

Dans les dédales du « tour de force » The Maze of the "Tour de force"

Célestin Deliège

Volume 1, numéro 1, 1990

Postmodernisme

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902004ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902004ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deliège, C. (1990). Dans les dédales du « tour de force ». *Circuit*, 1(1), 63–74.
<https://doi.org/10.7202/902004ar>

Résumé de l'article

Le débat esthétique contemporain semble souvent tourner autour de l'opposition entre la simplicité et la complexité de l'écriture. Sans accepter le simplisme de l'école répétitive, l'auteur exprime ses réserves à l'égard de la « nouvelle complexité » et questionne tout particulièrement la démarche de Brian Ferneyhough

Dans les dédales du «tour de force»⁽¹⁾

Célestin Deliège

I

Il est extrêmement troublant que notre siècle en soit venu à se poser des problèmes d'esthétique musicale en termes de complexité et de simplicité. Troublant parce que les deux termes entrant en concurrence s'excluent mutuellement, qu'on le veuille ou non, à partir du moment où chacun d'eux constitue un parti-pris de départ bien affirmé. Mais troublant peut-être plus encore du fait que les tenants des titres s'opposent sans avoir beaucoup songé apparemment à définir les critères de l'un et de l'autre concept pour lui-même. Certes, on ne contredira pas que chaque tendance ait une conscience claire de ses objectifs. Il n'est pas certain, toutefois, que ceux-ci aient jamais été pleinement motivés. Les exégètes de l'un et de l'autre bord produisent, il est vrai, des discours militants — notre siècle ne s'en est pas privé — mais sans jamais pouvoir démontrer avec quelque pertinence la supériorité, ou au moins l'opportunité des démarches auxquelles ils sont affiliés. Les compositeurs, quant à eux, sont forcément dans une position moins défavorable que leurs auxiliaires, leur premier argument est l'œuvre, et à défaut de justification probante, ils soumettent ainsi au test collectif le fruit de leur invention.

Cette entrée en matière donne le ton : on ne défendra pas béatement que l'on se range tranquillement et inconditionnellement sous les bannières du *simple* ou du *complexe* sans autre recours. Mais on souhaite préalablement insister sur le fait que les arguments qui vont suivre ne sont pas, dans l'esprit de l'auteur, réductibles à une perspective de «critique musicale». On n'entend pas faire le procès du talent des compositeurs, en tout cas certainement pas de ceux qui sont véritablement engagés dans une recherche qui les a mené à ce degré sans précédent de densité de l'écriture devenu une marque première de quelques œuvres. On n'en dira pas autant des représentants du dogme de la simplicité, dont il n'y a pas lieu de souffler mot. Paix à leur suprême Sagesse!

(1) La première partie de ce texte a paru en anglais dans *Complexity in Music? an Inquiry into its Nature, Motivation and Performability*: une coproduction de la Gaudeamus Foundation, du Nieuw Ensemble Foundation et du Rotterdam Arts Council, Rotterdam, mars 1990; la seconde partie est inédite.

Intéressons-nous donc à la complexité, mais en tant que concept. Dans son dernier avatar, elle se présente sous la forme d'une écriture polyphonique accumulant des figures monadiques d'aspect, mais dont les groupements s'amalgament en véritables constellations. L'interprète se trouve devant une mise en page qui souvent le défie mais qui lui offre de quoi exacerber sa passion s'il se sait prêt à affronter les olympiades. Cela peut parfois poser quelques problèmes au « maître de cérémonie » — le chef d'orchestre — qui ne pourra nécessairement compter sur un enthousiasme égal au sien de la part de tous ses collaborateurs. L'auditeur, pour sa part, toujours plus ou moins à la merci de ce qu'on lui offre, risque cette fois d'être coincé dans une position particulièrement délicate : Brian Ferneyhough a évoqué à son sujet la nécessité du « courage » ; s'il est vraiment consciencieux ce courage pourrait rapidement devenir de l'angoisse. Que faire, par contre, si dans une attitude soudainement désarmante, il se contentait de sourire ? Remarquons en passant combien les mœurs restent bonnes, combien l'éthique reste gardienne de l'esthétique...

