

De l'esprit au spectre : mysticisme et spiritualité chez les compositeurs du courant spectral

From Spirit to Spectrum: mysticism and spirituality among spectral composers

Pierre Rigaudière

Volume 21, Number 1, 2011

Du spirituel dans l'art ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001161ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001161ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rigaudière, P. (2011). De l'esprit au spectre : mysticisme et spiritualité chez les compositeurs du courant spectral. *Circuit*, 21(1), 37–44.

<https://doi.org/10.7202/1001161ar>

Article abstract

While it is no surprise that scientism suffuses the theoretical writings of the initiators of the spectral movement in the context that engendered these writings, it nonetheless overshadows some of the fundamental motivations that guided these composers, or, in Kandinskian terms, that determined their inner necessity. In the case of Gérard Grisey, his private writings (letters, excerpts from personal diaries) arose from that facet of the composer's personality that he, possibly due to modesty, preferred to show only to those closest to him. They reveal a mystic fervour beset with doubt and anxiety but also states of grace, euphoria, and certainties, notably the sense of being invested with a gift from God, and hence a mission it would be inconceivable to abandon. However, the mysticism of the adolescent and young adult seems to widen progressively to a spirituality that the author of this paper proposes as a "spirituality of immanence".

De l'esprit au spectre : mysticisme et spiritualité chez les compositeurs du courant spectral

Pierre Rigaudière

Doit-on s'étonner de ce que l'émergence du courant de la musique « spectrale » se soit accompagnée de prises de position explicites contre l'esthétique sérielle, dont il s'agissait alors de se démarquer de façon radicale ? Les textes théoriques apparaîtront à la fin des années 1970, venant préciser et argumenter le manifeste de L'itinéraire, collectif fondé en 1973 ; y apparaîtront implicitement des oppositions catégorielles comme artificiel (série généralisée) / naturel (résonance des corps sonores), opposant l'arbitraire (loi de non-répétition) à ce qui est fondé sur les lois de la psycho-acoustique. Ces textes, parés des attributs du discours scientifique – désir d'imposer crédibilité et légitimité face à la sur-théorisation sérielle, habitudes prises à Darmstadt, ou encore scientisme ambiant ? –, ont assurément occulté, en se focalisant sur l'aspect physique du son, ses éventuels fondements ou ses prolongements spirituels. Il en va de même pour les partitions, et les esquisses sont tout aussi muettes sur ce sujet. Celles de Gérard Grisey par exemple, reproduites dans le récent ouvrage de Lukas Haselböck¹, concernant *Périodes, Partiels*, mais aussi *Quatre chants pour franchir le seuil* : y figurent schémas formels, proportions, structures rythmiques, tout ce qui a trait au matériau, à son organisation et à son devenir, mais rien d'autre. C'est qu'il y a le sentiment religieux d'une part, la matière musicale de l'autre ; si la seconde peut révéler le premier, c'est par le truchement d'une écriture. En d'autres termes, plus on cherche à faire ressentir par l'art la transcendance et plus on manipule des outils qui relèvent pour leur part d'un métier. Chez Bach, l'aspiration à la transcendance est évidente ; chez Grisey et les spectraux, serait-elle cachée ? Le cas n'est pas isolé au XX^e siècle :

1. Lukas Haselböck, *Gérard Grisey : Unhörbares hörbar machen*, Fribourg, Berlin, Vienne, Rombach Verlag, 2009. Voir aussi François-Xavier Féron, « Gérard Grisey : première section de *Partiels* (1975) », *Genesis - Revue internationale de critique génétique*, n° 31 (2010), p. 77-96.

2. Susanna Pasticcini, « Musique religieuse et spiritualité », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le xx^e siècle*, vol. 1, Actes Sud / Cité de la Musique, 2003, p. 323.

