

À même le son de l'orgue : improviser, recréer, composer à la tribune de la Trinité

From the sound of the organ: improvising, recreating, and composing from the organ loft of la Trinité

Thomas Lacôte

Volume 30, numéro 2, 2020

Le continuum de l'improvisation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1071120ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1071120ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lacôte, T. (2020). À même le son de l'orgue : improviser, recréer, composer à la tribune de la Trinité. *Circuit*, 30(2), 47–61. <https://doi.org/10.7202/1071120ar>

Résumé de l'article

À partir de l'exemple du grand orgue de l'église de la Trinité à Paris, de celui d'Olivier Messiaen, qui en fut le titulaire pendant 60 ans, et de mon travail actuel à ce poste, cet article cherche à repenser l'activité de l'organiste créateur à sa tribune et à situer sa singularité dans le champ de la création musicale, aux croisements de l'improvisation et de la composition. Grâce à de nouvelles sources, l'étude, voire la remise en actes, de différentes pratiques de Messiaen à ses claviers conduit à mettre en question ces deux catégories et leurs hybridations. De leur confrontation émerge la problématique des relations entre instrument, son et écriture, sur laquelle l'orgue offre un point d'observation singulier. Quelques exemples issus de mes Études pour orgue (2006-2015) montrent comment l'invention en interaction directe avec les phénomènes sonores complexes de l'orgue peut contribuer à renouveler les liens entre improvisation et composition et à interroger les pratiques contemporaines de la création musicale.

À même le son de l'orgue : improviser, recréer, composer à la tribune de la Trinité

Thomas Lacôte

*À Michaël Levinas, dont l'enseignement et la pensée ont fécondé
bien des voies de cette recherche.*

Une porte en bois massif ouvre sur un étroit escalier à vis. Après quelques dizaines de marches et une autre porte métallique vient une arrière-salle, quelque peu défraîchie. Encore quelques marches, une troisième clé pour une ultime porte blindée et apparaît, à droite, la profondeur de la nef ; à gauche, le buffet et ses hauts tuyaux de façade ; entre les deux, la console et ses trois claviers. Nous voici à la tribune du grand orgue de l'église parisienne de la Trinité. Depuis 1869, elle abrite l'instrument monumental d'Aristide Cavaillé-Coll, dont Olivier Messiaen fut le titulaire de 1931 jusqu'à sa mort en 1992, et dont j'ai la charge depuis 2011. Témoin d'un riche passé, parcelle d'un espace liturgique, enclave fermée et soustraite aux regards, cette tribune est aussi un lieu de musique singulier. Plus spécifiquement encore, elle a été, et continue à être, un lieu d'invention musicale. Par-delà la trame des récits de la modernité qui ont consacré sa fortune particulière, que se passe-t-il dans la pénombre d'une tribune d'orgue, entre l'organiste, improvisateur et compositeur, et l'instrument dont il hérite ? En quoi cette situation peut-elle être un tremplin pour l'invention en musique ? Quelles sont la particularité et la portée de ce qui se joue dans ce lieu parmi les enjeux de la création ? En présentant mon propre travail tout en interrogeant celui d'Olivier Messiaen, les pages qui suivent invitent à penser et repenser l'activité de l'organiste créateur à sa tribune, pour faire émerger tant sa continuité historique que son actualité, tant ses spécificités que sa contribution aux préoccupations du présent.

FIGURE 1 Thomas Lacôte à la tribune de la Trinité. Photo : Anne Sarthou (2017).



Messiaen à la Trinité : face publique, face privée

a) Improvisation ou écriture ?

Écoulé à la radio une improvisation de Messiaen. Musique qu'on dirait composée après la fin du monde. Elle est d'une beauté monstrueuse, fait voir d'immenses cavernes où coulent des fleuves, où brillent des monceaux de pierreries. On ne sait où l'on est, dans l'Inde, peut-être. L'auteur jouait à l'orgue dans l'église de la Trinité. Jamais les voûtes de ce hideux édifice n'ont dû entendre des sons plus inquiétants. Parfois on a l'impression que l'Enfer s'ouvre tout à coup et bée. Il y a des cataractes de bruits étranges qui éblouissent l'oreille¹.

– Entrée au journal personnel de Julien Green, 1951.

Visité Messiaen à la tribune de la Trinité. Entendu son improvisation à midi. Tout y est : du démon dans les basses aux harmonies de music-hall dans les dessus. Que l'Église tolère ça pendant les services relève décidément du mystère².

– Entrée au journal personnel de Aaron Copland, 1949.