Cette récente complexité laisse loin derrière elle une autre acception de ce concept où, par exemple, la complexité se lisait dans une résistance de l'œuvre à une compréhension immédiate, défiant pendant un temps l'analyse éventuellement, mais n'interdisant pas un accès d'intelligibilité totale. Il fut parfois difficile de pénétrer en toutes ses couches tel Debussy, tel Webern, tel Brahms ; mais la procédure secrète n'a jamais été, ou irrémédiablement fermée, ou simplement superflue. Dans les cas qui viennent d'être mentionnés, la complexité n'était pas « dans la note », dans l'*a priori* d'une combinatoire, mais dans des aspects sous-jacents de l'œuvre, présents dans l'exécution, présents à l'audition, mais non immédiatement déchiffrables. N'est-elle pas là l'essence historique de la complexité ?

Tandis que la complexité dont on me parle aujourd'hui comme étant telle, je dirai que je la vois trop, je l'éprouve instantanément, elle m'aveugle. Certes sa pléthoricité me cache pas mal de choses, mais peut-on garantir qu'elle me cache des éléments d'une autre qualité que ce qu'elle me révèle dans son immédiateté. Oserai-je lui faire le procès, sans doute quelque peu téméraire, de ne pas se distinguer vraiment, en dépit de l'apparence contraire, de ce que les tenants de la *nouvelle simplicité* n'ont pas su ou voulu voiler. L'un et l'autre groupes de protagonistes pourraient bien, au niveau conceptuel tout au moins, me donner le sentiment de me lorgner du même œil, et de trop près. J'entends bien toutefois parler du concept sans chercher, je l'ai dit, à établir le moindre parallèle entre les compositeurs. Je n'ignore rien de ce qui sépare leurs domaines.

J'ai cité des noms : Brahms, Webern, Debussy ; pourquoi n'ai-je pas dit Bach, qui pouvait passer si merveilleusement de la rédaction la plus simple à la plus complexe ; pourquoi n'ai-je rien dit des rûgas ou de quelque graduel du plain-chant ? On pourrait aller très loin. La complexité musicale a offert une telle multiplicité de visages... L'enquête de

Gaudeamus, nous rappelle d'ailleurs d'autres noms : Machault, Ockeghem, Babbitt. Moyennant quelques précautions, ces noms sont en effet de meilleurs ancêtres de la complexité actuelle. Notons toutefois que Machault et Ockeghem ne furent vraiment complexes qu'exceptionnellement. Les polyphonistes français de la seconde moitié du XIV^e ont peut-être plus à offrir si d'aventure il faut une caution aux tentatives présentes. Ces polyphonistes en effet aimaient la syncope et les rythmes bien diversifiés, dans des voix les pratiquant avec beaucoup d'indépendance l'une par rapport à l'autre. Il y avait là, comme aujourd'hui, beaucoup de recherche et quelque spéculation sur une idée; bref une forme avérée du *maniérisme*.

Laissons pour un moment Babbitt dont l'écriture nous amènera dans un instant à une remarque concernant l'ensemble des techniques qui pilotent notre réflexion. C'est qu'une autre priorité s'impose : la complexité nouvelle, quant à ses références, peut non moins nous inciter à évoquer la virtuosité, qu'elle soit heureuse comme celle de Liszt ou plus douteuse comme celle de Paganini. Mais nous ne citons ces noms que pour mémoire car la virtuosité qui aujourd'hui nous retient et, il est vrai, nous inquiète, ne leur est que faiblement apparentée. La virtuosité du XIX^e siècle s'était édifiée sur une forme qui était comme la métaphore du récit et en accentuait l'intrigue dramatique; la virtuosité actuelle est greffée sur la notion d'«œuvre ouverte», offrant à l'interprète des choix qui ne le rendent plus responsables de l'organisation de la forme, comme il y a trente ans, mais l'appellent à surmonter une épreuve dont l'issue proposera cette forme comme une retombée.