3. Karlheinz Stockhausen, « Die sieben Tage der Woche », in Christoph von Blumröder, *Texte zur Musik 1977-1984*, vol. 6, 1989, p. 169. « [...] die ganze Struktur, die geistige Struktur und Hierarchie des Universums, in der jeder einzelne Mensch ist ein geistiges Wesen und nur temporär ein körperliches Wesen ist, ein "Mensch", ein zeitlose Individualität, ein ewiger Geist. »

4. Peter Szendy (dir.), *Tristan Murail*, Paris, L'Harmattan / Ircam-Centre Pompidou, 2002. Entretien du 12 décembre 1998 avec Pierre Michel, p. 29.

5. Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 1980, p. 45.

6. *Ibid.*, p. 46.

7. Giacinto Scelsi (1973), *Il sogno 101*, mémoires présentés et commentés sous la direction de Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2009, p. 156.

Le sens du religieux qui habite la conscience des artistes du xx^e siècle est dans bien des cas un sentiment caché, source de problèmes et de tourments : loin de s'afficher ouvertement et de s'identifier à des rituels officiels, il relève de la sphère la plus intime de la spiritualité personnelle et adopte parfois la forme d'une vague fascination pour le mystère et l'inéluctable. [...] Un univers poétique apparemment laïque et rationnel, en rapport évident avec des modèles de pensée scientifique ou avec une idéologie matérialiste, peut parfois cacher, au plus profond de lui, une authentique inspiration religieuse [...].²

Une triple filiation ?

Il semble que l'on ait affaire avec les spectraux à un positionnement générationnel vis-à-vis des « pères ». Grisey, Murail et Levinas pourraient revendiquer un triple héritage : tous trois ont été élèves d'Olivier Messiaen, tous trois ont été pensionnaires à la Villa Medici et ont mis à profit leur séjour romain pour rencontrer Giacinto Scelsi. Tous trois enfin ont fréquenté les *Ferienkurse* de Darmstadt et été marqués, quoique à des degrés divers, par le personnage de Karlheinz Stockhausen.

Ce dernier se plaignait non sans amusement de ce qu'on lui prêta volontiers une « religion mystique privée » et expliquait que ce qui l'intéressait, c'était « toute la structure, la structure spirituelle et la hiérarchie de l'Univers, au sein duquel chaque être humain [...] est une individualité intemporelle, un esprit éternel³ ». Une telle affirmation laisse entrevoir la difficulté de l'exercice qui consiste à distinguer dans ses écrits la part purement théorique de l'éclectisme philosophique qui semble effectivement concourir à une mystique syncrétique. Si Tristan Murail dit s'être peu intéressé à cette figure dont il trouvait l'approche « trop systématique et parfois même un peu naïve⁴ », Gérard Grisey ne partageait vraisemblablement pas cet avis, fasciné par le personnage, sensible à ses concepts théoriques – celui par exemple de « degré de changement » – et à sa musique, surtout lorsqu'elle convergeait, comme *Stimmung* (1968), vers ses propres aspirations.

Messiaen, le théologien, « s'est toujours défendu d'être un musicien mystique, mais se considère au contraire comme un exégète en musique des mystères de la foi⁵ ». Si ses trois élèves « spectraux » étaient manifestement peu disposés à adopter sa conception de la musique comme « un langage symbolique, [...] un tissu d'équivalences⁶ », ils auraient en revanche pu être sensibles à son christianisme ouvert aux spiritualités orientales. Scelsi, quant à lui, faisait peu de mystère sur sa perméabilité au bouddhisme : « l'Inde est partout, en nous-même, car l'Inde doit être considérée comme un symbole de cette élévation spirituelle qu'il s'agit de rechercher, de trouver⁷ ». Ses trois visiteurs de la Villa Medici ont indéniablement été marqués par

ses œuvres de style « monotonal⁸ », qui leur apparaissaient comme une preuve de la validité de leur démarche, laquelle s'en trouvait confortée. Il est difficile de savoir cependant quel a pu avoir sur eux, individuellement, l'impact de la pensée sur laquelle est fondée cette musique. Pour séduisant qu'il soit, le rapprochement fait par Pierre-Albert Castanet entre cette pensée et les concepts empruntés par Michaël Levinas à son père, le philosophe Emmanuel Levinas, semble reposer sur une conception *a posteriori* :

Ainsi, à l'image de la pièce pour grand orchestre *Par-delà* (1994), visant le concept de l'« hors de soi », Michaël Levinas joue philosophiquement et acoustiquement sur cet « au-delà de l'être » sonore, d'obédience musicale intrinsèquement scelsienne, en quête du « plus profond que soi⁹ ».

