



HAL
open science

LE SILENCE CHEZ BOULEZ ET XENAKIS DANS LES ANNÉES 1950-60

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. LE SILENCE CHEZ BOULEZ ET XENAKIS DANS LES ANNÉES 1950-60. Les cahiers du CIREM. Centre international de recherches en Esthétique musicale, 1994, n°32-34, p. 127-136. hal-01202916

HAL Id: hal-01202916

<https://hal.science/hal-01202916>

Submitted on 21 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE SILENCE CHEZ BOULEZ ET XENAKIS DANS LES ANNÉES 1950-60

Makis Solomos

1.

"Dans le passé, l'art était l'expression de formes souveraines [...]. Ces formes se retrouvent très altérées à la veille du changement qu'assuma la peinture de Manet, mais elles sont, à la fin, presque insignifiantes et de leur insignifiance, elles encombrant la place. [...] Il fallait retrouver, indépendamment de la majesté conventionnelle, donnée du dehors, quelque réalité indiscutable, dont la souveraineté ne pût être pliée par un mensonge à l'immense machine utilitaire. Une telle souveraineté ne fut trouvée que dans le silence de l'art. [...] Car la peinture dès lors est l'art d'arracher des objets, des images d'objets, à ce monde qui, dans son ensemble, se subordonna à la lourdeur bourgeoise. [...] Ce monde-ci ne connaît qu'une transfiguration intérieure, silencieuse, en quelque sorte négative: il m'est possible d'en parler, mais c'est parler d'un silence définitif",

écrit Georges Bataille¹ dans son essai sur Manet. Le silence métaphorique dont parle Bataille à propos de la peinture se traduit, en musique, littéralement: en tant qu'absence de sons. Mais la problématique reste la même: il est question de l'impossibilité, dès cette seconde partie du XIX^{ème} siècle, de représenter, d'exprimer; déjà se profile l'impuissance du sujet. Face à un monde réifié, l'artiste et l'art dans son ensemble, intériorisent. En peinture débute l'évacuation de la représentation. En musique, simultanément avec d'autres moyens, intervient de plus en plus l'inaccompli, le fragmentaire, le non-dit du silence: pensons seulement à l'exemple le plus célèbre, le début du prélude de *Tristan*. Cette tendance s'aggrave dans la première partie du XX^{ème} siècle. Tout en conservant certaines de leurs fonctions traditionnelles (fonction de figuration, fonction de clarification de la forme, fonction de contraste, pour n'en citer que trois), les silences, de plus en plus fréquents, témoignent de ce mouvement de repli sur soi-même. Chez Scriabine et chez Malévitch — pour poursuivre le parallélisme entre musique et peinture—, l'intériorisation révèle peut-être surtout un élan mystique, mais, chez Schönberg, il est clair que le silence constitue le plus puissant moyen pour fragmenter la musique, pour protester contre la totalité qui

¹ *Manet*, Genève, Skira, 1983, pp.51-53.

opprime le sujet. Comme on le sait, c'est Webern qui parachève, dans la première partie de ce siècle, ce mouvement d'intériorisation: chez Webern, écrit Adorno², les quelques sons des dernières oeuvres de musique de chambre sont, "en quelque sorte, les mémoriaux de la musique qui devient muette dans l'*indifférence*".

La seconde partie du XXème siècle, dans son utilisation du silence, semble poursuivre ce mouvement d'intériorisation. Citons seulement l'oeuvre de Nono qui, des *Variazioni canoniche* à "*Hay que caminar*" *soñando*, n'hésite pas à s'immerger de plus en plus dans le non-dit - témoins, les terribles plages de silence de son oeuvre *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*. Il ne serait pas inutile de citer les paroles d'un philosophe, Massimo Cacciari, dans son entretien de 1984 avec Nono³:

