

SPIRALES - de la spirale esthétique à la cyberspirale médiologique : Technique et Politique dans la « musique contemporaine »

Pierre Albert Castanet

A Gérard Pape.

« Au cœur de la spirale est la volonté de vivre l'impossible relation sans simplifier, traduire, expliquer, objectiver ce qui ne doit s'approcher que comme irréductibilité, chaos, surabondance ».

Jacques Sojcher, *La démarche poétique*.

L'idée de la spirale en tant que référence d'espace à habiter est sans doute venue de l'observation des phénomènes naturels (vignes et volubilis, escargots et coquillages, nébuleuses et nuées, gaz et acides, siphons et typhons ...). C'est d'ailleurs en évoquant la prolifération ahurissante des formes dans l'univers réduite à ses archétypes basiques que Iannis Xenakis a reconnu la place de la spirale en tant que matrice universelle. En outre, certains spécialistes sont allés jusqu'à recenser les échos dictés par cette « loi cosmique » dans les domaines de la religion, la mythologie, la physique, la biologie, la botanique, l'astronomie et même des arts (littérature, danse, peinture ...)¹. C'est néanmoins dans le domaine de la musique contemporaine que j'invite le lecteur à découvrir les avatars de la métaphore spiralée : jouant tantôt sur le support graphique tantôt sur l'idée conceptuelle, tantôt sur la notion de spatialisation tantôt sur les techniques de filtre de la musique électro-acoustique, tantôt sur l'infini de l'univers cosmique tantôt sur la représentation politique du monde...

Symbolique par son ouverture structurelle, la figure graphique de la spirale induit l'extension, le développement, une idée de continuité cyclique en progression non heurtée. En verticalisant notamment le repère temporel, l'espace musical contemporain va s'inspirer de multiples façons du phénomène spiralé : soit en tant qu'ornement esthétique (Karlheinz Stockhausen avec *Gesang der Jünglinge* ou *Kontakte*, Pierre Boulez avec *Poésie pour pouvoir* ou *Messagesquisse*, *Dialogue de l'ombre double*, Jean-

Claude Risset avec *Little Boy* ou *Dérives*, Leo Brouwer avec *La Espiral Eterna*, soit en tant que concrétion acoustique (Marco Stroppa avec *Spirali*, *TombeauX* de Pierre Albert Castanet ...), soit en tant que principe d'évolution constructif (Karlheinz Stockhausen avec *Spiral* ou *Carré*, Hugues Dufourt avec *Euclidian Abyss*, Tristan Murail avec *La Mandragore*, Karl Heinz Wahren avec *Spirale*, Jean-Pierre Drouot avec *Trio-Spirale* ...), soit en tant que signe métaphorique d'un parcours à dominante initiatique (Olivier Messiaen avec les *Vingt regards sur l'enfant Jésus*, Toru Takemitsu avec *Fantasma/Cantos*, Tona Scherchen avec *La Larme*, Toshio Hosokawa avec *Landscape III* ou *New Seeds of Contemplation*, George Crumb avec *Makrokosmos* ...)².

Si Xenakis a relevé poétiquement l'étrangeté de la place qu'occupe le motif spiralé comme « ornement esthétique » dans sa répartition géographique (sur terre, à des époques de la haute Antiquité, pendant les quelques millénaires avant notre ère³ ...), il faut aussi mentionner qu'en tant que figure ornementale, la spirale a séduit bon nombre de projets compositionnels de la musique d'après 1945. Dans cette situation de type classique (et non dans le cas de figure où elle se comporte comme le filtre événementielle de la société d'aujourd'hui) la spirale montre un devenir a priori lisse, régulier, continu, ordonné mais unicursal. Elle favorise un espace spiralé qui préforme d'office son appréhension locale. De fait, systématiquement reconnaissable, toujours semblable à elle-même d'un point de vue strictement extérieur, la dynamique de la

² Le présent texte poursuit une étude déjà débutée dans deux ouvrages : P.A. Castanet, "L'espace spiralé dans la musique contemporaine", *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998. Un complément concernant la notion de "tourbillon" se trouve dans : P.A. Castanet, « Tourbillon et spirale : matrices universelles dans la musique contemporaine », Saint Etienne, Université Jean Monnet /CIEREC, 2000. Prière de se référer à ces articles pour des renseignements complémentaires relatifs aux exemples juste mentionnés. La partie consacrée à *TombeauX* dans ce texte est véritablement inédite.

³ I. Xenakis, « L'univers est une spirale », in *Kéleütha*, Paris, L'Arche, 1994, p. 137 - 1ère publication in : *Le Nouvel Observateur*, Paris, 25-31 mai 1984.

¹ J. Purce, « The Spiral in Art : Aspirations toward Eternity », *The Structurist* n°11, University of Saskatchewan, 1971.

spirale tient à prévenir sur-le-champ le percepteur du sens de la synergie de ses agissements (excentriques ou concentriques), sous-entendant le plus souvent un galbe moulé non contondant.

« Je vis ma vie en orbés excentriques
Etendus sur les choses ... »

Rainer Maria Rilke.

Les allures cinético-dynamiques si particulières de la spirale ont donné entre autres des idées de diffusion électroacoustique circulaire. L'analyse perceptive peut ainsi accuser un point originel, simple ou multiplié à dessein, qui réagit selon le principe de la perception spontanée (et ce, vis-à-vis de plusieurs sources différenciées). En effet, l'espace spiralé qui entretient et prolonge à l'infini ce mouvement d'hélice presque invariable fabrique un réseau de points extrêmement variés qui relie incessamment les deux extrémités du devenir temporel. Créant une conjonction de «lieux giratoires» à visiter, la pièce électroacoustique intitulée *Toupie dans le ciel* (1979) de François Bayle joue ainsi sur les reflets rotatifs presque illimités d'un matériau cellulaire de vingt-sept brefs motifs distincts. De même, *Lichtung I* (1988-1991) pour septuor et live-electronic d'Emmanuel Nunes expose des trajectoires circulaires mono directionnelles, lesquelles, par des mouvements imprévisibles de mise en espace électroacoustique, donnent l'impression d'une giration globalisante. Dans ce contexte exclusivement perceptif, Gilbert Durand a d'ailleurs montré que la forme hélicoïdale du support constituait un glyphe universel de la temporalité⁴. Mais, comme l'a remarqué Michel Chion, nous sommes en droit d'opposer l'espace de projection acousmatique (le lieu de l'écoute) à l'espace-objet (le lieu de l'œuvre⁵) entendus respectivement comme «espace externe» et comme «espace interne»⁶.

Dans le célèbre *Gesang der Jünglinge* (1955), Stockhausen a eu l'idée de combiner des rotations de sons avec une vitesse croissante. Ainsi, l'effet franc de l'accelerando favorise un tournoiement spiralé donnant la forte impression que la source électronique se rapproche de plus en plus d'un centre qui ne serait autre que le récepteur/spectateur. Plus tard, pour *Kontakte* (1959-1960), il imaginera une table rotative d'enregistrement (basé sur les effets "Doppler", les techniques de délai et de déphasage) avec son corollaire de diffusion, créant mécaniquement le mouvement d'une spirale (espace interne/externe). Influencé à plus d'un titre par Karlheinz Stockhausen, Michaël Lévinas travaillera beaucoup sur le concept d'un espace sonore tournoyant. Cascades de canons, échos et retards, strettes giratoires, «fontaines tournantes»⁷

forment entre autres l'apanage de son esthétique singulière⁸. En 1958, dans le cadre de la réalisation de *Poésie pour pouvoir*, pour orchestre et bandes magnétiques cinq pistes, Pierre Boulez a imaginé également un dispositif particulier de spatialisation du son : deux chefs dirigeaient trois groupes instrumentaux disposés «sur des plates-formes montant en spirale face au public». Derrière les spectateurs se trouvaient des haut-parleurs placés en hauteur, de telle façon que le dernier plateau des instruments, réservé à quelques solistes, paraissait au niveau des premiers baffles⁹. Cette idée de transformation à vue du matériau sera l'apanage de *Messagesquise* - 1976 - (espace interne), de *Répons* - 1980 / ... - et de *Dialogue de l'ombre double* - 1985 - (espaces externes).

Si pour *Poésie pour pouvoir*, Boulez comptait - malgré lui - sur deux fois deux dimensions hétérogènes (devant : instruments et bandes /sources verticalisées ; derrière : sources alignées), pour *Kontakte* de Stockhausen, plusieurs strates dynamiques et électroniques, plusieurs spires sonores différentes et indépendantes étaient superposées dans une cohérence non avouée, celle de la direction du sens de rotation et celle de la vitesse du déplacement spiral à un instant donné dans le temps et dans l'espace. Car telle une boussole spatio-temporelle, la spirale indique soit l'idée de mouvement dans une certaine unité d'ordre, soit, à l'inverse, la notion de permanence d'un état sous une forme de mobilité ; ce que Jankelevitch appelle "le perpetuum mobile de l'immobile"¹⁰. Ailleurs, le philosophe français évoquera la notion de "flux immobile", irréversible dans l'innombrable et grouillante succession des fluxions infinitésimales qui forment ce flux et "composent la continuité de sa continuation, l'immobilité se résout en mouvement"¹¹.