1. Green, 1951, entrée du 18 avril 1949.

2. Aaron Copland, «European Diary 1949», cité in Ross, 2010, p. 598.

À l'image de ces deux témoignages contrastés (quoique contemporains), c'est essentiellement sous l'angle de l'improvisation que l'histoire musicale du xx^e siècle a décrit l'activité de Messiaen à l'orgue de la Trinité. Issue chez lui des usages liturgiques parisiens d'une part et de l'enseignement du Conservatoire d'autre part, cette pratique publique racontée, parfois enregistrée, prolonge ces deux sillons³. Du premier, elle adopte souvent les cadres et les usages : durée, typologie et caractères (verset de vêpres, offertoire, messe basse, etc.), alternance avec le chant et reprise éventuelle d'éléments thématiques tirés de ce dernier, relation figuraliste aux textes sacrés, etc. Du second, elle intègre un fondement essentiel, souvent mal compris par les commentateurs de l'improvisation issue de cette tradition : dans cette optique, l'œuvre écrite est l'horizon absolu et unique de l'improvisation. Elle en constitue à la fois la seule source et le but ultime : donner « l'illusion de l'œuvre écrite », parfois au sens le plus académique du terme, est son plus éclatant succès. Ainsi le *Traité d'improvisation* de Marcel Dupré⁴, maître de Messiaen, est-il en réalité un traité de composition « en temps réel ». À partir d'une synthèse des grandes formes de référence et techniques de développement du répertoire écrit, il en rationalise et systématise les principes de manière à ce que ceux-ci, avec un entraînement adéquat, puissent être appliqués et réalisés dans l'instant, avec le minimum de temps de préparation, et à partir de n'importe quel matériau thématique. Messiaen fait sienne cette conception qui inféode l'improvisation à l'idéal de l'écriture, si besoin jusqu'à la dernière extrémité. Ainsi, en 1967, pour la réinauguration du grand orgue après plusieurs années de travaux, il improvise en concert quatre pièces commentant un sermon sur la Trinité. À propos de ses *Méditations sur le Mystère de la Saint Trinité*, achevées en 1969, Messiaen affirme à Claude Samuel : « c'est de ce sermon et de ces improvisations que l'œuvre dont nous parlons est née⁵ ». Cependant, l'écoute de l'enregistrement de ce concert, aujourd'hui accessible, tout comme l'écoute des séances de répétition qui l'ont précédé, ne laissent aucun doute⁶ : ces séances sont si proches entre elles, et si proches de pans entiers de l'œuvre écrite, qu'il est manifeste que Messiaen avait auparavant fixé par écrit la *quasi*-totalité du matériau musical de ces « improvisations », matériau repris dans les *Méditations*.

Ces premières considérations avertissent d'emblée de la fragilité des catégories : constituer cette face publique de la pratique de l'organiste sous le vocable d'improvisation, l'isoler ainsi de la composition et tenter d'examiner sur cette base les relations qui existent entre elles s'avère aussi biaisé que vain⁷. Si l'on veut pourtant poursuivre l'enquête, il faudrait pour ainsi dire pouvoir monter à la tribune : s'inviter dans cet espace clos, mettre à distance pour un

3. Au moment de la rédaction de cet article, aucun enregistrement d'improvisation de Messiaen antérieur à 1967 n'est connu ou accessible.

4. Dupré, 1925.

5. Messiaen, 1986, p. 125.

6. Bibliothèque nationale de France (BnF), fonds Olivier Messiaen, NUMAV-1188765.

7. Sur les problèmes de la distinction entre improvisation et composition, voir notamment Dahlhaus, 2010.

moment les cadres où l'improvisation s'annonce comme telle à son auditoire – voire se met en scène –, aborder une face privée pour tenter d'approcher d'un peu plus près ces pratiques à partir de leur lieu de production. Si la tribune et l'instrument de la Trinité n'ont nullement changé depuis la mort de Messiaen, toute trace de son activité y a disparu : il faut alors se mettre en quête de bribes, d'indices épars.

b) Remise en acte

Le vaste fonds Messiaen de la Bibliothèque nationale de France (BnF) offre des éléments de réponse stimulants à cette recherche, en témoignant de multiples hybridations entre écriture et oralité. Ainsi, dans un document titré « 2^e Sortie de mariage improvisée⁸ », Messiaen note quelques mesures de départ, des formules types de toccata, l'esquisse d'un plan, une forme de patron musical, en somme, dans un langage conventionnel très éloigné de son œuvre écrite, destiné à pourvoir aux besoins de la pratique liturgique. D'autres documents témoignent d'une approche plus personnelle, tel un ensemble de feuillets intitulés respectivement « Grand orgue Trinité registrations pour versets » et « Trinité nouveaux versets⁹ ». Messiaen y établit des listes de registrations¹⁰ pour improviser les versets de l'office des vêpres. Dans la liturgie parisienne de l'époque, l'organiste devait jouer une quinzaine de brèves pièces ou versets pour cet office chaque dimanche et lors de chaque fête : à défaut de pouvoir se renouveler en permanence, il puise dans une liste de dispositions de registres comme autant de points de départ, liste qui peut être renouvelée au bout d'un certain temps, d'où l'expression « nouveaux versets ». En plus des registrations, Messiaen ajoute quelques références elliptiques à leur mise en œuvre musicale. Voici quatre exemples de ce type de notes¹¹ :

8. BnF, fonds Olivier Messiaen, document en cours de cotation.

9. BnF, fonds Olivier Messiaen, RES VMA MS-1493.

10. La registration est la combinaison des sonorités de l'orgue par le biais de l'association des différents jeux, ensembles de tuyaux affectés aux claviers et au pédalier.

11. Récit (R), Positif (Pos) et Grand Orgue (G ou GO) désignent les trois claviers de l'orgue, de haut en bas. « Péd » désigne le pédalier.