"La "nature" dont [Nono parle] est à mon avis précisément cette dimension dont nous n'avons jusqu'à présent parlé qu'indirectement, mais que nous pourrions maintenant peut-être définir comme... "silence"! Ce n'est certes pas la nature de l'"Ur", d'une *arché* dans laquelle résiderait le sens originel, essentiel de l'objet, du son... mais c'est bien le silence: lorsque tu te trouves véritablement dans le silence, alors tu commences à écouter la nature du son... [...] Je crois interpréter correctement l'état actuel de la recherche de [Nono] en disant [...] que son écriture devient toujours davantage l'espace de cette écoute. Son écriture *réclame* cette écoute, a besoin d'elle",

car ces paroles nous mènent du côté de Heidegger et l'on sait que la rencontre entre celui-ci et une partie de la musique de l'après-guerre semble avoir eu lieu -outre Nono, pensons aussi à Cage⁴. Or, pour Heidegger, le vide est peut-être synonyme de l'"être"⁵. En d'autres termes, l'impossibilité de s'exprimer —l'obligation de se tenir en réserve, l'impuissance du sujet que manifestait l'utilisation du silence dans la première moitié du siècle— aurait pris l'allure, dans sa seconde partie, de

²*Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p.64.

³Dans Michèle Bertaglia, "Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari", *Contrechamps/ Festival d'automne à Paris*, 1987, pp.140-141.

⁴Cf. Marc Froment-Meurice, *Les intermittences de la raison. Penser Cage, Entendre Heidegger*, Paris, Klincksieck, 1982.

⁵"-D. Le vide est alors le même que le Rien, à savoir ce pur déploiement que nous tentons de penser comme l'Autre par rapport à tout ce qui vient en présence et à tout ce qui s'absente. -J. Certes. C'est pourquoi, au Japon, nous avons aussitôt compris la conférence "Qu'est-ce-que la métaphysique?" [...]. Nous nous étonnons aujourd'hui encore et nous nous demandons comment les Européens ont donné dans l'idée de prendre dans un sens nihiliste le Rien dont ladite conférence entreprend la situation. Pour nous, le vide est le nom le plus haut pour cela que vous aimeriez dire avec le mot: "être"..." (Martin Heidegger, "D'un entretien de la parole (entre un japonais et un qui demande)", dans *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, pp.104-105).

l'ouverture d'un monde. En clair et pour vulgariser à l'extrême, la négation de la matière sonore (le silence) s'identifierait à l'édification d'une nouvelle métaphysique au sens étymologique du terme —il n'est pas étonnant que l'élan mystique soit plus fort que jamais.

Nous ne sommes pas certains que, chez Nono ou Cage, de même que chez Scriabine, l'oeuvre musicale, décapée de l'idéologie, aille dans ce sens. Aussi, nous laisserons pour plus tard cette discussion. Par contre, nous voudrions proposer ici une étude de cas où le silence, tout en ne signifiant plus simplement l'impuissance de s'exprimer, ne va certainement pas dans le sens d'une nouvelle métaphysique, où, au contraire, il indique l'émergence d'une physique, d'une musique qui travaille la chair, le sensible: d'une musique qui, par tous les moyens, y compris le silence, se définit comme composition du son. Il est déjà possible d'interpréter dans ce sens les silences de Webern:

"Tandis que Schönberg et Berg, écrit Boulez⁶, se rattachent à la décadence du grand courant romantique allemand [...], Webern —à travers Debussy, pourrait-on dire— réagit violemment contre toute rhétorique d'héritage, en vue de réhabiliter le pouvoir du son. C'est bien, en effet, le seul Debussy que l'on puisse rapprocher de Webern, dans une même tendance à détruire l'organisation formelle préexistante à l'oeuvre, dans un même recours à la beauté du son pour lui-même, dans une même elliptique pulvérisation du langage. Et si l'on peut avancer, en un certain sens —ô Mallarmé— que Webern était un obsédé de la pureté formelle jusqu'au silence, il a porté cette obsession à un degré de tension que la musique ignorait jusqu'alors. [...] Ayant mentionné le silence chez Webern, ajoutons que là réside un des scandales les plus irritants de son oeuvre. C'est une vérité des plus difficiles à mettre en évidence que la musique n'est point seulement "l'art des sons", mais qu'elle se définit bien plutôt en un contrepoint du son et du silence. Seule, mais unique, innovation de Webern dans le champ du rythme, cette conception où le son est lié au silence en une précise organisation pour une efficacité exhaustive du pouvoir auditif. La tension sonore s'est enrichie d'une réelle respiration, comparable seulement à ce que fut l'apport mallarméen dans le poème".