Dans le domaine micro-structurel, Jean-Claude Risset a analysé et mis en pratique des «espaces de timbres» au sein desquels des couleurs connues (ou reconnaissables) seraient en quelque sorte les points de repère de notre espace interne. Ainsi, ces zones privilégiées mettent en relief un phénomène de brillance (appelé également hauteur spectrale), étroitement corrélée à la position du centre de gravité sur l'axe des fréquences (grave / aigu). Il est alors classique de représenter schématiquement un cylindre spiraloïde pour montrer la parenté des sons à intervalle fixe (l'octave)¹². En dissociant par synthèse les variations habituellement admises à l'endroit des hauteurs tonale et spectrale, le compositeur a vite abouti à l'installation et à l'expansion des célèbres «phénomènes paradoxaux» dont il a intégré esthétiquement les chutes, les spires et les volutes dans *Little Boy* (1968) pour bande deux pistes synthétisée par ordinateur, *Mutations*

⁴ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à une archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1963, p. 338.

⁵ Et nous aurions aimé ajouter celui du détail, de l'objet sonore basique lui-même.

⁶ M. Chion, «Les deux espaces de la musique concrète», *Lien*, numéro spécial «L'espace du son», Ohain, *Musiques et Recherches*, 1988, pp. 31-33.

⁷ Ces figures ont été finalisées dans l'opéra *GO-gol* (1995-1996) pour lequel certains éléments du décor confié à Csaba Antal s'apparentaient - à la création - à un escalier en spirale.

ambulant (la première représentation a eu lieu à La Filature de Mulhouse, le 21 septembre 1996).

⁸ Cf. P.A. Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur ; pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999.

⁹ D. Jameux, *Pierre Boulez*, Paris, Fayard, 1984, p. 160.

¹⁰ V. Jankelevitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, La Baconnière, 1968, p. 46.

¹¹ V. Jankelevitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Champs Flammarion, 1974, p.279.

¹² J.C. Risset, «Timbre et synthèse des sons» in *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Bourgois, 1991, pp. 321-322.

(1968) pour bande deux pistes synthétisée par ordinateur, *Trois moments newtoniens* (1977) pour sept instruments et bande deux pistes synthétisée par ordinateur, et dans *Dérives* (1985) pour chœur mixte et bande deux pistes synthétisée par ordinateur. «Illusoires si l'on veut, ces images sonores «limites» sont prégnantes, elles prennent vite à l'écoute la force de l'évidence, car elles mettent à nu des dimensions de notre manière d'entendre» conclut Risset¹³.

Spirali (1987-1988) de l'italien Marco Stroppa a été écrit pour quatuor à cordes «projeté dans l'espace». De par son titre ("spirales" en italien), l'œuvre expose un travail en boucle qui ne retourne jamais au même endroit. Fondée sur une sorte de leitmotiv qui revient dans des perspectives chaque fois renouvelées, l'idée générale désire spatialiser le son à l'aide de douze haut-parleurs afin que l'auditeur se sente assis au beau milieu du quatuor. Ainsi, les timbres se promènent dans un espace simulé, très grand ou très petit selon les modifications apportées en direct par un régisseur du son (le compositeur lors des premières exécutions). Assis sur leur chaise, les quatre instrumentistes qui se passent les mêmes matériaux de cordes en cordes, peuvent jouer ou respirer dans un volume virtuel comme ils peuvent bouger ou s'émanciper dans une nature artificielle élaborée sur des principes de mesures spirales. Suivant l'exemple de *Gruppen* de Stockhausen, le son du début de *Spirali* qui s'ouvre sur un univers très éloigné (ex situ) va vite se rapprocher de l'auditeur, marqué par ses accords caractéristiques. In fine, il se substituera à l'emplacement physique des points de diffusion électroacoustique (in situ) dans une espèce de choral pointilliste qui fera office de thème de rondo. Si une source beethovenienne¹⁴ court en filigrane tout au long du quatuor amplifié, le compositeur fait montre d'une extrême virtuosité au niveau du travail sur les multiples processus de rapprochements spiraloïdes, ajoutant sporadiquement des couches acoustiques véritablement irréelles.

À l'image des plasticiens ou des romanciers, depuis les débordements romantiques, le compositeur s'invente des simulacres de parcours, des récits de formes, des fictions spatio-temporelles. Et s'il ne les dessine pas de facto, il les met en œuvre spatialement sur une partition. De plus, grâce à l'émancipation de la technologie, il aime flirter avec la Science, mais précisons tout de suite que ce geste là est à prendre plus comme alibi stimulant plutôt que comme principe d'irréprochabilité universitaire : ainsi le musicologue est tenté de fabriquer des références lointaines avec les nouvelles géométries non euclidiennes qui, par essence, sont labyrinthiques (on pense par exemple à l'univers métaphorique de Hugues Dufourt, de Tristan Murail, voire de François Bousch et de Suzanne Giraud).

En bon analyste, il peut spéculer sur l'arithmologie du Nombre d'Or, et notamment sur la figure logarithmique spiralee (voir le soubassement savant de certaines

œuvres de John Chowning ou de Karlheinz Stockhausen). Dans cet ordre de réflexion parascientifique, il lui arrive également de subodorer quelques travaux concernant la notion de probabilité voulant envahir la matière (par exemple cerner le problème de la densité de l'espace chez Iannis Xenakis). Alors, tantôt le rapport de probabilité n'est plus représenté comme un ensemble de cristaux rationnellement alignés¹⁵, mais comme un assemblage en spirales de canevas plus ou moins fractals (voir quelques œuvres de Jean-Claude Risset, György Ligeti, Costin Miereanu, Tristan Murail, François Leclère, Olivier Meston ...); tantôt le rapport systémique tisse un canevas parfois complexe mais qui ne met en relief qu'un ensemble de gestes critiques, scolairement figés (exercices pour flûtes de Patrice Bocquillon) ou sommairement bornés - comme dans *Spirale*¹⁶ pour quatuor de percussions de Karl Heinz Wahren¹⁷. Mais il est bien évident que le plus souvent, «la création diffère de la recherche musicale par l'usage que l'une et l'autre se trouvent faire des modèles scientifiques. L'une se préoccupe de la rigueur des critères de la connaissance, l'autre utilise la fécondité et l'autonomie productrice de l'analogie, et recourt de façon métaphorique aux modèles»¹⁸, remarque Hugues Dufourt.

Comme dans sa position d'ornement esthétique, le principe du mouvement spirale épouse les sens énergétiques contraires issus de l'entraînement de la rotation; à savoir l'évolution à partir du centre, ou l'involution en tant que retour au centre. Cette notion est à rapprocher de certaines techniques particulières du langage musical d'Olivier Messiaen («des extrêmes au centre», «du centre aux extrêmes»...). À ce titre, compulsez le *Livre d'Orgue* (1951). Il en est de même pour certains gestes propres à l'écriture de Claude Ballif (interpolation à partir d'un centre). Voyez alors par exemple la 2^{ème} *Sonate* (1956) pour orgue.

Mais si le principe universel de la spirale accuse de réelles intentions de variations spatiales, de mutations génétiques et de retours circonstanciés¹⁹, ils impliquent de concert une idée de répétition et de rotation. Bien entendu, l'idée de répétition n'est pas celle demandée par la double barre avec signes de reprise des classiques (*bis repetita*). Elle est liée à des motifs d'imitation subtils, aux phénomènes sensibles de la fausse réitération, évoluant par retournement (comme on parle de "chromatisme retourné" ou de "mutation" dans l'appareil de la fugue) grâce au rouage d'un mécanisme d'auto-génération. Ne pratiquant pas l'amnésie, elle se transforme sans cesse sans jamais oblitérer le germe originel. Dans *Spiral* (1968) de Stockhausen, il est demandé de répéter l'événement qui

¹⁵ Nous pensons par exemple aux œuvres avec percussions d'Edgard Varèse.

¹⁶ Publié chez Simrock (Hamburg-London).

¹⁷ Cf. P.A. Castanet, «Tourbillon et spirale : matrices universelles dans la musique contemporaine», Saint Etienne, Université Jean Monnet /CIEREC, 2000.

¹⁸ H. Dufourt, «Timbre et espace», *Musique, Pouvoir, Ecriture*, Paris, Bourgois, 1991, p. 287.

