté est par essence réflexive, son but n'est pas tant de décider quelle fin est à atteindre puisque de toutes façons les jeux sont faits, l'intention profonde de la volonté porte plutôt sur la manière d'atteindre cette fin déjà posée. »<sup>8</sup>

Décider quel chemin emprunter pour comprendre ce qui s'est déjà imposé à soi, voilà où réside la volonté du créateur.

### 3.2. Écrire à reculons

On osera alors cette proposition : contrairement à l'apparente évidence, tout en progressant dans la linéarité de la partition, le compositeur écrit en réalité à reculons. Ce moment de recherche dont va témoigner l'écriture ne fait en effet que parcourir à rebours les multiples déterminations qui constituent le mobile de l'œuvre en train d'être faite. Il faut donc remonter le cours des déterminations concrètes du moment musical de la découverte initiale, pour les déployer progressivement dans l'écriture, moyen pour le compositeur traversé par son idée d'en prendre toute la mesure et de se l'expliquer à soi-même. C'est là un mouvement paradoxal troublant, qui progresse et s'affirme dans le cours du temps, tout en signant son retour au moment originel, par un mouvement à rebours..., un temps qui avancerait au fur et à mesure de son recul, contradiction vertueuse et saisissante, qui nous adresse sous nul doute ici le clin d'oeil de la philosophie dialectique. Relevons d'ailleurs que c'est là un des points d'achoppement entre matérialisme et idéalisme, que Marx s'est engagé à dénoncer dès la rédaction de la *Contribution à la critique de l'économie politique*. Marx y pointe en effet la confusion hégélienne entre concret *réel* et concret *pensé*. Le premier y est à entendre comme la constitution *réelle* d'un objet, tel qu'il s'est formé concrètement dans la réalité de son histoire,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 528.

dans l'interaction de déterminations multiples qui s'unifient pour le constituer comme un tout. Le second est à comprendre comme le mouvement de la pensée qui décompose par abstractions successives cet objet pour l'appréhender et s'en saisir, pour ensuite rassembler les différentes déterminations qu'elle a mises à jour, en vue de le reconstituer. Bien qu'elles manipulent toutes deux le même objet, logique concrète de l'objet et logique abstraite de la pensée qui tente de la reproduire par abstraction n'emprunte pas pour autant le même parcours. Rappelons-nous ici les mots pertinents de Marx quant à cette confusion hégélienne :

« Le concret est concret parce que qu'il est le rassemblement de multiples déterminations, donc unité de la diversité. C'est pourquoi il apparaît dans la pensée comme procès de rassemblement, comme résultat, non comme point de départ, bien qu'il soit le point de départ réel, et par suite aussi le point de départ de l'intuition et de la représentation. Dans la première démarche, la plénitude a été volatilisée en une détermination abstraite ; dans la seconde ce sont les déterminations abstraites qui mènent à la reproduction du concret au cours du chemin de la pensée. C'est pourquoi Hegel est tombé dans l'illusion qui consiste à concevoir le réel comme résultat de la pensée qui se rassemble en soi, s'approfondit en soi, se meut à partir de soi-même, alors que la méthode qui consiste à s'élever de l'abstrait au concret n'est que la manière pour la pensée de s'appropriier le concret, de le reproduire en tant que concret de l'esprit. Mais ce n'est nullement là le procès de genèse du concret lui-même. »<sup>9</sup>

En pratiquant une telle remontée du cours des déterminations d'une découverte musicale préalable dont il porte la responsabilité, le compositeur ne fait finalement que s'accaparer ces deux moments : concret *réel* dans l'objet musical qu'il a mis à jour, concret *pensé* dans la délibération qu'il engage pour comprendre le contenu de ce dernier.