Nous citons l'interprétation boulezienne de Webern car Boulez est l'un des compositeurs pour qui, très clairement, le silence n'a aucune résonance mystique. Un autre compositeur chez qui le silence n'est pas l'Autre du son, mais son complémentaire, chez qui les moments de silence ne sont nullement des plongées dans l'abîme, est Xenakis. Tâchons donc à présent d'analyser, dans la première production de ces deux compositeurs (les oeuvres des années 1950-60), les occurrences du silence.

⁶"Incipit" (1954), repris dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, pp.273-274.

2.

Bien sûr, il y a aussi chez Boulez et Xenakis des moments où le silence peut apparaître comme l'Autre du son. Dans la quatrième pièce du *Marteau sans maître* (1953-55), le "commentaire II" de "Bourreaux de solitude", des mini-séquences sont séparées par des points d'orgue, ce qui laisse à vide d'importantes plages de silence où de résonance. Dans les mes.187-207 de *Pithoprakta* (1955-56), une fragmentation de plus en plus prononcée des énoncés orchestraux a lieu dans un envahissement du silence. Cependant, de tels moments sont rarissimes dans la première production de Xenakis et, plus encore, disparaissent totalement de son oeuvre par la suite -Xenakis déclarera en 1976, se référant sans doute à cette utilisation du silence, que "le silence est banal"⁷. Quant aux silences de la pièce en question du *Marteau sans maître*, d'une part, ils jouent un rôle de figuration (le poème "commenté" de René Char commence par le vers "Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu") et, d'autre part, ils en appellent en partie au principe de la résonance dont il sera question par la suite.

En tout cas, la première manière avec laquelle, au début des années 1950 —dans *Polyphonie X* (1950-51) ou dans le livre I des *Structures* (1951-52)— Boulez traite le silence, est diamétralement opposée à la conception du silence comme l'Autre du son. Elle se situe dans l'exact prolongement de son interprétation, précédemment citée, du silence chez Webern. Cette manière revient à tenter, en quelque sorte, *d'intégrer le silence en lui accordant un statut de matière à part entière*. Le silence se plie alors au traitement sériel et, dans la volonté de construction radicale qui caractérise le jeune sérialisme, il ne se distingue plus en rien des autres dimensions de la matière sonore puisque, précisément, cette volonté s'oppose à toute transcendance -artefact total, l'oeuvre devient un système autorégulé, dans lequel tout est immanent. Il serait inutile de procéder ici à l'analyse d'un exemple de cette utilisation du silence: la compréhension de son principe suffit largement⁸ —citons seulement la conclusion d'une analyse de Boulez lui-

⁷"Dialogue avec Bernard Teyssède", dans Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliages*, Tournai, Casterman, 1979, p.134.

⁸Cf. Pierre Boulez, "Eventuellement" (1952), repris dans *Relevés d'apprenti, op. cit.*, pp.160-165, ainsi que "Le système mis à nu" (lettre à John Cage de 1951), repris dans

même: "A partir de cet exemple, on est à même d'imaginer comment concevoir ces fonctions de silence comme partie intégrante du rythme"⁹.

La première période extrêmement formalisée de Xenakis — d'*Achorripsis* (1956-57) au programme informatique des *ST* (1962)—appréhende le silence selon une conception proche de celle du premier sérialisme de Boulez: le silence doit s'intégrer pleinement dans l'oeuvre, non pas comme rupture, trou ou ouverture (comme il en allait peut-être dans l'exemple cité de *Pithoprakta*); mais, quasiment, comme matière sonore¹⁰. Dans *Duel* (1959-60), le silence constitue l'un des six "événements" que peuvent choisir les chefs des deux orchestres¹¹. Dans *Achorripsis*, deux plages entièrement vides devraient surgir lorsque, pour les sept groupes orchestraux, la densité est nulle¹² —plages que Xenakis, qui commence déjà à ne plus supporter le silence en tant que vide, "corrige". La seconde période très formalisée de Xenakis, qui culmine dans *Nomos alpha* (1966), va encore plus loin dans l'intégration du silence et rejoint, en quelque sorte, son traitement sériel. Dans l'analyse que Xenakis lui-même a publiée de *Nomos alpha*¹³, le silence ne figure pas parmi les dimensions entièrement paramétrisées et systématisées; cependant, nos propres recherches ont montré que l'intention originelle du compositeur était, probablement, de traiter le silence comme une dimension, un paramètre à part entière¹⁴.