¹⁹ voir à ce propos l'agencement de la forme du *Philosophe selon Rembrandt* de Hugues Dufourt relevé par Michel Rigoni, «Le Philosophe selon Rembrandt de Hugues Dufourt ou Rembrandt selon le musicien philosophe», Rouen, *Les Cahiers du CIEM* n° 35-36, 1995, pp. 125-128.

¹³ Pour des renseignements complémentaires : Cf. P.A. Castanet, «Voyages en Nouvelle Atlantide – Art, Science et Technologie dans l'œuvre musicale de Jean-Claude Risset», *Jean-Claude Risset*, Coll. *Portraits Polychromes* n°2, Paris, CDMC / INA GRM, 2001.

¹⁴ Il s'agit d'un hommage au mouvement lent de l'opus 132 du Maître de Bonn.

précède plusieurs fois, en le transposant chaque fois dans tous ses paramètres, et en le transcendant au-delà des limites de la technique instrumentale/vocale. L'espace spiralé impose ici un processus continu de transcendance, et comme toujours chez le Stockhausen de la fin des années 1960, de transcendance de la transcendance.

Aux antipodes de cet art de la complexité, le geste le plus simple de la répétition différée et variée provient de la pratique de la "caccia" ou du "canon", qui donnera plus tard la technique savante de la "fugue". A titre d'exemples, voyez, transposées dans le domaine spiralé, ces simples figures de cascade, de chute ou d'imitation (entrées successives, imitations strictes ou par mouvements contraires) qui illustrent autant l'étude de canons en glissandi intitulée *Spirale* pour trois flûtes²⁰, extraite de *Feuilles d'album* (1983) de Patrice Bocquillon que la coda de *Spirale* (1990) pour quatuor de percussions²¹ intégrée au mouvement sous-titré «*Chaos und Rückkehr zum Anfang*» de Karl Heinz Wahren. On retrouve aussi l'idée torsadée de l'ordonnement linéaire à travers le parcours de *Spirall* (1992) en sept mouvements de Tomasson Haukur.

Dans *Carré* (1959) de Stockhausen, pour quatre groupes orchestraux et quatre groupes vocaux entourant le public, les sons se déplacent circulairement entre les musiciens. Toutes les configurations entre les entités divisées sont utilisées : chiasmes ascendants, descendants, croisements directionnels (droite / gauche), altération cinétique (plus vite / moins rapide), densité fluctuante (présence / absence), registration contrariée (aigu / grave, sons brillants / ternes) ... Ici, une fois n'est pas coutume, Stockhausen a mis en relation de phase l'ordre écrit (l'espace interne) avec l'ordre perçu (l'espace externe). Le résultat est spectaculaire, car même lorsque la circulation énergétique semble épouser l'effet conventionnel, l'espace spiralé métamorphose la disposition matérielle et l'entendement des sources sonores : par exemple, l'usage montre qu'un effet de vitesse croissante (rotation timbrique, distribution de pupitres et accélération rythmique) joint à une montée générale dans le registre aigu et combiné à un crescendo d'intensité fait vivre pleinement à l'auditeur le phénomène évolutif d'une spirale qui monte en s'élargissant. Dans cet exemple, le compositeur a désiré parfaire ce que Jill Purce nomme un «continuum de la perception dans un espace à quatre dimensions»²².

De Luigi Russolo à Harold Weiss, en passant par Giacinto Scelsi ou Ivan Wyschnegradsky, les compositeurs ont mis en œuvre ce phénomène de rotation, de force centrifuge ou de pseudo-mise en boucles au sein d'une entité sonore artistique. Dans les œuvres plus récentes, évoquons la forme de *Haut les rêves !* (1985), deuxième concert pour violon et orchestre de Claude Ballif. Dans cette pièce, une architecture concentrique fait s'enrouler huit sections autour d'un pôle attractif qui distribue et régit les ordres

mélodiques, rythmique, harmonique et timbrique. A noter pour mémoire ce duo de Jean-Claude Risset pour saxophone et bande intitulé *Voilements* (1987) dans lequel d'étranges transformations prennent place : ainsi, alors que «l'échelle des hauteurs se détempère, les volutes se ferment sur elles-mêmes, comme une spirale» avoue l'auteur. Citons également l'idée de vorticités rythmiques à l'idée de spirale qui est attachée à plusieurs ostinati de la partition de *La Mandragore* (1993) de Tristan Murail. Enfin, Suzanne Giraud a écrit en 1996 un solo de violon pour Irvin Arditti intitulé *Envoûtements* dans lequel elle a imaginé une forme proportionnelle et évolutive. Ayant pour axe les possibilités paramétriques intrinsèques de l'instrument même (en hauteur, modes de jeu, couleurs, intensités et densité harmonique), la structure de la pièce a ainsi délimité "quatre cercles d'envoûtements conçus comme des spirales destinées à emporter l'écoute" précise la compositrice française.

D'autre part, si notre culture classique se fonde principalement sur le rejet du sinueux et l'occultation du translucide, chérissant la pureté de la transparence, visant la simplicité vraie, faisant l'apologie de l'arête et de la ligne droite, certains courants de la musique contemporaine s'écartent volontiers du rationnel pour prôner la déviance, l'accident, l'impureté, la salissure²³. Un des jeux faciles s'inspirant du contexte spiralé consiste à vagabonder distraitement en sachant que l'on peut revenir sur ses pas mais que l'on ne reverra plus vraiment les mêmes repères paysagistes. Comme pour *Mutations* de Risset, *Spirali* de Stroppa, *Octimbres* de Pierre Albert Castanet, les partitions de Toru Takemitsu présentent autant de voyages poétiquement calculés mais incertains dans leur réalité compréhensive, dans leur résonance cognitive.

L'idée de locomotion semble vraie mais l'esprit musical ne suit pas la trajectoire annoncée. La trace effective du paysage sonore diffère de l'intention initiale du mouvement. Anti-cyclique et cependant récurrente, la trajectoire formelle, quelque peu imprévisible de l'extérieur, relève alors d'un procédé assimilable à la variation, où l'on revient toujours au point de départ sans qu'il soit totalement identique, un subtil «va-et-vient entre ce qui est reconnaissable et ce qui est nouveau» explique Alain Poirier. A propos de *Fantasma / Cantos* (1991) pour clarinette et orchestre, Toru Takemitsu déclarait : «La structure de l'œuvre s'inspire des jardins japonais conçus dans le style de la promenade circulaire : on suit un sentier, s'arrêtant çà et là pour contempler, et on finit par se retrouver à son point de départ; pourtant ce n'est plus le même point de départ»²⁴.

Le mysticisme exacerbé de Stockhausen lui a fait expliquer que l'on «croit toujours retrouver une situation qu'on connaît, mais en fait elle n'est jamais la même. Vous avez un souvenir, vous attendez, mais l'instant n'est plus l'instant, c'est l'éternité et vous êtes partout. Voilà ce qu'apporte la spirale. C'est un cercle qui mène

²⁰ EAS 17988, Paris, Salabert Enseignement, 1983.

²¹ Elite Edition 2874, Hamburg-London, N. Simrock, 1990.

²² J. Purce, «La spirale dans la musique de Stockhausen», *Musique en Jeu* n°15, Paris, Seuil, 1974, p. 11.

²³ Cf. P.A. Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur ; pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999.

²⁴ A. Poirier, *Toru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1996, p. 79.

à l'extase»²⁵. Ainsi, affublés d'un intérêt métaphorique ou réel, jouant un rôle purement symbolique ou s'appuyant sur la part mythologique non négligeable de son existence, la spirale figure poétiquement le signe véhiculaire des mouvements de l'âme et/ou du corps²⁶. Lors des cérémonies du Nouvel An indien (plus précisément chez les Pueblo de Zuni), il est coutumier d'entonner des «chants-spirales» et de danser des «danses-spirales» en portant aux nues les attitudes giratoires afin de montrer la permanence de l'être à travers les fluctuations du changement. Ainsi, sans vouloir entrer dans la longue nomenclature symbolique et mythologique de la spirale²⁷, nous pouvons mentionner que dans la plupart des civilisations primitives, l'agencement en spirales de tout espace ou de tout mouvement représente en fin de compte le voyage, après la mort, de l'âme le long des chemins inconnus d'elle. L'originalité de cette pérégrination conduit en l'occurrence l'âme par moult détours ordonnés vers le foyer central de la vérité éternelle. Dans une toute autre direction - contraire mais pourtant si proche -, tout en colportant une forte image de vie et d'énergie, la spirale peut arborer les couleurs de la *voluptas dolendi*, du *taedium vitae* comme de la *torpor animi* chers à Pétrarque²⁸ ; autant d'allures alambiquées de figures du Mal, de désordre, de lassitude, de désobéissance, de vengeance, de vice, de fanatisme ... voire à certains égards d'infidélité et de Mort.