Arrêtons-nous un instant sur cet aspect, il motive au maximum notre inquiétude. Notre question cruciale est en effet : pour qui le résultat perceptif, donc esthétique, n'est-il pas sans cesse différé? Nous voilà bien empêtré dans les dédales du «tour de force», au sens où Adorno aurait pu le concevoir. Le compositeur a-t-il pu dans l'acte de composition percevoir le résultat maximal de son offre? À supposer qu'il réponde positivement à la question, dans la mesure où il prévoit que le maximum proposé ne sera pas atteint, que peut-il percevoir des résultats intermédiaires? La composition ne serait donc pas basée sur la perception du créateur, et cela pour la première fois dans l'histoire, sauf déficience, ce qui n'entre pas ici en ligne de compte. Quant à l'interprète, lui non plus ne peut imaginer ce que serait l'œuvre selon ce qu'il ne peut produire. Que dire enfin de l'auditeur, préalablement frustré de l'avertissement reçu que son acte ne pourra même pas se résoudre dans l'attente d'un autre lendemain de l'œuvre?

Est-ce avec l'idéal que l'on a voulu rompre? D'accord; mais à quel prix? Reste cependant la partition. Mais ses prescriptions ne disent que ce qui pourrait être et donc ce qui ne sera pas. Elle pose le problème de l'accumulation des figures; mais quelle richesse la figure conserve-t-elle quant elle est enfouie dans la masse? Quelles sont les limites perceptives de cette

masse et quelle lecture reste possible des détails qui la constituent? Autant d'énigmes qui se proposent tant au niveau de la production de l'œuvre qu'à celui de sa réception. À quoi bon étaler les figures les plus riches si leur destin est d'être noyées?

On vient d'évoquer Milton Babbitt. Par où ce compositeur a-t-il échoué, sinon primordialement dans le fait qu'il a cru à la leçon de Schoenberg, continuant de pratiquer un contrepoint linéaire appelé à se distinguer du régime harmonique, ce que le chromatisme atonal ne peut assumer parce qu'il n'admet l'élaboration du matériau que sur un seul niveau. Ce langage ne permet pas une perception distincte, comme en grammaire tonale, des dimensions dissociées du vertical et de l'horizontal. En régime tonal, l'harmonie fondée sur la fonction de fondamentale et l'intervalle disjoint s'oppose à la séquence mélodique, admettant autant l'intervalle conjoint que disjoint. La combinatoire de Babbitt a tendu à maintenir cette distinction des dimensions, toute distribution des intervalles restant égale en chacune. Un danger analogue aujourd'hui se vérifie et c'est à partir de là que la perception ne peut plus discriminer dans une matière, même quand elle est élaborée avec un soin extrême, mais dont une densité de figures linéaires épuise ses énergies dans l'amalgame et l'épaisseur des couches.

Nous n'avons jusqu'ici cependant été en garde que contre des dangers relatifs. Il se pourrait qu'un plus grand guette ces messages inépuisables. Quand la constellation des figures ne connaît plus le dénombrable ou ne peut plus l'estimer, la notion de *maximum* elle-même a-t-elle encore un sens? Et si dans ces *climax* et paroxysme l'œuvre en venait à être corrompue de l'extérieur par un accroissement pervers de la prolifération? l'œuvre résisterait-elle? ne se révélerait-elle pas corruptible, absorbant le virus agressivement inoculé? On ose à peine envisager cette jonction des structures saines à l'apport métastasique le plus néfaste de l'aléatoire.