Les convergences spirituelles sont plus manifestes chez deux autres compositeurs de la mouvance spectrale, qui ne sont pas liés à L'itinéraire. L'un d'eux, le Roumain Horatio Radulescu, partageait avec Scelsi sa conception cosmique du phénomène musical, comme en témoigne la note de présentation de *Byzantine Prayer for Giacinto* (1988) :

C'est un hommage à Giacinto Scelsi dont j'ai découvert la musique en 1972 pendant un Festival à Sarrebruck. J'ai tout de suite pensé que j'avais trouvé mon père spirituel direct. Ma théorie [...] se trouvait là : c'était le même monde, le monde des énergies qui fonde la musique continue, un entrecroisement de ces énergies. [...] La musique est comme un fleuve – de même qu'il n'y a jamais rien d'abrupt dans la nature, même pas la mort ou la naissance, précédées d'une gestation ; il y a tout un halo autour de chaque événement [...]. Ainsi ma musique se rapproche davantage des phénomènes naturels, cosmiques.

Chez Jonathan Harvey, c'est l'influence profonde des écrits de Rudolf Steiner – sur la musique comme sur la pensée – qui incite à établir un parallèle avec Scelsi, en l'absence cependant, il faut le préciser, de tout lien avéré de causalité. On sait que le compositeur italien était très réceptif aux théories avancées par Steiner dès le début des années 1920, dans le cadre d'une série de conférences dont il avait en sa possession un compendium en italien, publié en 1976¹⁰. Harvey, quant à lui, d'abord attiré pendant ses études à Cambridge par les mystiques chrétiens, et notamment saint Jean de la Croix, découvre en 1972 les écrits de Steiner, absorbant « une quarantaine de livres en un an et demi¹¹ ». L'influence sur sa musique semble avoir été immédiate :

Steiner a eu un impact sur ma musique, celui d'une dissolution de certains formalismes clairs et classiques en des textures plus impressionnistes [...]. C'est un type d'univers sonore qui s'éloigne de la netteté du discours, de l'affirmation, pour installer un autre type d'univers musical : celui d'une vie dans le son qui n'est pas précisément définie par un raisonnement ou une logique, mais simplement comme un état particulièrement intense de l'être¹².

8. Ce terme est utilisé par Gregory N. Reish (cf. *infra*) pour désigner les œuvres polarisées sur une seule note ou un nombre restreint de notes, composées entre 1952 et 1959, l'œuvre la plus célèbre à ce titre étant *Quattro pezzi su una nota sola* (1959).

9. Pierre-Albert Castanet (dir.), *Le compositeur trouvére*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 19.

10. Voir à ce sujet la contribution très documentée de Gregory N. Reish, « Una nota sola : Giacinto Scelsi and the genesis of music on a single note », *Journal of Musicological Research*, n° 25 (2006), p. 149-189.

11. Arnold Whittal, *Jonathan Harvey*, Paris, L'Harmattan/Ircam - Centre Pompidou, 2000, p. 28.

12. *Ibid.*, p. 19.

Une telle analyse, intéressante en soi parce qu'il est rare qu'un compositeur révèle de lui-même en des termes aussi clairs les fondements spirituels de son œuvre, nous permet en outre d'établir un lien entre l'aura harmonique dans laquelle Scelsi recherche un élément spirituel métaphysique, le « halo » évoqué par Radulescu et les « textures impressionnistes » de Harvey. Ces prémisses, certes trop précaires pour constituer la base d'une théorie visant à associer de façon systématique grammaire spectrale et aspiration – consciente ou non – au spirituel, nous invitent néanmoins à ne pas écarter, pour les compositeurs spectraux qui s'expriment dans un registre plus théorique, l'éventualité d'une telle aspiration.