De plus, dans le domaine de la composition musicale, les critères spécifiques de la spirale passent, pour reprendre le vocabulaire de François Bayle de la «métaforme» à la «métaphore» : la première pouvant désigner le geste et les contraintes attachés au matériau spiralé (espace interne), la seconde, plus utopique, relevant de leur projection transpositrice dans l'imaginaire créatif (espace externe). «Par rapport à la métaforme ou forme-source, nous dit Bayle, la métaphore fonctionne comme forme-but»²⁹. Dans cet esprit, Olivier Messiaen a conjugué les deux notions spatiales (interne / externe) en une pièce pour piano sous-titrée symboliquement *L'Echange*. Il s'agit du troisième des *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944) qui joue sciemment de l'opposition d'éléments statiques (représentant la stature et la sagesse divine) et de figures en nette évolution (se rapportant au cheminement du genre humain). Concentrés dans la première mesure du solo, les ingrédients d'essence contraires vont générer un unique et constant crescendo.

²⁵ J. Cott, *Conversations avec Stockhausen*, Paris, Lattès, 1979, p. 196.

²⁶ Consultez quelques exemples ayant trait au mysticisme exacerbé de Karlheinz Stockhausen, à la notion (religieuse) d'échange chez Olivier Messiaen, ou à l'expérience sensorielle au service de la légende de Toshio Hosokawa ... in : P.A. Castanet, "L'espace spiralé dans la musique contemporaine", *L'espace : Musique / philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 99, 100, 102.

²⁷ J. Purce, *La spirale mystique - le voyage itinérant de l'âme*, Orsay, Médecis-Entrelacs, 1994.

²⁸ Pétrarque : "de la tristesse et du malheur", "Taedium vitae - du dégoût de la vie", in : *Contre la bonne et la mauvaise fortune*, Paris, Rivages, 2001, pp. 211-219.

²⁹ F. Bayle, *Musique acousmatique, propositions ... positions*, Paris, Buchet Chastel, 1993, p. 187.

Saluons un autre poète mystique à présent, séduit par l'aura de la spirale. Rêveur innocent et naïf, George Crumb semble être un compositeur visionnaire. Sentimentalement engagé, il se comporte parfois, par ses questionnements à résonance universelle, comme un prophète convoquant la philosophie, la superstition, la religion, le mystère, la cosmologie, l'archéologie, la numérologie ... Comme aux temps anciens de l'*Ars subtilioris*, l'aspect visuellement figuratif de la partition veut conjuguer symbolique et inspiration. Ainsi, au détour de pages conventionnellement écrites, l'interprète se trouve confronté à des portées-totems en croix de Saint-André ou en cercles magiques ... En 1972, le compositeur américain a conçu un vaste cycle pour piano amplifié (parfois quelque peu préparé) intitulé *Makrokosmos*³⁰ dans lequel le pianiste doit jouer la représentation d'une spirale inspirée d'un mouvement galactique. L'aspect mystérieux de cette cadence provient du pari paradoxal sur les fractures du temps sonorisé et les fissures de la couleur pianistique : notez dans l'exemple ci-après - dernier mouvement baptisé *Spiral-Galaxis*³¹ du Premier Livre -, le doux *accelerando* noté par les figures de durées (de la croche à la quadruple croche), les contrastes constants entre les appoggiatures légères et les lourds clusters sombres ou scintillants, les modes de jeu (sur les cordes, harmoniques ...), les silences résonnants, la mise en route tranquille du contrepoint polyrythmique et polymodal, et le chatolement pseudo-répétitif de la palette instrumentale allant, suivant le symbole graphique, de la périphérie au centre, en l'occurrence du grave vers l'aigu.

Exemple A :

Extrait de *Makrokosmos* de George Crumb : un exemple d'espace symbolique.

Par le truchement de l'image spiralée, si Olivier Messiaen codifie une règle d'expansion logique, si George Crumb s'invente une cosmologie sonore quelque peu distanciée, Toshio Hosokawa se tourne par contre vers la symbolique revisitée d'une ritualité ancestrale³². En outre, dans *Landscape III* (1993) pour violon et orchestre, ce compositeur japonais a conduit une réflexion originale d'après les vertus d'un cycle naturel sur l'histoire de l'écoute. En promulguant des lois singulières de perception, il a décidé de réduire les instruments traditionnels à leurs plus simples expressions afin d'atteindre plus aisément la corporéité, la nature et la source du son³³. La composition est seulement venue ensuite : il s'agissait de peindre un «paysage» sonore (landscape) généré par le temps dans ce qu'il nomme une «forme spiralée»³⁴. Ici, le violon a représenté l'âme et la vie alors que l'orchestre a

³⁰ d'après les signes du Zodiaque, et en hommage aux *Mikrokosmos* de Bela Bartok.

³¹ placé sous le signe des Poissons, cf. Ed. Peters.

³² analyser par exemple l'emplacement et la distribution dans l'espace des artistes pour *New seeds of contemplation* (1995) de Toshio Hosokawa écrit pour orchestre Gagaku et chant traditionnel Shomyo.

³³ idée du reste déjà énoncée au XIX^{ème} siècle par le philosophe mathématicien Hoene Wronsky et qui s'adapte par ailleurs merveilleusement bien à l'esthétique de Giacinto Scelsi.

³⁴ appellation particulière suggérant un geste pictural réalisé à coups de «brushstrokes» (coups de brosse de calligraphes).

reflété l'univers et la nature, les deux éléments assurant leur diffusion à l'intérieur et à l'extérieur des espaces sertissant l'existence humaine. Légitimant à sa manière la symbolique de la spirale, Hosokawa désire décrire le processus par lequel ce territoire existentiel dévoile l'harmonie au sein de la nature, après être passé par les volutes du temps, à travers l'expérience sensorielle primordiale qui entremêle tous les sons variés et discordants de l'univers.

Par un jeu métaphorique des mouvements cycloniques ou de la typicité des circonvolutions dans le domaine hydraulique, le phénomène rotationnel a pu facilement être repéré graphiquement avant de gagner l'application pragmatique dans l'expérimentation sonore ou dans la composition musicale. Par exemple, la construction autour d'un centre du tourbillon sonore de *Spira manes* (1994-1995) - sous-titré *La spirale des âmes défuntes* - de Florence Baschet crée à chaque point de ses révolutions des lignes de fuite, des "traits qui s'effacent et se déplacent". Ecrite pour sept voix, sept instruments et dispositif électronique, l'œuvre montre divers angles de rotation éclairés différemment par les transformations électroacoustiques. "La spirale se déroule et empile ses faux cercles concentriques, elle résonne comme un labyrinthe où le temps passé, présent et futur se conjuguent sur un mode non linéaire et se retrouvent superposés"³⁵ a précisé l'artiste française lors de la création de la pièce.

*
"Dors au fond de l'allée,
Si une blanche colombe .
Tendre enfant, sous la dalle;
Passait au vol là-haut,
On fera le chant de l'été
Je n'offrirais à ton tombeau
Autour de ton intervalle.
Que son ombre qui tombe
Rainer Maria Rilke, "Tombeau",
*Tendres impôts à la France*³⁶.

Voyons un aspect particulier de la problématique avec un exemple personnel qui met en relation différents modes de compréhension du thème de la circonvolution. Car, métaphoriquement ou schématiquement, la composition de *TombeauX* (2001) que j'ai réalisée dans le studio Luigi Nono du CCMIX³⁷ à Paris se fonde - à plusieurs niveaux - sur l'imaginaire de la "spirale"³⁸ et du "tombeau", voire même sur le mot "spectre".
"Sur les tombeaux au clair de lune,
se tient un spectre farouche.
(...) Ecoutez l'écho de son hurlement

³⁵ P.A. Castanet, "Un kaléidoscope fin de siècle", *Histoire de la musique*, Paris, Larousse, 1998, p. 1163.

³⁶ Rainer Maria Rilke, *Vergers - suivi d'autres poèmes français*, Paris, Gallimard, 1978.

³⁷ D'une durée de 12 minutes, *TombeauX* de P.A. Castanet pour bande stéréo a été réalisé au Centre de Création Musicale Iannis Xenakis à Paris (anciennement les Ateliers de l'UPIC), du 5 au 26 novembre 2001.

³⁸ Grâce à mon assistant, Rodolphe Bourotte, divers types de filtres de type spiralé ont ainsi participé à l'élaboration des différents timbres ou allures : spirale synthétique sans lecture d'échantillon (synthèse FM), effet spirale descendant, spirale condensée polaire vers rectangulaire, spirale "bas-relief" donnant beaucoup de bruit au début, spirale fractale déployée

...

résonner dans le doux parfum de la vie !".