### 3.3. Un nouage à trois

Examinons maintenant la modalité de la recherche et son moyen d'expression. Nous l'avons rapidement entrevu, ce chemin, comme nécessité de s'expliquer à soi ce qui a été trouvé, passe par le mot. C'est ce dernier qui permet de déployer dans le raisonnement de l'entendement ce qui s'est déclaré spontanément à soi, et dont il convient de prendre la mesure. Clef de compréhension pour le musicien posant son regard sur ce qu'il vient d'entendre dans son intériorité, le mot trouve bien là sa raison d'être. C'est donc un nouage particulier qui va s'engager dans ce moment de la recherche : celui de joindre le mot à la note. La note car c'est la dimension du musical qu'il faut s'expliquer à soi-même, le mot car toute réflexion passe par la langue vernaculaire. Mais allons plus loin. En réalité, il nous faut élargir ce nouage à trois, car une dimension médiatrice se fait ici essentielle : l'oreille. Si la note se fait la référence du langage musical (le solfège) qui va écrire le son, et le mot celle de la logique qui va tenter d'en évaluer la teneur, l'oreille se fait le réceptacle sensitif de l'expérience musicale (entendons ici autant l'écoute intérieure que l'écoute réelle). C'est donc un jeu à trois qui se trouve mobilisé dans cette activité, où *oreille*, *note* et *mot* s'agitent et se

---

<sup>9</sup> K. Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, [1859], Paris, Éditions Sociales, 1977, p. 166.

convoquent mutuellement pour mettre en branle le chantier de l'activité créatrice. Aggravons encore un peu plus notre propos : c'est par la condition de ces trois dimensions réciproquement mobilisées que démarre la composition et l'acte d'écriture. La figure du nœud borroméen s'invite volontiers ici pour rendre compte de ce nouage : tout comme le nouage borroméen n'est effectif que sous la condition du nouage des trois (le fait de libérer un des cercles entraîne automatiquement la libération des deux autres), l'acte de composition ne saurait être effectif sans la présence réciproque des trois ordres évoqués<sup>10</sup>.

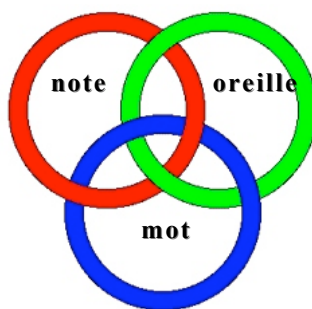


Figure 1. *Le nœud borroméen de l'écriture musicale*

### 3.4. Une boucle rétroactive

Voici donc dévoiler le contenu de ces deux moments singuliers, qui constituent le détonateur incontournable de toute œuvre à venir. Car c'est bien ici que nous nous sommes situés : dans la première impulsion, celle qui posera les premiers jalons d'un projet d'écriture comme écho d'un mobile préalable. Mais une fois enclenché le processus de création, découvertes et recherches secondaires se succèdent au sein d'une boucle de rétroactions qui n'aura de cesse d'être mobilisée jusqu'à épuisement. Si la recherche initiale est donc rétrospective quant à la découverte qui la précède, les investigations qui la suivront s'averront tout autant prospectives. Pire encore : dans le flux des découvertes et recherches ultérieures, on ne saurait être à l'abri de faire la rencontre d'un nouveau mobile qui pourrait alors faire dévier de sa trajectoire initiale, jusqu'à en faire oublier la découverte initiale ; ou encore plus simplement, le projet pourrait alors se prévaloir de plusieurs mobiles, se partageant conjointement les faveurs du compositeur.

Rien ne saurait donc être figé ici, et loin d'une linéarité cartésienne lisible et évidente dans son procès, c'est bien plus l'heuristique qui prévaut, dans un mouvement fait d'allers-retours incessants, de sauts de puces entre découvertes et recherches successives, mouvement qui affirmera et signera la complexité et la richesse de l'œuvre aboutie.

---

<sup>10</sup> On pourra facilement objecter qu'un Jean-Sébastien Bach ne se soit pas embarrassé du mot (entendons comme moyen de réflexion et non comme dimension vocale), se restreignant avec succès au seul nouage de la note et de l'oreille. Nous répondrons qu'en effet, ce temps en réclamait moins l'usage, bien que certains s'y soient prêtés avec succès (Rameau, Schumann, Wagner pour ne citer que les plus importants). Ce nouage à trois concerne donc avant tout notre contemporanéité (et ce pour de multiples raisons qui réclameraient un autre débat).

## 4. *Crispy grain* pour trompette et électronique (2003)

Parcourons pour terminer ce que nous venons d'annoncer à travers un exemple. Nous prendrons une œuvre personnelle pour trompette et électronique, *Crispy grain*, composée en 2003 à l'Ircam.