Exemple 1

R[écit] : cymbale clairon 4 (trémolo) chant aigu très expressif (sonorité de Martenot)
Pos[itif] : cornet et piccolo répond (dans l'aigu) quelques notes au chant du R
G[rand Orgue] : bourdons 8, 16 – harmonies remuantes en [doubles croches] dans le medium grave
Péd : s[ou]b[asse] 16, 32, tir G

Exemple 2

R : v[oix] hum[aine] (sans trémolo) bourdon 16 et cymbale accords
Pos : cornet et quintaton 16 solo aigu en arabesques
G : montre : 3 cors dans le medium en louré

Exemple 3¹²

Au R[écit] avec bourd[on] 16 et octavin *pp*



Bouger 1 doigt puis l'autre à chaque main (en changeant de note) et faire ainsi des séries rythmiques.

En même temps Pos: fl[ûte] 4 piccolo 3^{es} des appels piqués sur le th[ème] (avec les pouces) doublé par pédale legato [violoncelle]

Exemple 4

R[écit]: octavin avec bourdon 16 clairon cymbale (boîte ouverte) en accords [mot illisible] dissonants dans l'aigu; très expressif – le bourdon du G[rand]O[rgue] y répond sur 2 notes en plainte: *la^b sol - la^b sol*.

La meilleure manière d'entrer dans ce document énigmatique m'a semblé être une forme de remise en acte (voir, respectivement, les Extraits sonores 1a, 1b, 1c et 1d¹³): sur le banc de l'orgue de la Trinité, tirer les jeux demandés, suivre les consignes indiquées et en combler les très nombreux interstices par ma connaissance des œuvres et des écrits de Messiaen, afin de pouvoir « ré-improviser » des versets en concert et de donner à entendre ces registrations particulièrement originales¹⁴. En effet, si ce document est le témoignage écrit d'un processus de création musicale, donc une forme d'esquisse, les principales inventions qui y sont fixées n'utilisent pas le code habituel de la notation, mais réfèrent directement à une sonorité, par l'intermédiaire d'un instrument particulier, sans passer donc par un texte musical. Cet instrument, en tant qu'ensemble de sonorités articulées, est donc à la fois la source de ces inventions et leur décodeur, à même de les ramener à leur nature spécifiquement sonore.

c) Le laboratoire de la registration

Des traces d'autres « pratiques de tribune » peuvent aussi être glanées au fil des agendas personnels de Messiaen :

- Lundi 4 décembre 1950: « Noter tout dans carnet rouge. Noter improvis[ation] orgue »
- Lundi 18 décembre 1950: « Noter improvisation d'hier. Faire pièces d'orgue »
- Lundi 7 mai 1951: « Chercher timbres sur l'orgue avec *Pierrot lunaire*, Webern et Boulez »
- Dimanche 13 mai 1951 (Pentecôte): « Jouer mon Offertoire ma Sortie¹⁵ »

12. Dans cet exemple, Messiaen note, à même le texte, l'accord à jouer au clavier du Récit pour entamer l'improvisation.

13. Tous les extraits sonores mentionnés dans cet article sont disponibles au sein des suppléments web du présent numéro de *Circuit*, à l'adresse suivante: <https://revuecircuit.ca/web>.

14. Pour un compte-rendu de ce concert, voir Roubinet, 2017.

15. BnF, fonds Olivier Messiaen, document en cours de cotation.

Contemporaines de la période d'élaboration de la *Messe de la Pentecôte*, dont deux mouvements sont donc joués « en création » dans le cadre liturgique, ces mentions rappellent l'enjeu du « noter », qui n'est plus ici préparation ou patron, mais collecte, recueil par la mémoire. Le fonds Messiaen contient ainsi des plans d'improvisation dont la graphie et la disposition les rendent impropres à être posés et lus sur le pupitre de l'orgue : ce sont des documents produits *a posteriori*.

L'entrée datée du 7 mai, quant à elle, révèle une activité très singulière, inclassable, qui me semble d'autant plus importante à interroger qu'elle a probablement échappé à toute observation pour se dérouler dans un cadre strictement privé. Messiaen pose sur le pupitre quelques-unes des partitions les plus « avancées » de son temps. « Chercher timbres *sur l'orgue avec...* » : on peut imaginer Messiaen jouant des fragments de ces œuvres et leur chercher des registrations, des alliages de jeux. Pourtant, le but n'est manifestement pas la transcription en elle-même. C'est la recherche de « timbres », de sonorités inédites, pour laquelle Messiaen s'appuie sur un texte musical préalable. Il va jusqu'à se saisir des œuvres musicales les plus audacieuses, jouant alors le rôle de tremplin (ce serait le sens de ce « avec ») dans l'exploration de registrations inconnues, et par là même la révélation de nouveaux possibles pour l'instrument. J'ai moi-même tenté cette expérience avec les premières mesures des *Variations* op. 27 d'Anton Webern, auxquelles Messiaen emprunte dans la *Messe de la Pentecôte*¹⁶ (voir les Extraits sonores 2a, 2b et 2c).