Mais n'avions-nous pas reconnu un intérêt à cette recherche que finalement nous prenons à partie avec quelque véhémence? Il n'est pas question de nier. Mais on a cité des références, de vieilles polyphonies médiévales... Qu'en faisons-nous aujourd'hui? Sont-elles notre pain quotidien, notre esthétique de référence? Comme aujourd'hui on les rappelait en 1950, on les relisait, on les rejouait parfois. C'était de *bons documents*. Ici se livre notre inquiétude. Nous pourrions peut-être pour plus de sécurité devant une partition actuelle, d'une très haute complexité et remarquablement élaborée, nous réunir dans le silence et l'admirer, prenant chacun la part de ce que nous pouvons lire et, faute de percevoir, imaginer.

La nouvelle complexité se serait-elle donné la mission de survivre comme document dans les bibliothèques musicologiques de l'avenir?

II

Ouverture, Complexité: toute l'histoire musicale est chargée de ces notions, mais autrefois elles n'imposaient pas d'étiquetage. Nous venons de voir brièvement ce qu'il en est de la complexité; non moins brièvement rappelons ce qu'il put en être de l'ouverture.

Chacun a en mémoire ce qu'en firent les baroques: par le *continuo* ils réglaient le chemin de l'imagination de l'interprète; par l'ornementation et l'improvisation ils offraient un peu plus, mais les limites de l'évasion restaient bien tracées. Les classiques, pour leur part, refusèrent moins l'ouverture qu'on ne l'admet ordinairement: la place que prend la virtuosité donne à l'œuvre des colorations variables, et en outre, la place tenue par la transcription — mode d'ouverture qui pour ne s'être pas proposé comme tel, n'en a pas moins été la plus remarquable illustration — reste un témoignage très concret des pratiques d'interprétation au siècle dernier et, fort heureusement, jusqu'à nos jours, si l'on entend le terme tant au sens de l'exécution qu'à celui de la compréhension.

Transcrire, pour Stravinsky, c'était, bien sûr, aller plus loin: l'ouverture — et il utilisa le terme — fut pour lui la décharge célèbre de son érotisme musical. Certes, ses délices ne le portaient pas vers l'être d'une idéale beauté; et pour cause, elles exigeaient que l'être aimé fût agressé, traumatisé; il importait que ses déficiences fussent largement exploitées; c'était bien d'un viol dont il se voulut l'auteur. Berio a parfois suivi ce modèle mais avec beaucoup plus de tendresse: les sujets rencontrés, qu'ils se nomment Mahler ou Schubert, conservent tous leurs appas, et même quand il ne s'agit que d'une dépouille — cette Dixième de Schubert — il laisse à son partenaire le soin de conduire le processus des voluptés.