3.

Points de repère, Paris, Christian Bourgois, 1981, p.133 : ce second texte, qui se réfère à *Polyphonie X*, a servi à l'élaboration du premier.

⁹"Eventuellement", *op. cit.*, p.165.

¹⁰Si l'on en croit Nouritza Matossian (*Iannis Xenakis*, Paris, Fayard, 1981, pp.119-120), les silences cités de *Pithoprakta* sont déjà, pour Xenakis, pleinement intégrés dans l'oeuvre: *Pithoprakta* reposerait sur "une gamme de timbres allant de hauteurs claires et brillantes jusqu'à une hauteur bruyante, moins définie [...]: 1.harmoniques; 2.coup d'archet; 3.pizzicato; 4.arco sul ponticello; 5.col legno frotté; 6.col legno frappé; 7.main frappant le corps de l'instrument. A quoi Xenakis ajoute les articulations: 8.coup d'archet sans accent; 9.glissando; 10.pizzicato-glissando, et enfin ces éléments instrumentaux et physiques: 11.trombone; 12.xylophone; 13.bloc de bois; 14.silence".

¹¹Cf. Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, réédition: Paris, Stock, 1981, p.141.

¹²Cf. la "matrice" d'*Achorripsis* dans *ibid*, p.49.

¹³Cf. Iannis Xenakis, "Vers une philosophie de la musique" (1966), repris dans *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1971, pp.71-119.

¹⁴Cf. Gérasimos Solomos, *A propos des premières oeuvres (1953-69) de I. Xenakis. Pour une approche historique du phénomène de l'émergence du son*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1993, pp.491-492.

Cette volonté d'intégrer le silence, de le traiter comme s'il était de la matière, est diamétralement opposée à la conception du silence comme l'Autre du son; c'est pourquoi elle a mené à une impasse —réfuter le mysticisme par le positivisme n'est pas une solution! Abordons donc à présent les cas où, chez Boulez et Xenakis, le compositeur ne nie pas la vacuité que représente le silence sans pour autant retomber dans l'abîme, cas qui nous semblent les plus intéressants. Il sera question de la notion de "sonorité", que nous avons développée ailleurs¹⁵. Selon cette façon d'écouter Boulez ou Xenakis, l'oeuvre est appréhendée en tant qu'entièrement orientée vers l'articulation rationnelle de l'espace acoustique global, en d'autres termes, en tant que composition intérieure d'un son global. Dans ce sens, le silence apparaît comme *un puissant outil pour façonner, sculpter la sonorité*. Nous distinguerons plusieurs manières d'utiliser le silence qui vont dans ce sens et proposerons quelques exemples.

En premier lieu, des silences dispersés dans les parties et qui ne coïncident pas sont, simultanément avec l'utilisation de grands sauts intervalliques, le meilleur moyen pour briser la continuité mélodique, pour abolir par conséquent la polyphonie au profit de l'émergence d'un espace global, d'une sonorité au sens le plus simple de cette notion. Le silence joue déjà ce rôle chez Webern. Une oeuvre comme *Analogique A* (1958) de Xenakis n'utilise le silence qu'à cette fin. Le matériau de l'oeuvre étant extrêmement réduit —on n'y entend que des masses de "grains sonores" émis par les neuf cordes, variables seulement quant à leur densité, leurs plages de fréquences (registres) ou d'intensité et leur timbre (arcos brefs, pizzicati ou battuto col legno)—, il est clair que Xenakis cherche à créer une sonorité de "second ordre", à opérer une synthèse sonore à partir de sons instrumentaux¹⁶ —bien entendu, cette synthèse ne peut qu'échouer, pour une raison très simple: la durée globale de ces nuages est bien trop élevée pour que l'oreille n'enregistre

¹⁵Cf., pour des développements soutenus de cette notion à propos de Xenakis, ma thèse de doctorat, *op. cit.* et, pour une analyse sommaire de cette notion par rapport à Boulez, ma communication "L'interrelation conception-perception dans le *Marteau sans Maître*. Esquisse d'un modèle d'analyse", dans *Actes de la 3ème Conférence Internationale pour la Perception et la Cognition musicales*, Liège, ESCOM, 1994, pp.205-206.