### 4.1. La découverte

Le point de départ de l'œuvre relève précisément de ce que nous pointions comme situation initiale : c'est lors d'une séance de prises de son en studio que le mobile de l'œuvre s'est imposé. Préalablement à l'écriture de la partition, j'avais en effet souhaité rencontrer le trompettiste en charge de la création de la pièce. Lors de cette séance, nous avons testé ensemble divers modes de jeu à l'instrument, jusqu'à tomber sur un son particulier qui a retenu mon attention. À la réécoute des différents enregistrements, ce son s'est définitivement imposé à moi comme point de départ de l'œuvre, et c'est lui qui finalement a structuré l'ensemble de la partition, tant son écriture instrumentale que la partie de l'électronique.

Décrivons succinctement ce son pour donner une idée au lecteur de sa réalité acoustique : il est dans un registre particulièrement grave et donc inhabituel pour la trompette (l'équivalent du registre grave d'un trombone), combinant à la fois une l'ouverture et la fermeture rapides de la sourdine « wawa »<sup>11</sup>, avec un jeu aléatoire des trois pistons dans un flot continu de notes répétées, suivant la technique instrumentale du double détaché (« teukeuteukeuteu »)<sup>12</sup>. L'ensemble sonne comme une sorte de brouhaha pulsé et nasillard dans le registre grave, et bien malin celui qui pourrait deviner derrière ce son insolite et étrange une trompette.

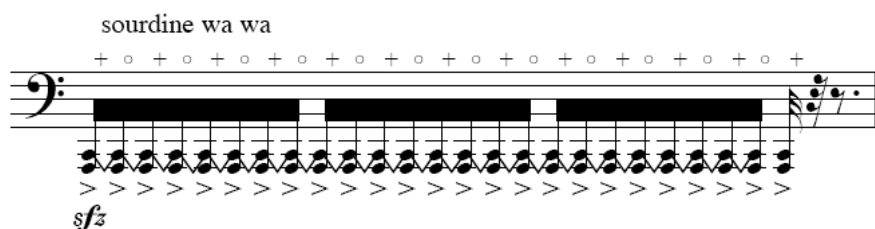


Figure 2. *Le geste initial de Crispy grain.*

Relevons qu'à ce stade du travail de création, je suis bien dans une posture de passivité vis-à-vis de ce son. C'est lui qui me tient, m'accapare, réclamant l'urgence d'un travail d'évaluation, une sorte de digestion qui me permettra de l'assimiler dans une mise à distance vertueuse et féconde. C'est donc là que

<sup>11</sup> La sourdine « wawa » est une sourdine très répandue dans le jazz. Toue en modifiant le timbre de l'instrument, elle offre la possibilité à l'instrumentiste de fermer ou d'ouvrir le pavillon de la sourdine, créant cet effet phonétique qui s'apparente avec le phonème « wa »

<sup>12</sup> Cette technique est utilisée par les instruments à vent pour réaliser des notes répétées. Elle correspond à la position de la langue lors de la production phonétique du « teu » ou du « keu ».



commencera le véritable travail de recherche, celui qui me conduira à l'écriture et qui me permettra de poser les différents jalons de la partition à venir.

#### 4.2. Une méthode de recherche par analyse/synthèse

Pour ce moment spécifique de la recherche, nous avons convoqué une méthode qui combine successivement une approche analytique puis synthétique. Cette méthode consiste à décomposer un objet suivant les différents paramètres qui le constituent, puis à recréer l'objet initial en modifiant le cas échéant un ou plusieurs de ces paramètres en question. Pour ce qui nous concerne ici, l'analyse a permis de décomposer notre son initial pour en révéler la morphologie. Le moment de synthèse nous a ensuite conduit à présenter toute une gamme de matériaux qui lui sont dérivés par modification d'un de ses paramètres. Ces modifications seront présentées et élaborées suivant un parcours précis qui déterminera ainsi la forme générale de la partition.