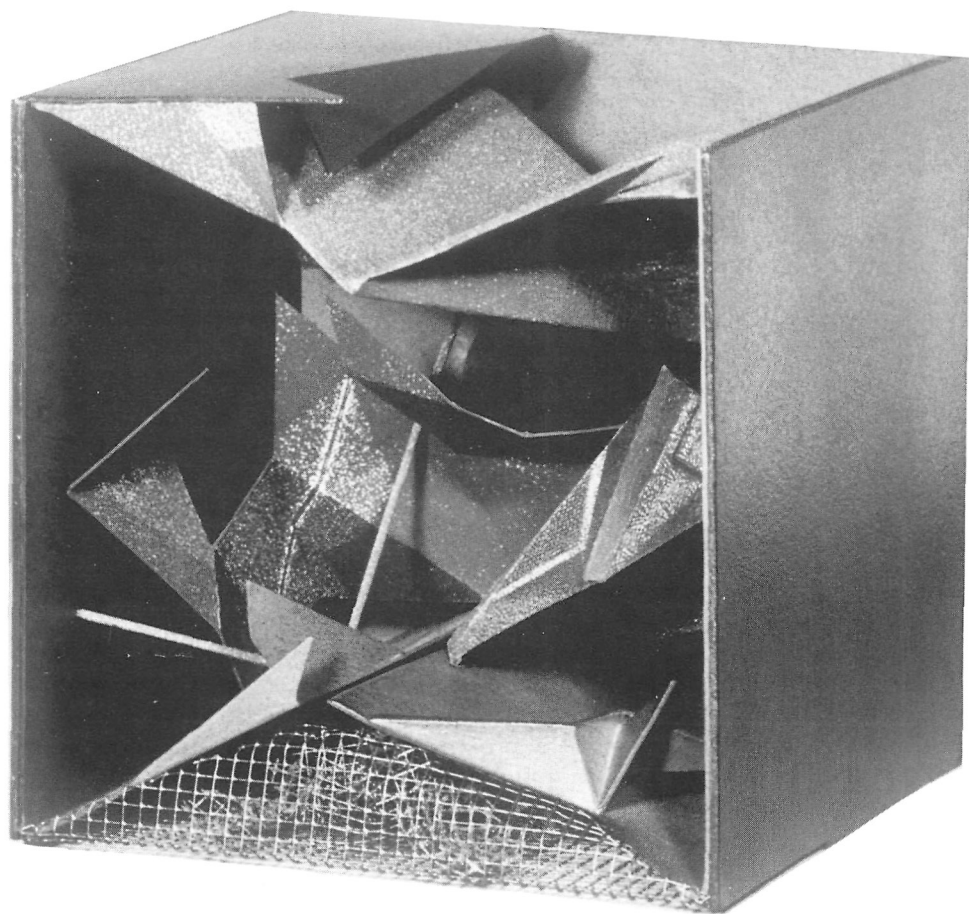
Ces diverses pratiques de l'ouverture ont été capables de répondre à la question: *pourquoi*? la motivation des baroques et des classiques prenait racines dans la pratique la plus générale de la musique; celle de Stravinsky et de Berio — ils nous l'ont dit — a été d'abord d'ordre affectif. Le *pourquoi* est devenu toutefois moins aisé à saisir à partir du moment où la première «ouverture» pratiquée par Schoenberg, dans le tissu même de la forme, fut la *variation constante*. Cette procédure de transformation permanente de la forme par dérivations progressives du *Grundgestalt* — dénomination donnée par Schoenberg aux figures fondamentales du projet de composition — constituait pour la première fois un type d'ouverture d'ordre structural. À partir de là, le discours musical connut une mutation de poids.

Schoenberg fut naturellement amené à cette pratique par le chromatisme intégral qu'il refusait que l'on nommât «atonalité». Par l'introduction

ultérieure de la série de douze sons, il recréait un invariant précieux dont il tira moins de parti que Webern parce que son discours avait moins de transparence : ses textures devenant plus complexes et ses formes plus développées. Quand en 1953, Stockhausen produisit une analyse du premier mouvement du *Concerto* de Webern, il insista avec perspicacité sur la complémentarité du *même* et du *différent* qu'il lisait dans cette œuvre : une dialectique de l'*invariant* et du *variant* qui pouvait être étendue avec la même pertinence à la *Symphonie*, au *Quatuor à cordes*, aux *Variations pour orchestre* et à la *Deuxième Cantate* de Webern. On retrouvait là une présence de l'invariant contrôlant l'ouverture de la forme qui curieusement, bien que constatée, ne fut retenue ni dans l'œuvre de Stockhausen, ni dans l'œuvre de Boulez. Pourquoi ? Il n'y a pas de réponse unique à la question. Il ne faut pas, dans une tentative d'apprécier ces événements, négliger le rôle perturbateur joué par le *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen — la figure musicale avait littéralement disparu — ni le temps qui fut nécessaire pour dégager le processus du *ponctualisme* que cette pièce favorisa. Quand ce dégagement fut opéré, Boulez s'orienta vers un projet phraséologique, puis harmonique centré sur une conception sérielle qui ne s'insérait pas *a priori* dans la dialectique même-différent ; quant à Stockhausen, qui allait prendre une énorme part de responsabilité pendant près de vingt ans dans le parcours des étapes de l'évolution musicale, s'il maintint un temps ce type de rapport au sein de la série, il le résolut bientôt *statistiquement* au sein de la forme.