¹⁶C'est le but avoué de l'oeuvre: cf Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, *op. cit.*, p.61.

qu'une sonorité globale. Le rôle des silences (cf. ex.1) est de faciliter, comme il a été dit, l'"intégration" des grains —d'éliminer totalement toute tentation d'écouter polyphoniquement cette musique.

Une grande partie des oeuvres de Boulez de la période considérée traite souvent le silence dans ce sens, quoique d'une manière moins radicale. Chez Boulez, il n'est pas question d'une synthèse sonore à partir de sons instrumentaux, même si la sonorité en tant qu'articulation de l'espace acoustique global est omniprésente: Boulez aboutit à la sonorité par ce qu'on appela à l'époque "polyphonie en diagonal", une polyphonie où la notion de voix est inopérante à l'audition tout en étant l'outil de construction de la sonorité. Voici un exemple du "Commentaire" du formant "Trope" de sa *Troisième sonate* pour piano (1956-57) (cf. ex.2) où les silences —de même que les variations de registre et de nuance— contribuent à pulvériser radicalement la polyphonie et à aboutir à un espace global.

Dans cette optique, parallèlement à sa fonction de pulvérisation de la polyphonie, le silence sert aussi à moduler la densité. Cette possibilité est tellement évidente qu'on se contentera de comparer le début et la fin de la seconde partie de la pièce la du premier livre des *Structures* de Boulez (cf. ex.3) et de renvoyer à *Herma* (1960-61) de Xenakis qui, dans un travail systématique sur la densité, utilise les silences au même titre que des durées longues lorsqu'il s'agit de raréfier les "nuages" de sons (on sait que Xenakis fut le premier compositeur à parler de "densité").

Une manière radicalement différente d'employer le silence, mais qui est à mettre en rapport avec l'émergence de la sonorité, consiste à le mettre au service de la prolongation d'une résonance. Dans *Persephassa* (1969) de Xenakis, les silences abondent. Certains (début de l'oeuvre) ont pour fonction de travailler la densité. Mais d'autres (partie centrale: cf. ex.4), "ont pour but, écrit Jean Batigne¹⁷, de mettre en valeur la sonorité des instruments, lesquels à cet endroit sont joués sans virtuosité mais dans la qualité du son simple et pur. Entendre un gong grave sur un seul coup, précédé puis suivi du silence, devient un plaisir viscéral". Soulignons le fait que ces silences, parfois très longs (jusqu'à 16 secondes), ne doivent en aucun cas être pris pour un vide qui en

¹⁷"Sur *Persephassa* et *Pléiades*", dans *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, p.180.

appellerait à une ouverture à l'abîme: la musique de Xenakis ne cherche nullement une quelconque transcendance. Bien que Xenakis précise sur la partition: "silence absolu", l'affirmation suivante de Claude Helffer est précieuse: "il n'y a jamais de détente chez Xenakis, même les silences sont chargés de tension"¹⁸.

Cette manière de traiter le silence est rare dans l'oeuvre de Xenakis. Par contre, elle domine chez Boulez. On sait que la résonance, combinée à l'attaque, est l'un de ses principes moteurs. Par la suite, nous verrons comment Boulez compose une résonance. Ici, nous proposons l'exemple simple de la toute première mesure de *Don* (1960) (cf. ex.5). Après une attaque massive très brève, seules résonnent les cordes jusqu'à leur extinction. Aussi, le silence général des autres parties pendant la résonance artificielle sert à faire prendre progressivement conscience de l'existence des cordes, dont l'attaque est masquée par le tutti orchestral.

Une quatrième fonction du silence par rapport à la construction intérieure d'une sonorité est illustrée par les mes.105-121 de *Pithoprakta* que nous résumons en un graphique (cf. ex.6). Durant 40 secondes, les cordes jouent des glissandi, mais non pas en une seule masse compacte à la façon célèbre du début de *Metastaseis*, ni, non plus, dans un fouillis de brefs glissandi comme il en va dans d'autres oeuvres de Xenakis. Ici, de longs glissandi individualisés ou en brèves accumulations se découpent distinctement dans un fond: le silence. En d'autres termes, le silence sert à mettre en valeur le son, qui se profile à la manière d'une figure par rapport à un fond. Dans les années 1950-60, Xenakis utilise parfois le silence de cette manière, mais, plutôt rarement —citons les mes.16-21 de *Polla ta dhina* (à nouveaux des glissandi) ou les mes.161-175 de *Synaphai* ("arborescences" des bois).