Suivant Gianni Vattimo dans ses développements du concept théologique de « kénôse » et envisageant comme lui la possibilité que subsiste au sein d'un phénomène général de « sécularisation » un « noyau sacré [...] qui reste cependant actif, fût-ce dans sa version "déchue"¹³ », Susanna Pasticci en appelle à « une possible définition "ouverte" et non conventionnelle du sentiment religieux » pour déceler une quête d'une forme de sacralité dans « [...] la tendance à l'abstraction, la tension vers l'absolu, l'exigence d'un progrès – au sens d'une avancée progressive vers un idéal de perfection – et enfin, l'invention de la temporalité du flux sonore, capable de s'approcher de la notion même de transcendance¹⁴ ».

Je proposerai à mon tour un élargissement, qui consistera à passer du domaine du religieux à celui du spirituel, si l'on veut bien admettre que le second inclut le premier, et à formuler l'hypothèse du passage, chez Grisey, d'une mystique de la transcendance à une spiritualité de l'immanence. Bien que tentante pour rendre compte d'un tel phénomène, particulièrement lorsqu'il concerne un compositeur spectral, la métaphore du « processus » montre vite ses limites. Il s'agira donc plutôt d'envisager la cohabitation de deux états d'esprits, dont l'un tend, de façon non systématique, à prendre le pas sur l'autre.

J'esquisserai enfin, en guise de conclusion, une mise en perspective d'une telle approche du spirituel avec celle de Tristan Murail.

Une mystique de la transcendance

« ... parce que la soif d'excès est en moi comme une quête de la Transcendance¹⁵. »

Bien qu'issu d'une famille non pratiquante, Gérard Grisey a été scolarisé au collège des Marianistes à Belfort. Il était pratiquant pendant toute la période de ses études au Conservatoire de Paris. Souffrant de la pauvreté du rite catholique, il lui arrivait de fréquenter l'église orthodoxe de la rue Daru. Sa ferveur mystique s'était affirmée dès l'adolescence, et s'exprimait régulièrement à par-

13. *Ibid.* L'auteur se réfère à Gianni Vattimo, *Espérer croire*, Paris, Seuil, 1998, p. 9.

14. *Ibid.*

15. Lettre à Jocelyne Simon Grisey, inédite, datée du 7 décembre 1982. Je remercie Jocelyne Simon Grisey de m'avoir donné accès à certains extraits de sa correspondance avec Gérard Grisey, et François-Xavier Féron de m'avoir signalé l'existence de cette correspondance ainsi que de m'avoir mis en contact avec Jocelyne Grisey. Les extraits de lettres inédites seront signalés par les initiales « JSG » dans les notes suivantes.

tir de 1965 dans sa correspondance soutenue avec Jocelyne Simon, qu'il allait épouser en 1970. La « soif de Dieu », qu'il clamait alors, semblait se confondre avec une soif de beauté et d'absolu. À Sienne, à l'été 1969, il découvrait la peinture des primitifs italiens : « Avant-hier au musée de la cathédrale la Maestà de Duccio, le plus beau visage de vierge que j'aie jamais rencontré... Je suis resté trente minutes, fasciné par la sérénité infinie, la douceur extatique de la Vierge [...]»¹⁶. » De sa « quête de la Transcendance », je retiendrai deux voies parallèles.

Dialoguer avec le divin

Loin, pourrait-on penser, des préoccupations de Scelsi qui déplore le déclin du « dialogue que l'on pourrait appeler mystique, entre l'homme et la divinité, par le moyen de la musique¹⁷ », Grisey clame cependant en 1969 avec l'assurance d'un adolescent : « ... je veux me rendre digne de ce grand don que Dieu m'a fait¹⁸. » Jamais ne le quittera cette conviction d'avoir à accomplir une mission, accompagnée d'un sentiment d'urgence. Alternent des moments d'exaltation proches de la transe et des phases de blocage passager qui ne le laisseront jamais durablement en paix : « Ce mur opaque qui m'entoure depuis ma naissance et contre lequel je ne cesse de frapper, de cogner, parfois de me déchirer les ongles à coups de musique, à coups d'amour, à coups de rêves, à coups de révolte, je sais pourtant qu'il finira bien par s'ouvrir d'une façon ou d'une autre. Quelques lueurs parfois, le voile s'entrouvre, quelque chose frappe de l'autre côté du mur, puis plus rien, à nouveau le silence et la quête insensée¹⁹. »