Première conséquence de cette résolution statistique des groupes constitutifs du processus : des structures capables d'échanger leurs constituants et de se substituer mutuellement. Autrement dit, un état d'homogénéisation qui rendait possible toute permutation, donc toute nouvelle forme d'ouverture.

Ce type nouveau de l'ouverture formelle donna lieu à une série de programmes *random* qui put être réalisée parce que les représentations musicales étaient devenues strictement paramétriques depuis le célèbre *Mode* conçu par Messiaen, renforcé par *Structures I* de Boulez et principalement par la vision primordialement acoustique que donnait au praticien la fréquentation du studio de musique électronique. Là se trouve peut-être l'épicentre de la bifurcation musicale de la seconde moitié de notre siècle, et si cette vision d'un univers musical fractionné en ses composants paramétriques est insatisfaisante, elle semble néanmoins, pour l'instant, souvent prépondérante. Il existe, il est vrai, chez Boulez une volonté de réinstaurer l'idée ; chez Berio, depuis longtemps, un besoin affirmé d'expression gestuelle ; cependant le vocabulaire de façon générale traduit encore maintenant les réflexes d'une pensée qui s'exprime en relations paramétriques. Cette question vraiment cruciale pour le devenir de la musique ne peut être traitée dans le cadre de cette brève étude, mais sa prévalence dans les mentalités explique largement la cause qui rendit, non seulement possible, mais bien réel, le phénomène dénommé « œuvre ouverte ».



Schoenberg avait créé le premier modèle — le plus rudimentaire qui soit — d'un *langage de programmation* : la série : Webern le mit au point ; Messiaen ébaucha une sorte d'algorithme ; Boulez en donna un premier modèle de fonctionnement : *Structure Ia* ; Stockhausen allait inventer un premier « logiciel » : travaux théoriques 1956-58 + *Gruppen* ; et bientôt il allait développer toute une série de programmes de jeu, au sens où les conçoit aujourd'hui l'informatique de divertissement : partitions de musiques intuitives. Ainsi envisagée, pendant une cinquantaine d'années, entre 1920 et 1970, la musique aurait épousé le processus de l'évolution technologique en le devançant parfois tout en en déformant la logique. L'œuvre ouverte, au sens où l'a conçue Stockhausen et beaucoup de « petites étoiles » groupées dans sa constellation, est à l'image du jeu : jeu de combinaisons *random* des paramètres musicaux. Les joueurs ont été les interprètes ; et si l'auditeur a été quelque peu distancé, il n'y a peut-être là qu'apparence : de fait, il a été récupéré par l'aboutissement des programmes dans les services de la pédagogie. La musique intuitive — apanage de Monsieur Tout-le-monde — suit aujourd'hui une trajectoire qui descend des pires classes de composition à l'école maternelle. Dans ces cadres — et cela depuis le *Klavierstück XI* — la mobilité est demeurée interne au programme ou à l'œuvre, elle a été le résultat de transformations dans la *distribution* des éléments pouvant atteindre tous les niveaux de la micro à la macrostructure.

Avec Brian Ferneyhough, l'œuvre ouverte va opérer une nouvelle mutation : de l'état ludique qu'elle a encore parfois prolongé — plus d'une version d'une même œuvre — elle assume un état inédit d'expression du *tour de force*. L'ouverture se réalise à la fois de l'intérieur et de l'extérieur du « système » : d'une part, affichage de potentialités tenant d'un programme contenant le hasard dans la forme *random* (probabilités incluses dans la partition) ; d'autre part, actualisation du processus à travers les *aléa* conjoncturels de la forme *chance* (degré de spécialisation des exécutants). Ainsi, alors que le type d'œuvre ouverte conçu par Stockhausen s'achève dans la pratique de l'amateur — tout au moins au niveau de ce qu'il en est advenu, indépendamment de la volonté et des exigences du concepteur — seule une pratique hyper-spécialisée peut aborder la conception ferneyhoughienne. (Un trait commun de trajectoire pourrait toutefois être imaginé par référence à une œuvre comme *Spirall* de Stockhausen). Les situations pourraient encore être formulées autrement : on dira ainsi, non moins correctement, que la *musique intuitive* de Stockhausen est composée très largement par l'interprète, tandis que la *complexité* de Ferneyhough reste le plus longtemps possible la prérogative du compositeur, mais qu'elle tend à un achèvement, toujours provisoire, tributaire de la compétence de l'interprète, qui subit l'œuvre en ne la dominant que relativement.