Un exemple plus ancien peut nous permettre de mieux comprendre cette pratique. Au début de « Joie et clarté des Corps glorieux » (œuvre créée en 1943, extraite du cycle des *Corps Glorieux*), Messiaen requiert la registration la plus étonnante de toute sa musique (et même de tout le répertoire d'orgue) jusqu'alors. Si les quatre sonorités types demandées (Quintaton 16', Voix humaine, Clairon 4', Cymbale) sont présentes sur de très nombreux instruments, elles n'ont pas été pensées pour pouvoir être associées, et leur combinaison entraîne, en résumé, un brouillage considérable de la perception des hauteurs par l'accumulation de sons partiels. Mais, là encore, le « timbre » recherché prend appui sur un texte musical préexistant : en effet, ces premiers accords sont directement empruntés à une mélodie des *Histoires naturelles* de Ravel, « Le Grillon », dont la registration a si profondément transformé la sonorité que leur provenance a pu passer inaperçue pendant des décennies¹⁷.

16. Balmer, Lacôte et Murray, 2017, p. 305-308.

17. *Ibid.*, 2017, p. 192-194.

FIGURE 2a Maurice Ravel, *Histoires naturelles*, « Le Grillon », mes. 62-66 (Extrait sonore 3a).

Lent
pp
 Dans la cam-pa-gne mu-ette... les peu-pli-ers se dres-sent com-me des doigts en l'air
 et dé-si-gnent la lu-ne.
pp très soutenu

FIGURE 2b Olivier Messiaen, *Les Corps glorieux*, « Joie et clarté des Corps glorieux », mes. 1-2 (Extrait sonore 3b).

R: Voix humaine (sans trémolo), Cymbale, Quintaton 16', Clairon 4'
 P: Trompettes, Cornet et Montre 16'
 Péd.: Flûtes 16' et 32' Tirasse R.

Pos.
f stacc.
ff demi stacc. (avec fantaisie)
f

Messiaen aurait donc pu noter dans son agenda, quelques années avant le précédent, « chercher timbres sur l'orgue avec Ravel »: pour parvenir au résultat que constitue l'œuvre achevée, il lui a fallu nécessairement poser sur le pupitre un texte musical emprunté et expérimenter sur ce support une combinaison sonore échappant à tout repère préalable, singulier processus tout à la fois de transfiguration et d'appropriation.

18. Les jeux de mutation de l'orgue font entendre isolément des harmoniques autres que les octaves de la hauteur jouée au clavier (quinte, tierce, plus rarement septième) à leur hauteur naturelle, donc non-tempérée.

En découvrant cette mention de l'agenda 1951 lors des premiers dépouillements du fonds Messiaen en 2017, elle m'a d'autant plus frappé qu'elle se rapprochait d'une opération que j'avais effectuée à la tribune de la Trinité plusieurs années auparavant. Prenant cinq spectres harmoniques très simples utilisés dans une séquence de *Transitoires* (cinquième pièce des *Espaces acoustiques* de Gérard Grisey), j'avais cherché à les enregistrer à l'orgue avec le maximum de finesse possible, en incluant les hauteurs détempérées permises par certains jeux de mutation¹⁸, et en dotant chaque hauteur – ou presque – d'une sonorité particulière, autant que les trois claviers et le pédalier de l'instrument me le permettaient.

FIGURE 3 Cinq spectres harmoniques sur une fondamentale de *la* bémol, utilisés par Gérard Grisey dans *Transitoires* (1980-1981) (réduction donnée d'après Baillet, 2000) et servant de point de départ à ma pièce *The Fifth Hammer* (2012-2013) pour orgue à quatre mains (Extrait sonore 4).



19. Le combineur est un outil électrique ou informatique permettant à l'organiste de préparer et de mémoriser des changements de registration (couramment nommés « combinaisons »), qui peuvent ensuite être appelés par la pression d'un unique bouton. Le premier combineur à l'orgue de la Trinité a été installé en 1967.

Afin d'enchaîner ces spectres suffisamment vite pour que cette atomisation du son de l'orgue puisse générer l'illusion d'une refonte, deux moyens s'imposaient. Le premier moyen résidait dans l'utilisation d'un combineur¹⁹, appareil permettant la mémorisation et le changement rapide des jeux, dont le statut passe ici d'outil de confort ou de maniabilité à celui de condition d'existence de l'objet musical. Le second moyen était de faire appel à deux interprètes, donc à quatre mains, voire à quatre pieds. Cette recherche effectuée un dimanche après-midi à la tribune allait en fait constituer la première étape du travail sur ma pièce *The Fifth Hammer*, pour orgue à quatre mains, la première que j'ai composée après ma nomination à la Trinité.

Composer (avec) le son de l'orgue

a) L'orgue et la question du timbre

Ces premiers exemples montrent comment, par le contrôle affiné du timbre permis par la registration, l'orgue vient agir sur l'écriture musicale. À partir des généralités abstraites que sont les hauteurs écrites, l'orgue sert ainsi de laboratoire, de banc d'essai du timbre. Avant même l'apparition des premiers studios de musique concrète ou électronique – et bien avant que ceux-ci

n'offrent une certaine facilité d'utilisation –, l'orgue permet, instantanément, la manipulation directe du timbre, sa combinaison, sa fonte. Il préfigure donc le principe de synthèse additive, première méthode employée dès 1957 par Max Mathews pour la synthèse sonore par ordinateur²⁰. Là où les générations précédentes avaient utilisé les registrations de l'orgue à partir de modèles d'alliage conventionnels, basés sur des métaphores orchestrales, Messiaen, sur l'instrument de la Trinité, explore un champ inconnu. Il fait des registrations non plus des conventions préalables, mais un terrain d'invention, sous la forme d'alliages inhabituels de jeux, prismes déformants du texte musical. Leur but sera de brouiller la perception de la hauteur écrite, en affaiblissant la présence du son fondamental et en renforçant la présence de partiels harmoniques ou inharmoniques, conduisant ainsi à entendre une forme de dépassement du langage noté, comme l'exemple tiré de l'œuvre de Ravel le montre bien.