Façonner le temps

Le meilleur moyen musical dont dispose Grisey pour viser, en tout cas métaphoriquement, la transcendance est d'agir sur le temps. S'il semble osciller entre acceptation (« Je ne peux qu'aimer le temps, car c'est une création de Dieu et il est à la base de la musique²⁰ ») et résignation (« Qu'il est déchirant d'accepter le flux du temps et les dilatations de l'espace²¹ »), son parti est pris à partir du moment où il décide d'échapper à son emprise. On peut certes voir dans le thème de la dilatation et de la contraction du temps, qui apparaît sous sa plume dans « Devenir du son » dès 1978²², une approche phénoménologique du temps, mais la superposition de trois temporalités dans l'œuvre *L' Icône paradoxale* (1989-1990) est aussi une tentative de maîtriser ce flux angoissant. Dans l'image souvent employée du temps « des baleines », des « hommes » et des « oiseaux », le premier terme, qui correspond à un temps dilaté, rejoint l'abolition des repères temporels recherchée par les polyphonistes franco-flamands pour échapper, dans un mouvement centrifuge, au temps humain.

16. JSG, 7 août 1969.

17. Giacinto Scelsi (1973), *Il sogno 101*, mémoires présentés et commentés sous la direction de Sharon Kanach (2009), Arles, Actes Sud, p. 24.

18. Gérard Grisey, *Écrits*, édités par Guy Lelong, Paris, MF, 2008, p. 307 (page de journal du 27 avril 1963).

19. JSG, 1981.

20. *Écrits*, p. 313 (page de journal non datée).

21. JSG, 5 novembre 1981.

22. Gérard Grisey, « Devenir du son », in *Écrits*, Paris, MF, 2008, p. 31-32.

23. « *Tempus ex machina...* », in *Écrits*, Paris, MF, 2008, p. 84. La citation provient de Gilles Deleuze (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF, p. 4.

24. André Comte-Sponville, *L'esprit de l'athéisme. Introduction à une spiritualité sans Dieu*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 153.

25. Ces informations m'ont été communiquées par Jocelyne Simon Grisey lors d'un entretien le 5 novembre 2010.

26. Comte-Sponville, p. 145.

27. JSG, 7 août 1968.

28. Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, 1981 [1929], PUF, p. 6.

Le principe du processus, qui se place au centre de la pensée musicale griseyenne et préside à l'élaboration de la forme, participe de la même quête : « La composition de processus sort du geste quotidien et par cela même nous effraie. Elle est inhumaine, cosmique et provoque la fascination du Sacré et de l'Inconnu, rejoignant ce que Deleuze définit comme la splendeur du ON : un mode d'individuations impersonnelles et de singularités pré-individuelles²³. »

Vers une spiritualité de l'immanence ?

« *Nous sommes dedans – au cœur de l'être, au cœur du mystère. Spiritualité de l'immanence : tout est là, et c'est ce qu'on appelle l'univers*²⁴. »