Concentrons-nous pour commencer sur la décomposition analytique de notre son. Cette analyse a préalablement mis à jour les différents modes de jeu employés pour le réaliser, chacun étant spécifique à un paramètre musical particulier. Le premier concerne le registre de l'instrument par l'utilisation de ce que l'on nomme les « notes pédales » qui sont ses notes les plus graves (physiquement les premiers harmoniques de l'instrument). Le second relève du timbre, par l'utilisation de la sourdine *wawa* et de son ouverture puis fermeture, qui font ainsi varier le timbre de l'instrument. Le troisième mode de jeu fait intervenir un jeu aléatoire et rapide des trois pistons de l'instrument, ce qui a pour effet de réaliser un balayage de notes comprises dans un intervalle particulier (une tierce mineure dans notre cas). C'est donc le paramètre de hauteur qui est concerné ici. Le rythme constitue notre quatrième paramètre : par le mode de jeu de la répétition (le « teukeuteukeuteu » décrit précédemment), c'est la figure de l'itération qui se trouve réalisée. Enfin, le dernier trouve sa réalité dans la nuance, par l'indication de la dynamique *sfz* et des accents sur chaque hauteur (noté « > »). Récapitulons ainsi chaque mode de jeu et son paramètre respectif :

<b>Modes de jeu</b>	<b>Paramètre</b>
Sons pédales	<i>Registre</i>
Ouverture/fermeture sourdine	<i>Timbre</i>
Jeu aléatoire des pistons	<i>Hauteur</i>
Itération	<i>Rythme</i>
Accents et dynamique	<i>Nuance</i>

Tableau 1. *Modes de jeu et paramètres respectifs.*

Une fois cette analyse réalisée, nous avons reconstruit notre objet initial, en faisant varier certains de ses paramètres, suivant un modèle de type opérateur/contrôleur. Chaque opérateur se trouve constitué par un paramètre particulier, affecté par un contrôleur qui en détermine le niveau d'application. En faisant varier le contrôleur des différents paramètres mis à jour par l'analyse, c'est ainsi toute une variété de nouveaux matériaux qui se trouve recrée. On peut ainsi faire varier le registre de notre figure initiale, changer son timbre en modifiant la sourdine jusqu'au point extrême de supprimer toute perception de hauteur pour ne garder que le souffle de l'instrument, en encore faire varier rythmiquement le débit de chaque hauteur, comme leur niveau de transposition.

Ces variations seront ensuite organisées pour construire un parcours cohérent qui fera dynamiquement sens. C'est ainsi toute la forme et la dramaturgie de la pièce qui s'en trouveront alors établies.

Voici un schéma retraçant la méthode que nous venons de décrire :