Les alliages de timbres tout aussi inattendus pour les versets permettent d'entrevoir comment Messiaen a intégré cette recherche à ses improvisations, y compris dans un cadre liturgique. Ici, nul texte noté à partir duquel expérimenter une transformation. Grâce à l'interface de la registration, Messiaen bouscule les habitudes de la composition musicale et note une sonorité (cette chose qui, habituellement, ne s'écrit pas) hors de toute considération sur le matériau (cette chose qui, habituellement, s'écrit). Le renversement est frappant, mais il faudrait pourtant prendre garde d'y voir une trop évidente libération ou autonomisation de l'investigation sonore. Les questions, en réalité, n'en sont que plus complexes. Prenons cette comparaison pour mieux les comprendre : si l'on se retrouvait à improviser sur un carillon à clavier, dont chaque cloche produirait un son très riche en partiels, très éloigné d'une hauteur nettement discernable, comment organiserait-on les rapports simultanés ou successifs entre ces cloches ? Pourrait-on réinventer, dans l'instant, des acquis et des habitudes construits à partir des intervalles et des échelles du solfège, du piano, des gestes du claviériste, sans parler de l'organisation du temps face à l'amplitude de leur résonance ? Ces considérations m'ont conduit, dans ma remise en actes de ces versets, à employer des éléments de vocabulaire harmonique récurrents des œuvres écrites de Messiaen, qui circulent de sa musique pour piano à sa musique d'orchestre, de sa musique d'orgue à sa musique vocale, et donc à entendre là encore, dans ces situations improvisées, les timbres complexes de l'orgue les *remodeler*.

Dans ces différents cas, l'instrument vient donc agir en seconde main sur l'écriture musicale. Si l'exploration des possibles de l'orgue ouvre la voie à une palette élargie de sonorités, synthétisables par la combinaison des jeux, manipulables dans l'instant, ces sonorités risquent en réalité de demeurer

20. « Dans les jeux de mutations de l'orgue, chaque note du clavier ouvre plusieurs tuyaux accordés à des intervalles harmoniques, ce qui constitue le timbre en réalisant une synthèse additive – des siècles avant que le théorème de Fourier ne justifie ce processus » (Risset, 2008, p. 54).

le produit secondaire de la composition effectuée au moyen des signes de l'écriture. L'orgue peut-il être autre chose qu'un luxueux vêtement? Parvenu à ce point de notre réflexion, on comprend que, bien loin de constituer un cas isolé, l'orgue offre un point d'observation privilégié et sans équivalent sur la question du timbre, ou du son, dans la composition musicale, telle que s'en sont emparés les ^{XX}^e et ^{XXI}^e siècles. Celle-ci embrasse à la fois l'élargissement du vocabulaire sonore, notamment aux sons inharmoniques ou bruités, le problème de leur maîtrise par les signes de la notation musicale, la composition, ou la synthèse, du son lui-même, et la composition à partir des sons, intégrant les apports de l'acoustique et de la technologie. Il s'avère donc nécessaire de situer la position de l'organiste créateur à sa tribune parmi ces autres situations contemporaines de création musicale que sont le studio, l'ordinateur, le compositeur expérimentant avec des instrumentistes, le compositeur écrivant pour orchestre à sa table de travail ou avec l'aide d'un logiciel de simulation, et – celui dont il serait le plus proche – le compositeur-interprète qui écrit pour son instrument à partir de ses gestes instrumentaux. Condensons cela en quelques points:

- L'orgue permet de composer le son, en associant des jeux comme autant de composantes primaires aptes à servir à la synthèse, et de le projeter dans un espace par des moyens purement acoustiques.
- L'orgue permet de composer avec les sons, plus que tout autre instrument soliste, en embrassant une palette sans équivalent en termes de vocabulaire acoustique (avec, cependant une enveloppe unique, celle d'un son stable), utilisable simultanément sur plusieurs plans sonores.
- L'orgue permet la manipulation et l'audition instantanées des deux opérations précédentes par le geste de l'instrumentiste, sans l'intermédiaire de l'écriture musicale ou du code informatique.

Le dernier des trois points ci-dessus est évidemment un caractère distinctif essentiel de l'orgue: il permet de comprendre l'improvisation sur cet instrument comme une voie d'accès privilégiée à la composition du son et à la composition avec les sons²¹. Si bien des prérogatives de l'orgue peuvent aujourd'hui être assumées et largement augmentées, en théorie du moins, par l'ordinateur, on pourra pourtant avancer qu'on n'improvise pas avec un ordinateur²²: pour qu'il puisse en être ainsi, il faut le doter d'une interface gestuelle, d'un accès direct à une palette sonore différenciée, c'est-à-dire, en un sens, le transformer en instrument, voire en « orgue », s'exprimant cependant par des haut-parleurs...