Gérard Grisey n'a jamais cessé d'être un croyant. Il a cependant cessé d'être pratiquant en 1972 lors de son séjour à Rome, alors qu'il se montrait de plus en plus sensible à différentes sortes de spiritualités, la pratique de la religion catholique ne correspondant plus à ses convictions. Pendant la même période où il lisait les mystiques, les *Fioretti* de saint François d'Assise, les œuvres dictées par Catherine de Sienne ou encore les ouvrages de Teilhard de Chardin, il fréquentait aussi les écrits de Rilke, Beauvoir, Malraux, Carroll, Joyce, Butor et des auteurs du nouveau roman, et s'imprégnait de la pensée de Deleuze²⁵. Cette cohabitation de deux attitudes spirituelles me semble s'articuler selon l'évolution progressive du mysticisme le plus fervent vers ce que je me risquerai à appeler, m'inspirant d'André Comte-Sponville, une « spiritualité de l'immanence ». La référence à un grand défenseur de l'idée de « spiritualité laïque » pourra sembler paradoxale. Il ne s'agit cependant pas ici de faire de Grisey un laïc, mais d'interpréter son appétit insatiable de lectures, son besoin de se cultiver sans cesse, comme une ouverture sur l'infini, ouverture non pas seulement pensée mais aussi vécue : « Nous sommes des êtres finis ouverts sur l'infini [...]. Je peux ajouter : des êtres éphémères, ouverts sur l'éternité ; des êtres relatifs, ouverts sur l'absolu. Cette ouverture, c'est l'esprit même. La métaphysique consiste à la penser ; la spiritualité, à l'expérimenter, à l'exercer, à la vivre²⁶. »

Faire un avec la nature

Sous l'influence probable de la lecture des *Cinq Grandes Odes* de Paul Claudel, Grisey écrira en 1968 à sa future épouse : « j'abandonne mon corps à la mer, j'épouse le soleil²⁷ ». C'est probablement là de l'expérience d'une *unio mystica* avec la nature qu'il s'agit, mais aussi peut-être, selon l'expression empruntée par Freud à Romain Rolland, du « sentiment océanique, [...] un sentiment d'union indissoluble avec le grand Tout, et d'appartenance à l'universel²⁸ ». L'eau est l'élément privilégié de la fusion : « Joie d'être cette grande

vague qui nous porte, qui nous heurte, qui nous roule. Il y a ceux qui savent nager, ceux qui font la planche, ceux qui coulent et ceux qui deviennent vague. “Le chemin de moindre résistance”, comme disent les taoïstes²⁹? » Oui, sans doute, tel qu’il apparaît par exemple chez Zhuang Zi dans ses multiples paraboles; ici, c’est Lao Zi qui est mis en scène, suivi de ses disciples, allant à la rencontre d’un homme qui vient de rejoindre la rive après avoir nagé dans de terrifiantes chutes: « [...] Dites-moi, avez-vous une méthode pour surnager ainsi? — Non, répondit l’homme, je n’en ai pas. [...] Je me laisse happer par les tourbillons et remonter par le courant ascendant, je suis les mouvements de l’eau sans agir pour mon propre compte³⁰. »

En invoquant à propos de *Modulations* (1976) l’idée de sublimation du matériau « en un pur devenir sonore³¹ », Grisey s’était déjà écrié, une dizaine d’années auparavant: « L’art m’apparaît brusquement comme la *sublimation de la Matière*³² », sans doute encouragé en cela par les idées de Deleuze: « L’art est une véritable transmutation de la matière. La matière y est spiritualisée, les milieux physiques y sont dématérialisés, pour réfracter l’essence, c’est-à-dire la qualité d’un monde originel³³. » L’art est « connaissance immédiate [...] et intuitive de la vérité³⁴ », affirmera encore le compositeur. L’art est immanence.

S’inscrire dans le cosmos

Il n’est pas exclu que Grisey ait été sensible aux convictions de Scelsi quant à la force cosmique inhérente au son. Sensible également au concept, relayé par Stockhausen, du son générateur dans les mantras tibétains, dont le *mi* grave fondateur du cycle *Les Espaces acoustiques* est peut-être une application³⁵. Mais le cosmos revêt dans son œuvre deux autres aspects. L’un est l’intérêt du compositeur pour l’astrophysique, qui irrigue *Tempus ex machina* (1979) et de façon plus profonde encore *Le Noir de l’Étoile* (1989-1990); il est tentant d’emboîter le pas à Makis Solomos qui voit dans cette « métaphore lumineuse » une façon de « contester le clivage rationnel/irrationnel³⁶ ». En effet, le cosmos offre autant de prise à une approche scientifique et rationnelle qu’à des spéculations mêlant la métaphysique à la science (c’est le cas de la théorie d’origine pythagoricienne de l’harmonie des sphères), qu’à des croyances (le ciel est le siège métaphorique du divin) ou des superstitions. Le cosmos, c’est l’infini, et en tant que tel la ligne d’horizon de nombreuses spiritualités.