Chez Boulez comme chez Xenakis, le silence est souvent traité d'une autre manière, en apparence très classique: pour faire entrer ou sortir progressivement des instruments. Cependant, fréquemment, l'enjeu d'une telle utilisation du silence n'est pas simplement de produire des accumulations ou évidements orchestraux, mais de susciter la transformation globale d'une sonorité. Tel est le cas de nombreuses figures d'attaque d'*Eclat* (1965), dans lesquelles Boulez, en des laps de

¹⁸"Sur *Herma* et autres", dans *ibid*, p.200.

temps très courts, crée un timbre global, une sonorité qui se déploie progressivement. Ainsi, à la fin du chiffre 8 de l'oeuvre (cf. **ex.7**), un mélange dans le grave de piano, de harpe et de cymbalum aboutit à un mélange dans l'aigu de piano, de célesta, de glockenspiel, de vibraphone et de mandoline, en passant par des états intermédiaires où intervient aussi le dernier instrument résonant, la guitare.

De tels exemples abondent chez Xenakis. Nous citerons seulement ici un passage de son oeuvre qui n'est pas sans affinités avec l'exemple de Boulez que nous venons de commenter, les mes.291-303 de *Terretektorh* (1965-66) que nous schématisons dans l'**ex.8**. En faisant entrer et sortir les bois d'une manière très linéaire, Xenakis imbrique des traits chromatiques dans des figures qu'il appellera par la suite "arborescences", lesquelles, bien que plus "torturées" et plus "barbares", aboutissent à l'effet recherché par Boulez dans l'exemple précédent.

Abordons enfin le dernier type d'occurrence du silence en rapport avec la production de sonorités, type qui nous semble le plus intéressant. Les types de traitement du silence que nous venons d'analyser n'ont qu'un effet global sur la sonorité: le premier (fragmentation des voix) permet simplement d'aboutir à l'espace global qui définit d'une manière sommaire la sonorité; le second influe sur son aspect le plus extérieur, la densité; le troisième (résonance non construite) lui permet seulement de se prolonger; le quatrième (le son se découpe sur le silence) intègre le silence dans la sonorité sans pour autant la modifier de l'intérieur; le cinquième enfin, caractérise simplement son déploiement global. Au contraire, le dernier type de silence dont il est question à présent contribue à modeler de l'intérieur la sonorité.

Pour illustrer cette dernière utilisation du silence chez Boulez, nous prendrons l'exemple déjà cité de la quatrième pièce du *Marteau sans maître*. Le début de cette pièce (mes.1-47: cf. **ex.9**) offre d'ailleurs la meilleure illustration de ce que nous entendons par sonorité chez Boulez: on y distingue très clairement 37 brèves sections séparées par des points d'orgue; il met en oeuvre un ensemble instrumental de sons relativement homogènes, le plus souvent ponctuels (xylorimba, vibraphone, deux cymbalettes, guitare et alto en pizzicato) et peut donc

passer pour un véritable bruit de fond. Dominique Jameux¹⁹ le perçoit d'ailleurs comme "un accompagnement sans rien à accompagner: le dispositif tourne sur lui-même". "Accompagnement sans rien à accompagner": en détournant la citation, nous dirons qu'il s'agit là de la meilleure définition de la sonorité chez Boulez, comme d'un fond (sans figure), dans lequel il faudrait s'*immerger*. Constitué de la fusion presque parfaite de sons dans un espace global, ce "fond sonore" délimite un lieu où toute velléité d'expression est bannie, où seule compte l'ouverture aux sens. Telle une sculpture, cet espace, travaillé et écouté de l'intérieur, donne lieu à une perception quasi tactile.