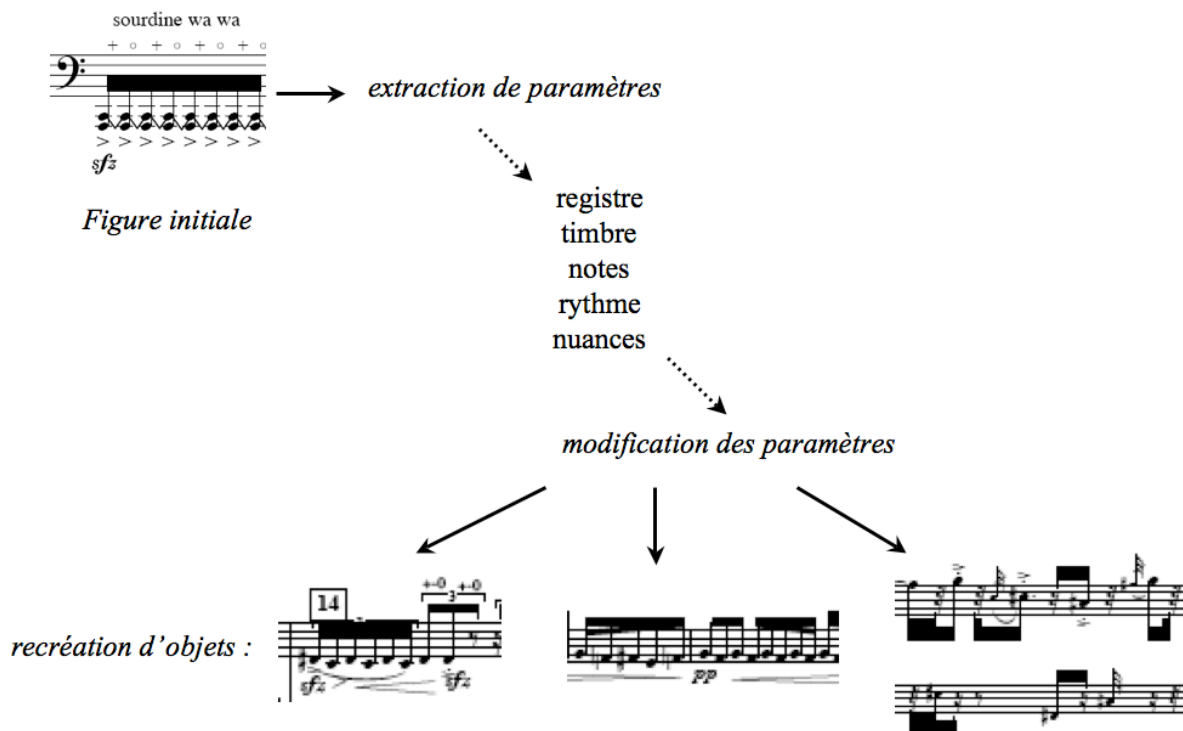


Figure 3. Méthode de recherche par analyse/synthèse.

Il nous restera alors à organiser l'ensemble de ces différents matériaux pour les répartir au sein de différents moments qui constitueront la forme et le parcours de l'œuvre. La première partie s'appuiera sur la figure initiale dans son rapport à l'électronique et les différentes variations du paramètre du *timbre* qu'elle propose ; la seconde se concentrera plus particulièrement sur le paramètre de *hauteur* en présentant dans un temps largement dilaté les multiples variations du jeu aléatoire des trois pistons, déployant toute une gamme de morphologies subtiles autour de ce paramètre (transpositions microtonales, bisbigliandos, trilles, trémolos). La troisième reprendra ce même paramètre de hauteur mais en l'appliquant à la figure de départ

dans sa globalité, pour la transposer et la faire voyager dans l'ensemble des registres de l'instrument, tout en portant son débit rythmique au maximum de son intensité. La dernière partie clôturera alors ce parcours dans une coda harmonique qui en reprendra certains éléments idiomatiques.

Que nous montre donc l'analyse de cette partition ? Que son écriture s'est véritablement constituée lors du moment de recherche postérieur à la découverte initiale, matérialisée ici par cette figure musicale emblématique précédemment décrite. En prenant analytiquement la mesure de l'objet sonore préalablement découvert, l'imaginaire de l'écriture s'est alors trouvé mobilisé pour déployer un parcours de matériaux qui signe *in fine* l'histoire de l'œuvre. Ce geste met ainsi au jour toute une généalogie d'écriture, dans un réseau de relations tissé autour d'une figure élémentaire qui en a constitué le détonateur. C'est aussi le lien incontournable entre imaginaire et analyse qui s'affirme ici, deux dimensions qui seront constamment et réciproquement réactivées. L'écriture musicale affirme ainsi pleinement sa singularité : elle se fait le lieu d'accueil d'une découverte initiale, qu'un imaginaire analytiquement dévoilé viendra rendre compte. C'est tout à la fois dans cet espace de liberté laissé à l'initiative de l'imaginaire musical, que dans la dimension analytique qui en constituera sa formalisation et l'élan raisonné de son déploiement, que l'œuvre musicale trouve sa progression. La partition, témoignage et trace de ce parcours, trouvera alors dans l'interprète la véritable diction de son histoire. Ce sera ici la destination ultime de sa constitution, moment qui la consacra dans son achèvement réalisé.

## **Bibliographie**

**Barraqué (J.)**, *Hommage à Claude Debussy* (1962), in *Écrits*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.

**Marx (K.)**, *Contribution à la critique de l'économie politique*, [1859], Paris, Éditions Sociales, 1977.

**Nicolas (F.)**, *Pourquoi, pour un compositeur, joindre le mot à la note ?*, séminaire *Entretemps* du 25/10/08, Ircam, disponible à : <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/2008/25octobre.htm>

**Sartre (J.P.)**, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976.