21. L'articulation de ces deux notions a souvent été commentée par Jean-Claude Risset. Voir notamment Risset, 1990.

22. Sur ce point, voir Goldman, 2019.

C'est finalement dans l'exploration de ces différentes questions et dans l'exploitation de ces différents potentiels que je peux situer mon travail de création à la tribune de la Trinité. Formulée et commencée auparavant sur d'autres orgues, ma démarche cherche à intégrer les sonorités à la composition elle-même, non à partir du support de l'écriture, ou par l'intermédiaire de l'analyse scientifique du son, mais en partant de leur accessibilité, manipulabilité, audibilité, directement aux claviers de l'orgue²³. Deux conditions de réalisation d'une telle démarche doivent d'ores et déjà être soulignées : d'une part, une chronologie particulière de la genèse, et donc un questionnement sur la notion d'idée musicale²⁴ et, d'autre part, la localisation *in situ* de ce travail d'invention, à la tribune, à même le son de l'orgue. Ainsi, l'improvisation est-elle à la racine même de ce processus de création, en ce qu'elle seule peut donner accès à la recherche sur la mise en relation des timbres à partir de leur perception. Pour le comprendre, il faut cependant réexaminer la définition de l'improvisation consacrée par le sens commun : il s'agit, dans ce cas, non pas tant d'une invention musicale dans l'instant, mais *dans le son*, domaines qui, l'un tout autant que l'autre, échappent à la pratique de l'écriture musicale.

b) À l'écoute des phénomènes

Déjà, l'intégration des cinq spectres des *Espaces acoustiques* ne pouvait se résumer à la registration d'une écriture préalable : elle approchait, par la combinaison détaillée de sonorités individuelles, de la synthèse d'un son global rendue possible par la relation particulière entre différentes hauteurs appartenant au même spectre harmonique. J'ai ainsi placé ces relations de synthèse, de fusion, mais aussi, à l'inverse, de dissociation, de distillation, au cœur de mon travail. Elles permettent de faire échapper le son de l'orgue à sa constance, à son immuabilité, pour inventer et donner à entendre sa transformation, son évolution interne. Je voudrais ainsi citer deux autres exemples représentatifs tirés de *The Fifth Hammer*.

Au centre de cette pièce, je compose un lien entre deux sonorités de l'orgue : la Bombarde 16', très riche en harmoniques, et le Cor de nuit 8', un son *quasi* pur. Il s'agit ici d'une relation d'inclusion : si l'on écoute attentivement les tuyaux les plus graves de la Bombarde, on peut distinguer certaines composantes de son spectre harmonique dont le timbre, extrêmement doux et voilé, s'approche de la sonorité très douce d'un jeu de Cor de nuit. En jouant sur les intensités, un accord de Cor de nuit peut donc se fondre dans le son de la Bombarde, comme pris dans la glace de son spectre harmonique. Pour faire ensuite disparaître à son tour le son de la Bombarde, je crée une masse grave qui, en l'absorbant, masque son départ (Extrait sonore 5).

23. Pour une première formulation de ce projet, en lien avec mon premier cahier d'études pour orgue, voir Lacôte, 2012.

24. Sur les racines de ce questionnement, voir Levinas, 2002, p. 77.

Dans la première section de *The Fifth Hammer*, je travaille sur des objets sonores complexes produits par des jeux de mutations. Ici, ces jeux n'ont pas pour but de déformer des hauteurs écrites, support de la composition, par l'ajout d'harmoniques : je compose à partir des hauteurs réelles qu'ils produisent. Ainsi traités, ces jeux de mutation offrent la possibilité d'entrer dans le détail de la composition de sonorités inharmoniques, à mi-chemin entre harmonie et timbre, tout autant que de leur liaison. Dans cette section, chaque sonorité a quatre sons communs avec la précédente ; à nouveau, en contrôlant avec précision les intensités sous forme de fondu enchaîné, une sonorité semble éclore de la précédente, créant une longue réaction en chaîne d'objets sonores toujours renouvelés, aux qualités changeantes. De plus, les hauteurs non tempérées des mutations créent des phénomènes d'interférences et de battements dans la transition entre deux objets, apportant une vibration intérieure au son figé de l'orgue (Extrait sonore 6).

Ces deux exemples constituent, à la suite du précédent, deux idées musicales fondatrices à la source de la composition de *The Fifth Hammer*. Elles partagent la caractéristique d'être des phénomènes d'interaction entre plusieurs sons, illisibles et impossibles à noter sur une partition ; et c'est même parce que ces phénomènes échappent à l'abstraction de l'écriture qu'ils m'intéressent, me séduisent, et me semblent aptes à susciter l'élaboration d'une œuvre, en enracinant celle-ci dans la qualité propre de ses sonorités et non dans les fonctions générales de l'écriture musicale.