Or, bien que traité sériellement, de même d'ailleurs que les autres dimensions du son, le silence est ici un très puissant moyen pour générer la sonorité et l'animer constamment de l'intérieur. En effet, non seulement c'est grâce à ses très fréquentes occurrences (ainsi que grâce aux grands sauts intervalliques) que se produit la fusion des timbres individuels, mais, en outre, il constitue, avec la répartition des hauteurs dans le registre, la distribution des durées et des intensités ainsi qu'avec les variations progressives de tempo, l'outil qui permet de varier de l'intérieur la sonorité, de lui attribuer cette richesse interne qui empêche le *Marteau sans maître* de tomber dans l'indifférence des avalanches sonores de la première pièce du livre I des *Structures*. La différence essentielle est que, dans le *Marteau*, le silence n'est pas traité dans l'ignorance de sa spécificité, comme un matériau quelconque, que Boulez ne tente plus de l'intégrer de force dans la musique à la manière du premier sérialisme: s'il s'intègre pleinement dans l'oeuvre sonore, c'est précisément par ses qualités propres. On comparera la citation précédemment donnée de Boulez lorsqu'il était question de l'attitude positiviste du début des années 1950 ("A partir de cet exemple, on est à même d'imaginer comment concevoir ces fonctions de silence comme partie intégrante du rythme") —une citation qui s'applique à *Polyphonie X* ou au premier livre des *Structures*— à un des exemples du *Penser la musique aujourd'hui* que Boulez commente de la manière suivante: "Le silence, de ce fait, n'entoure, ne précède ou ne suit plus la durée, mais il s'est introduit à l'intérieur d'elle et en modifie le caractère"²⁰.

¹⁹Pierre Boulez, Paris, Fayard, 1984, p.360.

²⁰*Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1963, p.59.

Xenakis utilise aussi très souvent le silence dans cette optique. Ainsi, dans les mes.71-80 de *Nomos gamma* (1967-68), un cluster dans l'extrême grave des vents, des contrebasses et des timbales, sans cesse répété, se renouvelle de l'intérieur par la disparition ou la réapparition de ses composantes. Ou encore, les mes.223-231 de *Synaphai* (1969), mettent en oeuvre un gigantesque champ de tenues de cordes infiniment mobile de l'intérieur du fait de la discontinuité des tenues obtenues par des silences sans cesse en décalage. Mais arrêtons-nous sur les mes.40-121 de *Eonta* (1963-64). Elles concernent l'entrée des cuivres dans l'oeuvre (après une longue séquence aléatoire du pianiste) et se divisent en quatre parties, dont on trouvera les débuts dans l'ex.10. Dans la première (mes.40-48), les cinq cuivres tiennent longuement un accord qui n'est varié que par un crescendo très progressif. Puis (mes.55-79), un autre accord encore plus longuement tenu commence à s'animer de l'intérieur grâce à des courbes dynamiques individualisées pour chacune de ses cinq composantes. Dans la troisième section (mes.82-91), un nouvel accord, tout aussi immobile, s'anime encore plus: par des courbes dynamiques comme dans la partie précédente ainsi que par l'intervention de staccati. Enfin (mes.100-121), le tissu très homogène du début finit par se briser: non seulement les hauteurs sont désormais mobiles mais, en outre, apparaissent des silences qui pulvérisent la texture. Ainsi, de même que l'intensité ou le mode d'attaque, le silence est utilisé par Xenakis pour modifier de l'intérieur une sonorité.

Voilà donc quelques exemples, puisés dans les oeuvres des années 1950-60 de Boulez et de Xenakis, dans lesquels le silence est traité soit selon une optique positiviste (volonté de l'intégrer de force, de l'appréhender comme un matériau quelconque), soit comme moyen pour construire des sonorités. Répétons-le: le second cas est de loin le plus intéressant et aussi, fort heureusement, le plus fréquent. En tant que moyen pour composer une sonorité (globalement, mais aussi, dans les deux derniers exemples, de l'intérieur), le silence n'est plus le signe d'un refus de s'exprimer, de l'impuissance du sujet. Mais il n'est pas devenu pour autant le symptôme d'une musique qui aurait versé dans l'idéologie, dans l'espoir d'échapper à l'impuissance du sujet en l'anéantissant dans l'illusion d'un "immatériel", d'un au-delà. Au contraire, tout en étant

accepté comme non-matière, il contribue à la plénitude de la matière.