Chanson à boire de la douleur de la Terre, d'après Li-Tai-Po³⁹.

Après un "Prélude" pseudo "spectral" qui étire le continuum d'un vrai-faux unisson "à la mémoire de Giacinto Scelsi", cette pièce électroacoustique fait entendre un riche matériau provenant de percussions et d'instruments à vent, lu par le prisme du logiciel "Metasynt". Cette lecture filtrée de la musique se fait au travers d'une image symbolique : une superbe spirale fractale⁴⁰.

Exemple B :

Spirale fractale utilisée pour l'élaboration de *TombeauX* de Pierre Albert Castanet :

un exemple de filtre acoustique (in situ) et de relief servant la macro-forme (ex situ).

Très typé sur le plan du relief, ce graphique pertinent a révélé - acoustiquement parlant - le sentiment répétitif des spires ainsi repérées, l'*anamnêsis* chère à Platon en tant que réminiscence mais aussi en tant que prière de service public (*Unde et Memores*). Homogène dans son essence, cette sonorité spécialement sculptée a été également enrichie grâce à la technique de la synthèse croisée. De même, avant le court silence qui annonce la dernière partie, la texture quasi omithologique ("les oiseaux de mauvais augure") provient d'un balayage en spirale de l'introduction, le "Prélude" à nouveau éclairé par les vertus de "Metasynt". Ainsi, comme l'écrit Jankelevitch, "le Revenir est encore un Devenir, ou plutôt le Revenir est une certaine manière un peu gauche et lente et rêveuse de devenir ; et par conséquent le Revenir du Devenir nous renvoie inéluctablement, en fin de compte, au Devenir de ce Revenir lui-même ; et par conséquent tout est Devenir !"⁴¹

Dans cette pièce de 12 minutes, si l'idée de spirale est présente jusque dans ces micro-détails, elle régit également la macro-forme. En effet, le corps de l'œuvre situé après le "Prélude" d'obédience scelsienne a voulu conserver dans les grandes lignes le profil d'une spirale décroissante (précisément celui de l'exemple graphique montrant la spirale fractale, mais dans sa configuration détournée). De ce fait, la dynamique générale de la composition (d'obédience fractale) a contraint les différents paramètres à se plier au relief d'un decrescendo spiralé généralisé. Si dans la préface à *La phénoménologie de l'esprit*, Friedrich Hegel précise que "la forme est elle-même le devenir intrinsèque du contenu concret"⁴², ici, *sui generis*, et grâce aux caractéristiques fortement spécifiques de cette spirale, elle favorise même la réminiscence du détail discret, mais lu par un prisme différent.

³⁹ vers mis en musique par Gustav Mahler dans *Le Chant de la Terre (Das Lied von der Erde)* : "Im Mondschein auf den Gräbern / Hockt eine wild gespensische Gestalt. (...) Hörst ihr, wie sein Heulen / Hinausgellt in den süßen Duft den Lebens !".

⁴⁰ pour les besoins de la lecture - de gauche à droite - par "Metasynt", il a été préférable de déplier la spirale fractale et de la positionner horizontalement.

⁴¹ V. Jankelevitch, *L'irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 237.

⁴² Cf. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1945, trad. Hyppolite.

“Sur la spirale les choses reviennent mais à un autre niveau : il y a retour dans la différence, non ressassement dans l'identité”.
Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*⁴³.

Misant sur l'espérance et le salut, chacun sait que, comme l'a remarqué Paul Valéry en 1935, «l'opération de l'artiste consiste à tenter d'enfermer un infini. Un infini potentiel dans un fini actuel»⁴⁴. En fait, en musique comme dans les autres départements des sciences humaines, la représentation spiralee n'est jamais innocente, et ne figure en aucune manière l'anecdote, car d'emblée elle met en espace l'un des joyaux réflexifs de la pensée. Au terme de ces études spécialisées, je suis intimement persuadé qu'à l'instar des figures du labyrinthe désignant l'hyper-complexité, le destin tragique, la crise politique, la prison du temps ou la fatalité de l'espace ... la présence de la spirale est efficiente là où transpire la cogitation du monde et là où se joue l'avenir de l'humanité. A la fois piège éternel et oasis faussement confortable, la spirale se présente comme la forme noble et simple de l'espace politico-labyrinthique. Le fait de vouloir passer sous les fourches Caudines de l'appareil spiralé demande ainsi au compositeur (et a fortiori à l'œuvre) de se soumettre poétiquement à un parcours comme toute initiatique. Néanmoins, cette volonté esthétique demande un choix préalable, un renoncement corrolaire, une position tranchée, une démarche responsable, une philosophie idéelle, une décision engagée, une volonté sacrificielle, un désir salutaire ... C'est en cela que, face aux divers agissements de la société, le filtre de la spirale peut montrer à la fois les vecteurs de vérité des conditions de l'Histoire et les facettes adjacentes des individualités de l'Art.

“Hörbar (vor Morgen ?) : ein Stein der den andern zum Ziel nahm”.
Paul Celan, “Nacht”, *Spachgitter*.⁴⁵

Au sujet de *TombeauX*, à partir de la position de référence révérencieuse qui aurait du s'imposer d'emblée, la résonance de la spirale m'a dicté - comme souvent dans ma production artistique anticonventionnelle - un *clinamen*. Attiré par un sentiment de déviation spontanée, ce geste contre nature a voulu tout de suite insuffler une dynamique de la négation. Il est vrai que, un mois après les attentats perpétrés par les taliban, s'éclairaient encore fébrilement en moi les horreurs de l'impact (surmédiatisé) des avions détournés dans l'ossature des buildings américains. Par ailleurs, résonaient aussi de la philosophie de la folie talibane, les condamnations sans appel des musiciens au silence et à la prison⁴⁶, les interdictions systématiques de musique, la sévère

chasse aux chanteurs, les bris volontaires d'instruments, les actes notables de barbarie sociale et culturelle, le massacre des bouddhas de pierre de Bamiyan⁴⁷ ... bref, le drame humanitaire dans toutes ses dimensions, y compris artistiques.

“Se retrouver dans un état d'extrême secousse, éclaircie d'irréalité, avec dans un coin de soi-même des morceaux de monde réel”.
Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs*.

De ce fait, la notion de spirale a tout de suite été traitée comme le cheminement d'un cri de révolte irrévérencieux : ce paradoxe, omniprésent jusque dans la souillure même du matériau⁴⁸, réside également dans l'utilisation quelque peu profane des nouvelles technologies de pointe. Au reste, faisant le procès de la normalité, Jacques Sojcher professe que “la négation n'a pas partie liée avec le ressentiment, avec l'impuissance, la passivité, elle est la course d'une affirmation passionnée, d'une surabondance qui, à travers elle, s'acharne à l'innocence d'une création. Le poète rétablit, dans la destruction même, les raisons d'un espoir, les ponts d'un retour, les écluses de la liberté”⁴⁹.

Ici retournée et brandie contre l'idée de massacre de la première puissance économique du monde, l'attitude acousmatique s'est révélée à la fois magique et toute puissante dans le sens bénéfique et positif du terme. Par le truchement du médium informatique - qui comme chacun sait peut déclencher aussi d'énormes dégâts quand il déverse à dessein des messages chargés de virus actifs ou nourris de bombes logiques programmées à retardement⁵⁰ -, j'ai voulu montrer que l'on pouvait crier⁵¹ humblement depuis la sphère du sensible, comme j'ai désiré atteindre le monde de l'Art et pointer son aura de revendications socio-politiques⁵². Et comme le philosophe⁵³ dit que “la guerre, c'est l'embuscade. C'est se saisir de la substance de l'autre, de ce qu'il a de fort et d'absolu à partir de ce qu'il a de faible”, sans vergogne, je me suis emparé pour réaliser *TombeauX*, d'un petit arsenal de matériaux prégnants, appartenant à quelques œuvres d'autres collègues⁵⁴ et même, pour la coda de la coda, de la fin de *La légende d'Eer* de Xenakis.

Je n'évoquerai pas la part de “violence” menée envers moi-même puisque, comme sorti d'un *mea culpa* malsain, j'ai emprunté par exemple des sons-cloches de

⁴³ R. Barthes, *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 199.

⁴⁴ P. Valéry, «Poétique», in *Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 1038.

⁴⁵ Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959 (“Audible (avant l'aurore ?) : une pierre / qui a pris l'autre pour cible”).

⁴⁶ Abdul Wahab Madadi a été emprisonné pour avoir fait paraître à Téhéran en 1996 un livre sur *L'Histoire de la musique contemporaine afghane* qui comprenait un chapitre sur les chanteuses ! Cf. Eliane Azoulay, “Même les oiseaux s'étaient tus”, Paris, *Télérama* n°2714, 16 janvier 2002, p. 50.