Quant à savoir si la démarche de Ferneyhough rejoint le parallèle avec l'évolution technologique, il est préférable de laisser la question

provisoirement en suspens. Il ne faut d'ailleurs pas ignorer que l'évolution du sérialisme comporte elle-même des représentations à prendre en compte, lesquelles sont d'ordre épistémologique, et en tout cas, susceptibles de plus de généralisations que celles dont je viens de faire schématiquement état, en retraçant des démarches partielles de Schoenberg à Stockhausen. Je me suis exprimé antérieurement là-dessus sans avoir, loin s'en faut, la prétention d'avoir fait plus qu'effleurer le problème. Si une démarche voisine d'une attitude épistémologique peut être décrite à propos de Ferneyhough, il n'est pas interdit de songer à un système dynamique instable de type négentropique, ne connaissant dans le cours de son évolution que des degrés provisoires de stabilité apportés par la réalisation de l'interprète. Par ce type de représentation le travail de Ferneyhough, dans son ouverture à la complexité, s'opposerait encore à la densité statistique de la technique des groupes de Stockhausen, qui tendait vers un état d'entropie. Mais il faut insister sur le caractère hypothétique de telles représentations, tout en acceptant de les envisager même si elles ne peuvent faire l'objet d'une confortable évidence.

Mais si séduisantes que puissent paraître les concordances que les représentations mentales permettent d'établir entre l'évolution de la pensée musicale de notre siècle et les démarches de l'esprit scientifique, l'expérience vécue a prouvé que les résultats esthétiques ne sont pas nécessairement garantis par le succès attribuable à ces relations représentationnelles. Souvent ils restent incertains pendant un certain temps — ce fut le cas au début des années cinquante — pour finir par être infirmés par leurs auteurs eux-mêmes.

Ce risque, délibérément ou non, Ferneyhough l'assume à travers le système dynamique qu'implicitement il propose. Je n'ai personnellement aucune peine à reconnaître que Brian Ferneyhough soit l'un des compositeurs les plus doués de sa génération : sa musique s'impose par un niveau de cohérence élevé, lequel s'inscrit, néanmoins, dans un système précaire et vulnérable, exposé à une existence temporaire telle qu'en ont connu, au cours de cette seconde partie du siècle, d'autres recherches qui ont eu leur heure de célébrité.

Peut-il y avoir quelque compatibilité entre cette réserve fondamentale et la reconnaissance d'un degré élevé de cohérence de l'objet ? Une pensée de Stockhausen extraite du célèbre texte intitulé *Struktur und Erlebniszeit*, écrit en 1955 pour *Die Reihe* 2 — texte dont le contenu avait « réjoui » Boulez parce qu'il contient un type d'analyse projective, qu'il déclare « fausse », des états de densité dans le second mouvement du *Quatuor* de Webern — nous met sur la voie d'une réponse, (je traduis) : « Un paradoxe apparent s'explique immédiatement ; plus est grande la densité temporelle de changements inattendus — contenu de l'information — plus de temps nous est nécessaire pour capter les événements, et moins de temps avons-nous pour la réflexion, plus rapidement le temps passe ; plus est basse la densité