Quilisma et *Étude de transparence* (elles aussi écrites pour orgue à quatre mains) composent, avec *The Fifth Hammer*, mon deuxième cahier d'Études pour orgue (2012-2015)²⁵. Toutes deux sont également fondées sur des phénomènes de ce type : mouvement et mutation interne du son de l'orgue par une action combinée de l'écriture et de la registration, invention dans un constant aller-retour entre écoute, essai *in situ*, et projection de l'imagination. Dans la première, le *quilisma*, l'un des signes de la notation neumatique, sert de modèle à l'exploration de vibrations et de turbulences dans différents champs sonores et à différentes échelles. Dans la seconde, il s'agit de faire *transparaître* les sonorités les unes des autres, en révélant par des évolutions d'intensité leurs parentés de timbre et d'harmonie.

c) En présence du son

« Il est à croire que tout musicien vit cette dichotomie entre les fonctions générales du langage et les objets acoustiques qu'il crée à partir de telles fonctions ou en dépit d'elles²⁶. » Cette étonnante confiance en forme d'aveu faite par Pierre Boulez touche du doigt un problème capital, mais très mal

25. Lacôte, 2016.

26. Boulez, 2005, p. 427.

identifié, car il concerne les conditions concrètes de la genèse d'une œuvre, que l'étude des esquisses, arrimées à la prééminence du texte musical noté, ne permet pas d'approcher. Il nous rappelle que le compositeur, dans l'immense majorité des cas, n'invente pas directement ce qui est entendu, mais passe par l'intermédiaire des fonctions générales de l'écriture musicale, et pense la composition et l'organisation sonore à partir d'elles (notamment la hauteur ou la fréquence, l'intervalle, le temps compté à partir de valeurs égales, etc.). Il le fait, car, dans les situations les plus courantes, il ne peut accéder à l'ensemble des sons qu'il utilise, il ne peut composer avec eux, en leur présence. En réalité, le compositeur invente la plupart du temps en l'absence du son ; le compositeur invente la musique *par contumace*.

Comment se manifeste cette dichotomie qu'évoque Boulez ? Dans cette situation, la sonorité, l'œuvre en tant qu'elle est entendue, pourrait n'être dans le pire des cas qu'un sous-produit de la composition, et le compositeur pourra même parfois le revendiquer comme tel, transformant en positionnement esthétique une impossibilité pratique ou une incapacité à affronter la multiplicité des « objets acoustiques ». Dans les faits, c'est plutôt d'une certaine inadéquation relative qu'il s'agit : celle qui permet à l'œuvre d'être, dans une plus ou moins grande mesure, transcribable, ou, pour le formuler en langage d'organiste, la capacité d'une même écriture à supporter différentes registrations.

L'improvisateur, lui, semble pouvoir dans l'absolu échapper à une telle dichotomie : ainsi, il invente en présence du son, mais aussi, en présence du temps. On pourrait dire : autant en son réel qu'en temps réel. Mais il s'agit là plus d'un potentiel à investir que d'une effectivité, tant l'espace mental de l'improvisateur peut avoir été constitué à partir des constructions théoriques que sont les « fonctions générales du langage ». De son côté, le compositeur peut chercher à réduire cette même dichotomie, encore accrue par l'intégration d'un vocabulaire acoustique non réductible à une hauteur (« *tonlos* ») ni à la mémoire des traités d'orchestration. Il peut, certes, s'orienter vers la création d'œuvres fixées sur support, mais aussi tirer profit du travail d'interaction avec les instrumentistes, sans compter le rôle joué aujourd'hui par les banques de sons pour « rendre présente » la sonorité lors du travail de composition.

Il me semble que ce qui se joue à la tribune de l'orgue, et dont témoignent l'histoire et l'actualité de l'instrument de la Trinité, entre éminemment en résonance avec ces questions, et y participe d'une manière singulière. L'orgue peut ainsi constituer un laboratoire de la dichotomie qu'évoque Boulez, et de son corollaire, que je nommais plus haut le « transcribable²⁷ », mais aussi

27. J'emprunte la substantivation de ce terme à Michaël Levinas, qui a fréquemment évoqué ces questions. Voir notamment Levinas, 2016.

28. « L'écriture substitue des relations construites aux liaisons sensibles » (Dufourt, 2007, p. 13).

29. Des œuvres telles que *Volumina* (1962) et les deux *Études* (1967-1969) de G. Ligeti, *Fanfare II* (1972) de Philippe Boesmans, la *Sonate I* (1974) de Jean-Pierre Leguay, *In nomine lucis* (1974) de G. Scelsi et *Organum II* (1978) de Xavier Darasse ont pu montrer la voie dans ce domaine.