⁴⁷ Cf. *Afghanistan La mémoire assassinée*, colloque “Patrimoines d'Asie centrale”, Paris, Mille et une nuits / UNESCO, octobre 2001.

⁴⁸ Cf. Nathalie Côte, *L'art de la souillure de Pierre-Albert Castanet*, Zurich, *Dissonanz* n°46, novembre 1995, pp. 13-19.

⁴⁹ J. Sojcher, *La démarche poétique*, Paris, UGE, 1976, p. 23.

⁵⁰ Comme celle appelée “Good Luck” larguée sur la toile mondiale le 30 janvier 2002 par les services informatiques des Talibans.

⁵¹ Il y a d'ailleurs dans la troisième partie - après le prélude de *TombeauX* -, un “cri” significatif et cependant lyrique lancé par un borborygme suraigu de clarinette basse.

⁵² Cf. P.A. Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur ; pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999, pp. 15-37.

⁵³ Emmanuel Levinas, *Liberté et commandement*, Paris, Fata Morgana, 1994, p. 38.

⁵⁴ Par exemple un petit objet sonore tiré d'un piano préparé cagien ...

guitare à ma propre pièce *Obscena Mystica* et des résonances métalliques à mes *Octimbres*. Dans le *Politique*, Platon distingue du reste le "pouvoir personnel" du "pouvoir emprunté"⁵⁵. Si quelques commentateurs pensent voir dans le jeu autocitationnel un règlement de compte avec l'impersonnel hégélien, d'autres y décèleront sans doute une conciliation voulue avec l'unicité de la grande pensée créatrice. "Le poète, dans la spirale, se risque à l'échange du moi et de l'autre, du familier et de l'étrange, de la patrie et de l'exil, de l'humain trop humain et du Surhumain. Et toujours, il revient à soi, à un moi qui n'est plus moi, mais l'autre, pour se perdre encore davantage, pour plus radicalement exister"⁵⁶. C'est ainsi que l'unique et sa propriété existentielle, l'isolé et sa marge secrète, l'artistique et son introspection essentielle ... émaillent le champ anthropo-philosophique (kierkegaardien - voire stirnerien⁵⁷) des compositeurs discrets, mais à la démarche sincère.

Au comble du choc et du paradoxe, au cœur de cette "apocalypse d'ingratitude" - pour parler comme Alain Finkielkraut⁵⁸ -, entre art et terreur, entre rêve et crime, entre embrasement de la raison et célébration du cosmos, entre terroristes et artistes ... Karlheinz Stockhausen ne s'est-il pas écrié au lendemain des attentats des *Twin towers* new yorkaises⁵⁹ : "Ce qui s'est passé représente - et ici, vous êtes tous priés de réorganiser vos cerveaux - la plus grande œuvre d'art qui ait jamais été exécutée. Des esprits ont réalisé, en un acte, une chose dont nous ne pourrions pas rêver dans la musique, à savoir que des gens s'exercent pendant dix ans comme des fous, tout à fait fanatiquement, pour un concert, puisqu'ils meurent. C'est la plus grande œuvre d'art qui ait jamais existé à l'échelle du cosmos. Moi, je ne pourrai pas faire cela. A côté, nous autres compositeurs, nous ne sommes rien du tout ... Criminels, ils le sont parce que les hommes n'étaient pas d'accord. Ils n'étaient pas venus à un concert. C'est évident. Et personne ne les avait prévenus qu'ils pouvaient y laisser leur peau. Ce qui est arrivé là, spirituellement, ce saut hors de la sécurité, de l'évidence, de la vie, ce saut survient aussi, poco a poco, dans l'art. Ou l'art n'est rien"⁶⁰ ...

Quand l'idée géante du happening inconscient quitte celle de l'intimité utopique pour se métamorphoser en dramaturgie monumentale, la raison se disculpe, l'illumination se décuple. Pour témoigner du "déjà-là" de "l'humanité de l'homme"⁶¹, il est arrivé à André Malraux d'appeler la beauté des œuvres "l'héritage de la noblesse du monde" ; alors, à l'opposé de cette sphère poétique bien pensante, la transcendance esthétique pourrait sans fausse pudeur, en ce début d'année 2002, s'offrir comme plainte parasitaire de bonheur ou comme

hymne officiel du malheur, comme poison officieux de la vie à venir ou comme vitamine perpétuelle de la mort.

"Avenir déjà raturé ! Monde plaintif !
Quand le masque de l'homme s'applique au visage de la terre,
elle a les yeux revés".
René Char, *Contre une maison sèche*⁶².

Ainsi que l'écrivait déjà Alvin Toffler à la fin des années 1960, la société est de plus en plus victime du "choc du futur"⁶³. Quant à la musique pop, elle enrollera dix ans plus tard la punkitude pour scander - entre autres - le slogan devenu international : "no futur". A ce propos, une remarque : Le célèbre groupe punk Sex Pistols ne s'est pas gêné pour déclencher un scandale retentissant, en menaçant effrontément la royauté anglaise du noir poison du genre humain. Ecoutez *God Save The Queen* (de 1978) :

"Dieu sauve la Reine
Dieu sauve la Reine
Son régime fasciste
Elle n'est pas humaine
Ils ont fait de toi un crétin
Dieu sauve la Reine
Une bombe atomique potentielle.
Pas de futur pour la belle Angleterre (...)

Nous sommes des fleurs des poubelles
Le poison de votre machine humaine
Nous sommes le futur ... votre futur ..."⁶⁴

Bien entendu, le problème du gouvernant et du gouverné, du subordonnant et du subordonné, du composant et du composé, du spiraling et du spirale ... est universel. Ainsi, imaginant la meilleure des vies comme la pire des existences, Platon écrit consciencieusement au détour d'un des raisonnements du *Politique* : "De même que le pilote, toujours attentif au bien du vaisseau et des matelots, sans écrire un code, mais en prenant son art pour loi, sauve ses compagnons de voyage, ainsi de la même façon, des hommes capables de gouverner d'après ce principe pourraient réaliser une constitution droite, en donnant à leur art une force supérieure à celle des lois" (...). Plus loin, a contrario, il envisage l'impensable ; un autre scénario proche de ce que le monde a vécu récemment : "De leur côté, les pilotes commettent mille autres méfaits du même genre ; ils vous laissent traitreusement seuls à terre quand ils prennent le large ; ils font de fausses manœuvres en pleine mer et jettent les hommes à l'eau ..."⁶⁵. Dans l'ordre d'une contre-culture officialisée, Timothy Leary - père du LSD - relève que le terme "cyber" signifie "pilote" et que le "cybernaute" est quelqu'un qui "pilote sa propre vie, sans cesse à la recherche des théories, des modèles, des paradigmes,

⁵⁵ Platon, *Politique*, Paris, Garnier Flammarion, 1969, p. 171.

⁵⁶ J. Sojcher, *La démarche poétique*, op. cit. p. 125.

⁵⁷ Cf. Max Stirner, *L'unique et sa propriété*, Paris, Pauvert, 1960.

⁵⁸ Cf. A. Finkielkraut, *L'ingratitude*, Paris, Gallimard, 2000, p. 53.

⁵⁹ lors du deuxième festival de musique de Hambourg (septembre 2001).

⁶⁰ Traduit par Marion Graf, cf. *Dissonance n°71*, Zurich, octobre 2001, p. 36.

⁶¹ Cf. A. Finkielkraut, *L'ingratitude*, op. cit. p.219.

⁶² R. Char, *Le nu perdu*, Paris, Gallimard, 1978, p.113.

⁶³ Cf. A. Toffler, *Le choc du futur*, Paris, Denoël Gonthier, 1971, pp. 410-412. "Il est impossible que l'équilibre de la société tout entière ne soit pas affecté par l'impact du choc du futur sur un grand nombre d'individus ..."

⁶⁴ *God Save The Queen* chanté par les Sex Pistols : paroles et musique de Johnny Rotten, Paul Cook, Steven Jones, Glen Matlock. London, Glitterbest / Warner, 1978.

⁶⁵ Platon, *Politique*, op. cit., pp. 231 puis 233.

des métaphores, des images, des icônes qui permettent de se repérer dans le monde où nous vivons⁶⁶”.

À la base chaotique de *TombeauX*, il y a donc cette dialectique platonicienne du politique, de la technique et de l'artistique. Ainsi, l'idée revendicatrice a indirectement voulu se transmuier en un continuum sonore qui déborde, emplit à la fois de sagesse bégayante et de sourde furie, dénonçant par les hurlements mais aussi par les soupirs cette mégaspirale infernale de la violence - cette "spirale mimétique"⁶⁷ - ; cette barbarie⁶⁸ plurielle toujours plus folle dans ses réalisations meurtrières, à l'orée du troisième millénaire.
 "... plus anonyme que l'incognito"
 enseveli dans un tombeau sans nom ..."
 Vladimir Jankelevitch, *L'irréversible et la nostalgie*.