effective du changement (...), moins de temps est nécessaire à nos sens pour réagir,... et plus lentement passe le temps». Cette proposition qui a tous les caractères de la vraisemblance, nous dit en fait que plus un système est dynamique, moins nous l'évaluons consciemment, plus est bref le temps de son appréhension, et vice versa. Il peut ne pas être illégitime d'extrapoler le contenu de cette proposition jusqu'à la notion de *cohérence*, et de penser que plus un processus, par sa forte densité dynamique, nous laisse moins de temps pour y attacher une attention concentrée, plus aisément il nous paraîtra cohérent. J'ajouterai même que moins de temps nous pourrions attacher à ses fluctuations, plus celles-ci auront tendance à s'effacer au profit d'une sensation de cohérence. Mais dans la mesure où cette sensation résulte davantage d'une appréhension subjective plus qu'elle n'est éventuellement contenue dans les traits intrinsèques du processus; dans la mesure où c'est un excès d'information qui empêche une discrimination des détails et favorise une perception globale, on peut craindre que le système vive d'un état relatif de déséquilibre qui, tout en lui évitant l'entropie telle qu'elle a affaibli les systèmes fondés statistiquement, le rende victime d'une prolifération chaotique engendrant un brouillage provoquant l'écrasement des figures structurales l'une par l'autre.

Il est certes vrai que bien des œuvres de Ferneyhough échappent à cette critique. Mais beaucoup sont tellement guettées par le danger que rarement des œuvres musicales réellement concertées auront été autant dépendantes statutairement de la contingence. À l'interprète appartient le soin de trouver les limites d'un certain équilibre, qui ne peut éventuellement être atteint que par une stratégie judicieuse capable d'évaluer les ressources expressives de l'œuvre en fonction de ses données structurales et des moyens techniques disponibles pour les appréhender. En cela le système ferneyhoughien s'oppose au système sériel dont le principe était une économie capable de s'ouvrir à un maximum de virtualités. Cette fois, c'est le maximum dont le compositeur est parti — tout au moins au niveau de la partition — que l'interprète est contraint de réduire pour donner à l'œuvre un cachet d'intelligibilité. Un dénominateur reste cependant commun entre les conceptions sérielles et celles de la complexité délibérée : les morphologies. D'où l'aspect de réminiscence donné par beaucoup d'œuvres de Ferneyhough par rapport au langage de ses prédécesseurs il y a quarante ans. Sauf grande attention portée à la formation d'un style, tel type de morphologie implique en puissance tel type d'esthétique.

Reviendrai-je enfin sur cette idée de contamination capable d'engendrer des métastases de la texture ? Les œuvres inquiétantes, par quelque aspect, peuvent être testées par adjonction de structures aléatoires susceptibles de les perturber. Le sérialisme total a été confronté à l'épreuve de l'aléatoire (chance) au point que, dans le cas de Stockhausen, s'y soumettre a été un aboutissement. C'est à la même agression que la méthode pléthorique, hyper-complexe est aujourd'hui exposée. Si cette agression avait

lieu délibérément, soit par un système de ruck-recording, soit par un apport extérieur à l'œuvre de structures distribuées de manière aléatoire en conservant une suffisante compatibilité de timbre, il n'est pas assuré que le corps étranger serait refoulé; autrement dit, il n'est pas sûr que la texture n'assimilerait pas, jusqu'à un certain point, le virus corrupteur et que le sentiment de cohérence en serait affecté.

Une expérience de table rase au lendemain de la dernière guerre et, qui plus est, entourée d'un appareil critique promotionnel, a coûté assez cher; aucune candeur n'est permise aujourd'hui devant un possible retour de l'erreur. Notre crainte peut paraître excessive, peut-être même l'est-elle, face aux meilleures œuvres de la *nouvelle complexité* — si l'on ose ainsi parler. Je répète qu'il ne s'est point agi d'incriminer un compositeur ni une école dans cet essai, mais de prendre à revers les chemins du «tour de force», mythe inépuisable de notre temps, vécu sous des formes innombrables. *Être performant*, sur-consommer... Sphère infernale inéluctable! Le temps est passé où les agnostiques portaient perdants; il n'y a plus guère de terrain propice au scandale. Le camp qu'aujourd'hui il faut choisir ne peut être que l'usage du droit à la vigilance. Une vigilance contrainte de s'expliquer jusque dans des formes de consommations qui échappent à un réel marché.