permettre, pour qui ne se satisfait pas de cette dichotomie, d'inventer en présence du son, en présence des sons, de composer en prise directe avec cette palette à la diversité sans équivalent. Bien sûr, il serait naïf de remplacer le fétichisme des signes abstraits de l'écriture par celui des objets acoustiques « réels » tirés de l'instrument. Cette invention « à même le son », cette composition de « liaisons sensibles²⁸ », selon l'expression de Hugues Dufourt, engage de nombreux problèmes, qui n'ont pu être abordés ici. Tout au moins faudrait-il en présenter deux à propos desquels l'orgue peut répondre avec une voix originale à des questions particulièrement actuelles de la création. Tout d'abord, l'orgue conduit à ne pas opposer le son pur, l'inharmonique et le son bruité, la hauteur et la sonorité, le contrôle harmonique et le travail de la matière : l'étendue de sa palette permet au contraire l'exploration de toutes les continuités, toutes les ambiguïtés dans ce domaine²⁹. Mais travailler à la tribune de l'orgue offre aussi un regard particulier sur la question de l'émergence, et, en un sens, une voie d'accès à son contrôle par le lien entre écoute et geste instrumental. Par la densité ou la complexité acoustique ou polyphonique qu'il peut mettre en place dans l'instant, l'organiste peut expérimenter les multiples sauts qualitatifs qui mettent en déroute les outils de pensée musicaux hérités, et faire de l'émergence non pas un phénomène espéré, constaté ou subi, mais un moyen maîtrisé au profit de l'expression artistique. Sur ce chemin, pourtant, il sera bien souvent amené à constater combien l'instrument lui échappe, combien la force propre de ses phénomènes sonores déborde tout réductionnisme, échappe à toute formalisation.

*

Tout en portant la continuité symbolisée par la permanence d'un instrument séculaire, devenu aujourd'hui source et médium irremplaçable des inventions d'Olivier Messiaen, mais aussi par celle de sa fonctionnalité liturgique, la tribune de la Trinité a donc accueilli les élans de questionnements multiples sur la création musicale, élans portés par l'improvisation, à même le son, à même le temps. Cependant, l'improvisation à laquelle je me suis attaché dans le cadre de cet article n'est pas en premier lieu celle « en temps réel », avec ce qu'elle peut charrier de mémoire théorique, d'automatisme gestuel, et surtout d'enracinement dans une culture de l'écrit ; j'ai plutôt cherché à distinguer celle qui, dans le secret de la tribune, suspend le temps, expérimente, enquête, se met à l'écoute de phénomènes inédits et parfois fugaces, et cherche l'écriture qui pourra les fixer, leur inventer une forme et les perpétuer.

BIBLIOGRAPHIE

- BAILLET, Jérôme (2000), *Gérard Grisey, fondements d'une écriture*, Paris, L'Harmattan.
- BALMER, Yves, LACÔTE, Thomas et MURRAY, Christopher (2017), *Le modèle et l'invention : Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*, Lyon, Symétrie.
- BOULEZ, Pierre (2005), *Leçons de musique*, Paris, Bourgois.
- DUFOURT, Hugues (2007), *Mathesis et subjectivité*, Paris, Musica Falsa.
- DUPRÉ, Marcel (1925), *Traité d'improvisation à l'orgue*, Paris, Leduc.
- GOLDMAN, Andrew (2019), « Live coding helps to distinguish between embodied and propositional improvisation », *Journal of New Music Research*, vol. 48, n° 3, p. 281-293.
- GREEN, Julien (1951) *Le revenant : Journal V (1946-1950)*, Paris, Plon.
- LACÔTE, Thomas (2012), « L'orgue l'a fait lui-même... », *L'Orgue*, n° 300, p. 179-188.
- LEVINAS, Michaël (2002), « Qu'est-ce que l'idée musicale ? », *Le compositeur trouve : écrits et entretiens*, Paris, L'Harmattan, p. 77-80.
- MESSIAEN, Olivier (1986), *Musique et couleur : nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, Belfond.
- RISSET, Jean-Claude (1990), « Composer le son : expériences avec l'ordinateur, 1964-1989 », *Entretiens*, n° 11, p. 107-126.
- RISSET, Jean-Claude (2008), *Du songe au son : entretiens avec Matthieu Guillot*, Paris, L'Harmattan.
- ROSS, Alex (2010 [2007]) *The Rest is Noise*, Arles, Actes Sud.

ADRESSES URL

- DAHLHAUS, Carl (2010 [1979]), « Qu'est-ce que l'improvisation musicale ? », traduit de l'allemand par Marion Siéfert et Lucille Lisack, *Tracés : revue de sciences humaines*, n° 18, <http://journals.openedition.org/traces/4597> (consulté le 3 janvier 2020).
- LACÔTE, Thomas (2017), « Ressources pour un temps non-compté », *Phtoggos, carnet de recherche et création en musique*, <https://phtoggos.wordpress.com/2017/03/12/ressources-pour-un-temps-non-compte> (consulté le 3 janvier 2020).
- LEVINAS, Michaël (2016), « Le traduisible et l'intraduisible, le transcriptible et l'intranscriptible », *Que raconte la musique ?*, émission radiophonique, Radio France, France Musique, diffusé le 13 août 2016, www.francemusique.fr/emissions/que-raconte-la-musique/le-traduisible-et-l-intraduisible-le-transcriptible-et-l-intranscriptible-6868 (consulté le 29 mars 2020).
- ROUBINET, Michel (2017), « Thomas Lacôte joue Messiaen à l'orgue de la Trinité », www.concertclassic.com/article/thomas-lacote-joue-messiaen-lorgue-de-la-trinite-poetique-singularite (consulté le 3 janvier 2020).

PARTITION MUSICALE

- LACÔTE, Thomas (2016), *Études pour orgue : deuxième cahier*, Paris, Lemoine, H.L. 29293.

DISCOGRAPHIE

- LACÔTE, Thomas (2013), *The Fifth Hammer*, Thomas Lacôte, Martin Tembremande, Hortus, Hortus 106.