Et si *TombeauX* insiste sur sa mise au pluriel (son "X" majuscule⁶⁹, ses rapports au chiasme⁷⁰, à l'anonymat circonstancié des groupements humains ou des présences isolées, voire à l'instrument de supplice archaïque pour condamnés à mort, ou à la "CruX" de la tradition chrétienne⁷¹ ...), c'est qu'en dehors de l'hommage à Xenakis (cette fois avec un "X" nominatif), l'œuvre s'est mise - dans le nœud de l'émotion et de l'indignation - à pointer sonorement du doigt non seulement la virginité béante des milliers d'âmes fraîchement enfouies⁷² mais aussi la bassesse fourbe de leurs débiteurs dantesques. Face à la dichotomie sans cesse renaissante de la lutte entre le mal et le bien, face

à l'injustice déloyale entre le fanatisme des félons et l'ignorance des innocents, la puissance du "son usiné" n'a pu que revendiquer le droit à l'expression et à la liberté, en accusant spontanément une telle atrocité foudroyante.

Certes, le philosophe et sociologue Norbert Elias a écrit : "Se plaindre de la bombe et des savants qui ont rendu possible sa réalisation par leurs recherches axées sur la réalité n'est qu'un leurre : on cherche ainsi à masquer la part de responsabilité qu'on porte dans cette menace réciproque, ou tout au moins son embarras, face au danger inéluctable que les hommes représentent les uns pour les autres ; mais en même temps on s'épargne la difficulté de chercher à expliquer d'une manière réaliste les interrelations sociales qui mènent à une escalade progressive des tensions réciproques exercées par les groupes humains. Il en va de même lorsque nous nous plaignons d'être devenus des esclaves de la machine ou de la technique"⁷³.

Dans son rapport généraliste, extérieure à la vie comme dans la genèse de sa propre existence, la *Tekhnê*⁷⁴ reste pour moi la métaphore de la métamorphose absolue, cette "transcendance noire" comme le souligne Gilbert Hottois⁷⁵, tantôt parasitaire, pernicieuse, tantôt totalitaire, lumineuse, tantôt réfractaire, prétentieuse. Combinant systématiquement "la science de la technique aux applications techniques de la science" - comme l'écrit Hugues Dufourt⁷⁶ -, je fais le vœu que la mutation instrumentale et l'artifice du cri atteignent les domaines virtuels du projet galiléen. "Les amants sont inventifs dans l'inégalité ailée qui les recueille sur matin. Il faut cesser de parler aux décombres". Ainsi écrivait René Char dans "Excursion au village"⁷⁷.

Abouchés aux sources de la médiologie⁷⁸, conjugués au savoir faire cybertechnique⁷⁹, lautherie informatique, le ressort technologique, la potentialité exacerbée, mais aussi la virtuosité dans l'illusion et l'incandescence extérieure de la réalisation ... sauront cristalliser quelques prières plus ou moins profanes ou faussement ritualisantes (*Et expecto ...*, *threnody* laïque ...), ou optimiser l'humanité ; même si au bout du chemin de la création homérique, la seule vérité reste toujours indicible, car foncièrement mystérieuse.

"L'inspiration est une spirale ouverte sur l'impossible, elle l'accueille dans sa révolution, pour le reprendre dans l'ouverture, qui déjà repart, reprend et relâche,

⁶⁶ T. Leary, *Techniques du chaos*, Paris, L'Esprit Frappeur, 1998, p.27.

⁶⁷ Cf. *La Spirale mimétique, dix-huit leçons sur René Girard*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

⁶⁸ "J'appelle pratiques de la barbarie tous les modes de vie dans lesquels cette vie s'accomplit sous une forme grossière, fruste, rudimentaire —inculte précisément, par opposition aux formes élaborées qui ne sont pas seulement celles de l'art, du savoir rationnel, de la religion, mais qui se retrouvent à tous les niveaux de l'activité humaine, dont celui des conduites élémentaires ayant trait à la nourriture, au vêtement, à l'habitat, au travail, à l'amour, etc.", Michel Henry, *La barbarie*, Paris, Grasset, 1987, p. 137.

⁶⁹ Contrairement à la spirale qui fait mouvoir d'une manière monodirectionnelle (voir la vrille d'un avion Kamikaze par exemple – cf. *Little Boy* de Risset et *TombeauX* de Castanet. Pour mémoire, la croix (X) est curieusement à la base de l'ouverture, de la prière et de l'espérance. Rationnelle et anguleuse, elle sert l'orientation (cristallisant de fait les quatre points cardinaux). De plus, on peut dire qu'à l'instar de la spirale cette fois, la croix renvoie symboliquement à la diffusion, au rassemblement, à la récapitulation, à la totalisation spatiale, à l'éternité. Dans la théologie de la rédemption, la croix est le "symbole de la rançon due en justice et de l'hameçon qui a ferré le démon" in J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont / Jupiter, 1982, p. 323.

⁷⁰ Comme pour le "X" de *Polyphonie X* (1950-1951) de Pierre Boulez, ce signe n'est ni un chiffre ni un symbole algébrique. Cf. Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris, Julliard, 1958, p.139.

⁷¹ Avec son "T" et son "X" majuscules, le mot *TombeauX* débute par le symbole de la croix en *Tau* (désignant "la mort vaincue par le sacrifice") et se termine par la croix mystique en *Chi* (affirmant sa position en tant que "pôle du monde"). Cf. J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., pp. 319 et 323.

⁷² On dénombre 2843 victimes dans la série d'attentats terroristes aux USA le 11 septembre 2001 : à New York sur les tours jumelles du World Trade Center et à Washington sur le Pentagone.

⁷³ N. Elias, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, Paris, Ed. de l'Aube, Pocket / Agora n°123, 1991, p. 21.

⁷⁴ Cf. P.A. Castanet, «Les noces barbares : la Techno et la Tekhnê, l'Extasy et l'Ek-stasis », *Avidi Lumi* n°12, Palerme, Teatro Massimo, juin 2001 (en français, anglais, italien, arabe).

⁷⁵ G. Hottois, *Le signe et la technique*, Paris, Aubier, 1984, p. 152.

⁷⁶ H. Dufourt, "La dialectique du son usiné", *Musique, Pouvoir, Écriture*, Paris, Bourgois, 1991, p. 295.

⁷⁷ R. Char, "Aromates chasseurs", *Le nu perdu*, op. cit., p. 170.

⁷⁸ Selon Régis Debray, la "médiologie" voudrait opérer la synthèse des modalités matérielles de la transmission. R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 25.

⁷⁹ "La cybertechnique fait référence aux outils et aux méthodes du savoir et de la communication". Cf. T. Leary, *Techniques du chaos*, *ibid.*

n'arrêtant jamais son mouvement de recherche et de déperdition⁸⁰ note Jacques Sojcher.

Cependant ... "de même que leurs âmes ont été déviées de leur état naturel, de même aussi, il y a, parmi les harmonies, des déviations et, dans les mélodies, des tonalités trop aiguës et des nuances dissonantes ..." explique Aristote dans la *Politique*⁸¹. C'est dans cette optique que *TombeauX* a tenu à honorer le camp des victimes par un (non) silence officieux, coloré, accidenté, spiralé. Ainsi, devant les innombrables morts aveugles survenues lors des attentats perpétrés au cœur des tours jumelles du *World Trade Center* à New York, le 11 septembre 2001, le thrène électroacoustique arpente consciencieusement les volutes enfumées d'une spirale ardente, et tente, par-delà le deuil, de scintiller de mille feux symboliques.

"La mort dans la vie, c'est inaliéable, c'est répugnant ..."⁸² chantait René Char dans son poème intitulé "Lenteur de l'avenir".

On l'aura saisi, au-delà du sens métaphorique de la spirale, *TombeauX* participe de ce que René Girard nomme "la métaphore du tombeau" ; c'est à partir de cette dernière que s'effectuent tous les déplacements constitutifs du rite et les métamorphoses de la culture. De l'honneur à rendre sur le champ à la boîte à oublis que l'on scelle en larmes, de la dissimulation fragile de l'absence à l'oripeau de l'ostentation posthume, l'idée de "tombeau" représente, depuis des lustres et dans tous les arts, le gage politique de l'icône paradoxale (dans le contexte actuel du sens politique : intérêt / désintérêt ; effet personnel / cause collective ; engagement / désengagement / non-engagement ; prise de défense / mise sous silence ; énonciation / dénonciation / abstention ; songe / mensonge / fait / méfait ; action / investigation / passivité ; investissement / désinvestissement / surinvestissement ; passion / compassion ...). En l'occurrence, "les meurtres auxquels les pères ont directement participé, ressemblent déjà à des tombeaux en ceci que, surtout dans les meurtres collectifs et fondateurs, mais aussi dans les meurtres individuels, les hommes tuent pour mentir aux autres et se mentir à eux-mêmes au sujet de la violence et de la mort"⁸³ remarque l'anthropologue René Girard.

*

En conclusion, et pour revenir cette fois à la métaphore ubuesque, je dirai qu'en tant que matrice universelle, la spirale émane d'un appareil très fort ; supportant l'adret et l'ubac de l'univers, elle résiste à toutes épreuves. A ce titre, en tant que carapace du monde et moteur de l'humanité, elle peut supporter tous les hommages et recueillir tous les compliments mais aussi négocier toutes les dérivations et accuser toutes les pires injures. Ainsi, comme je l'ai remarqué ailleurs à propos de la *Théorie des catastrophes* de René Thom visitée par les

musiciens⁸⁴ (Iannis Xenakis, François Bayle, Hugues Dufourt, Costin Miereanu ...), le modèle d'obéissance scientifique sert toujours plus de stimulus inspirant, de totem sacré ou de porte-bonheur fétiche que de pure référence à transmuier strictement. Néanmoins, entendue dans sa globalité, la composition attachée de près ou de loin à la figure bornée de la spirale fait sans cesse découvrir l'homogénéité d'un dispositif d'éléments (hauteurs, timbres, mixtures, durées, intensités, dynamiques ...) projetés d'une source unitaire vers un ou plusieurs plans connexes. Dans ce contexte énergétique, le concept morphogénétique de base sait alimenter les ressources spatio-temporelles de la création dans le seul but de produire une activité d'ordre tensio-rotatif.

En outre, entrevue sous des angles spécifiques et sans doute complémentaires, l'œuvre musicale venue de la configuration⁸⁵ spiralée embrasse une série de détails allant de la boucle primaire répétitive aux contextes complexes du sens sourdement induit par l'acte esthétique ou politique. Elle s'anime autant du simple effet de toupie que du transport métaphorique de l'image virtuellement cosmique. Comme l'écrit Isabelle Stengers : "dans le monde des vivants, il n'y a que du sens"⁸⁶. Ici ou là, prenant à parti l'individu ou la collectivité, et selon les prismes de compréhension de l'élément spiralé, le défi structurel ajoute à l'enjeu esthétique ; l'altération cyclique transmue la source poétique des processus modernes de composition ; la divagation symbolique s'entend comme initiation contrôlée ; l'intention artistique donne réponse aux signes virtuels de l'angoisse originelle ; l'œuvre finalisée se positionne socialement en amont de la sphère de représentation de l'humanité. Autant de situations dialectiques qui confortent l'assise spirituelle ou matérielle du support à connotation spiralée.

Ainsi, d'une manière plus concrète, la considération du modèle (ou la projection de son bouquet de métaphores) semble imposer une circularité spatio-temporelle presque toujours bi-dimensionnelle. Car, en fait, une fois habitée (tant par les éléments de la réalité que par les sujets du mythe), la spirale se présente tel un agent double en puissance : accentuant tantôt le profil longiforme de l'espace, accusant tantôt la résonance de profondeur du temps. Ainsi, à l'instar du labyrinthe légendaire, l'appareil spiralé devient «le symétrique du sablier⁸⁷» : l'un figurant du temps dans l'espace ; l'autre, de l'espace dans le temps.

En d'autres termes plus métaphoriques, en tant qu'émanation flagrante de la figure de progrès, en tant que réflecteur discret de la sensibilité politique, la spirale ne peut qu'engendrer la "configuration" d'un art sonore

⁸⁰ J. Sojcher, *La démarche poétique*, op. cit., p.124.

⁸¹ Aristote, *Politique*, livre VIII, chap. 7, Paris, Les Belles Lettres, 1960-1989.

⁸² R. Char, *Le nu perdu*, op. cit., p. 36.

⁸³ R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1978, p. 243.

⁸⁴ Cf. P.A. Castanet, «La Théorie des Catastrophes de René Thom et l'avènement du temporel ...», *Analyse et création musicales*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 101-118.

⁸⁵ «Le terme de configuration sert à créer un outil conceptuel maniable, à l'aide duquel on peut desserrer la contrainte sociale qui nous oblige à penser et à parler comme si "l'individu" et "la société" étaient des figures différentes et de surcroît antagonistes" note N. Elias, op. cit., pp. 156-157.

⁸⁶ I. Stengers, "Multiplécité, raison et sens", *Approches du Réel*, (M.O Monchicourt, éd.), Paris, Le Mail, 1984.

⁸⁷ J. Attali, *Chemins de sagesse, traité du labyrinthe*, Paris, Fayard, 1996, p. 171.

intellectualisé mais poétique, dénonciateur et non pacifique. Le mot "politique" est à prendre cette fois dans son sens platonicien, c'est-à-dire destiné à servir de modèle de raisonnement à (résonance de) l'humanité, utilisant une méthode dichotomique qui classe, distingue, nomenclature ou écarte les genres, les espèces, les familles, les idées, les comportements, les mœurs, les arts, les objets, ... suivant la règle que l'on s'est donnée au début. La partition et le paradigme sont les maîtres mots des réflexions sur le "politique" portant sur le pouvoir de la science, la nécessité des lois et des règles, la force de décision, la manière de gouverner, la part d'éducation, l'art d'accoupler les caractères, les tempéraments, les âmes entre-elles (selon Timothy Leary, la "cyberpolitique" convoque "les notions définies par Michel Foucault sur l'utilisation du langage et la récupération des techniques linguistiques par les classes dirigeantes, dans les sociétés féodales et industrielles, afin de garder sous contrôle les petits, les illettrés, les classes inférieures"⁸⁸ ...).

Promue par le mouvement intrinsèque de son mécanisme spatio-temporel, la spirale symbolise le principe de la mouvance créationnelle et de la prégnance socio-artistique, mais aussi la présence de leurs perpétuelles (trans)mutations et la légitimité de leurs infinies variations. Dans le *Politique* de Platon, le mythe spiralé des deux révolutions contraires de l'univers est à cet égard fort intéressant. "Il faut donc penser que se produisent les changements les plus considérables pour nous qui habitons au sein de ce monde"⁸⁹ ... relève le philosophe grec. Le XXème siècle a vu s'épanouir la fée Electricité et son cortège de nymphes apparentées (Electronique, Informatique ...).

De même, la médiologie a su profiter des réseaux connexes pour éclairer les matérialités de la culture et la concrétude des politiques. Elle ne pouvait apparaître "avant qu'on eût acquis le sentiment que les moyens de transmissions, comme le reste du monde, sont soumis à des lois qui dérivent nécessairement de leur nature et qui l'expriment"⁹⁰. Au cœur de la sempiternelle tourmente, dans l'œil du vortex de la "tempête providentielle"⁹¹ comme dans l'alambique ombilical de l'humanité, la cyberspirale médiologique tend à révéler poétiquement le sens politique de l'avènement du monde.

Ainsi, en guise d'envoi bifide, et pour rester dans le cercle métaphorique de la pensée, livrons à la sagacité générale ces réflexions de Régis Debray puis de Michel Henry :

"Confronter les arabesques pour identifier la trame de la continuité créatrice propre à l'espèce humaine, mais dont il est de plus en plus clair qu'elle ne va nullement de soi, et qu'elle peut connaître suffisamment de troubles (comme on parle de troubles de la personnalité) pour engendrer par contrecoup de redoutables soubresauts, sous forme d'insurrections identitaires, communautaires ou religieuses"⁹².

"L'humanité qui s'engage dans l'existence médiatique parcourt la spirale descendante le long de laquelle les pouvoirs de la vie délaissent l'une après l'autre les diverses pratiques du sentir, du comprendre et de l'aimer découvertes et conservées dans l'histoire sacrificielle de la culture, où chaque acquis s'est payé d'un renoncement, d'un surcroît de puissance"⁹³.

⁸⁸ Cf. T. Leary, *Techniques du chaos*, *ibid.*

⁸⁹ Platon, *Politique*, *op. cit.* p. 189.

⁹⁰ R. Debray, *Cours de médiologie générale*, *op. cit.*, p. 39.

⁹¹ En japonais, "kamikaze" veut dire "tempête providentielle".

⁹² Cf. R. Debray, *Cours de médiologie générale*, *op. cit.*, p. 542.

⁹³ M. Henry, *La barbarie*, *op. cit.*, p. 165.