L’autre est lié à la référence au *Livre des morts des anciens Égyptiens*, qui apparaît dans *Sortie vers la lumière du jour* (1978), puis dans *Jour, Contre-jour* (1979), dans *Anubis* et *Nout* (1983) et enfin, de façon un peu moins directe, dans *Quatre Chants pour franchir le seuil* (1996-1998). C’est bien

29. JSG, 5 novembre 1981.

30. Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2004, p. 29.

31. *Écrits*, p. 138.

32. *Ibid.*, p. 315, page de journal du 9 octobre 1967.

33. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 4e édition «quadrigé», 2010 [1964], p. 61.

34. *Écrits*, p. 315.

35. [ndlr] Le cycle complet comporte six pièces: Prologue (1976), *Périodes* (1974), *Partiels* (1975), *Modulations* (1976-1977), *Transitoires* (1980-1981) et *Épilogue* (1985). Rappelons que le point de départ de *Partiels*, pour orchestre, est un spectrogramme d’un *mi* grave joué par un trombone. L’œuvre commence par une orchestration de ce spectrogramme, les partiels distribués sur les instruments, ceux-ci respectant les intensités relatives et les entrées successives (au ralenti) selon les données tirées du spectrogramme.

36. Makis Salomos (dir.), *La métaphore lumineuse*, Paris, L’Harmattan, 2003, p. 9.

d'inscription dans le cosmos qu'il s'agit là puisque les Égyptiens pensaient que l'homme, faisant partie du cosmos au même titre que le soleil, les fleuves, les végétaux, etc., était soumis au cycle éternel.

On peut, avec Susanna Pasticci, s'interroger sur le statut de la musique sacrée à partir du XX^e siècle. Rien en effet dans les titres des œuvres de Gérard Grisey n'impose directement l'idée de leur fondement spirituel – hormis un projet de magnificat datant de 1962 –, même si les indices n'y sont pas si rares. L'absence de toute référence au domaine religieux est bien plus manifeste encore chez Tristan Murail, dans les écrits et les entretiens comme dans les œuvres, dont les titres laissent surtout entrevoir un intérêt constant pour les sciences et pour l'observation des phénomènes de la nature. La façon dont le compositeur présente sa récente œuvre pour chœur, orchestre et électronique, intitulée *Les Sept Paroles* (2009), conçue comme une refonte totale de la seconde partie d'une œuvre antérieure, *Les Sept Paroles du Christ en Croix* (1986-1988), pose la question de son statut. D'un sujet chrétien par excellence, Murail précise qu'il avait été choisi dès la période de ses études avec Messiaen, dans un contexte où l'on remettait en cause l'existence de Jésus, qui était alors envisagée par certains auteurs comme un mythe³⁷. L'« environnement poétique » qui a accompagné la composition (*La Crucifixion* de Bosch, *La Pietà* de Michel-Ange, mais aussi la figure de Marie chez Murillo, celle du Christ chez Dali)³⁸ laisse penser que Murail a voulu saisir la crucifixion dans sa dimension émotionnelle, en deçà des mots, ce qui expliquerait sa façon inhabituelle de procéder : « Afin de ne pas me laisser entraîner par le récit, j'ai d'abord écrit les notes. Ce n'est qu'ensuite que j'ai réfléchi à la mise en place du texte. J'ai pu ainsi dans mon processus de composition tenir le contenu sémantique à distance³⁹. » Concernant le désenchantement de notre monde actuel par lequel il traduit ce déchirant « Pourquoi m'as-tu abandonné? », le compositeur ne nous livre guère d'indices pour savoir s'il est vu par les yeux d'un croyant.

Comme le suggère Jonathan Harvey, il convient peut-être, dès lors que nous admettons l'idée selon laquelle « la musique est spirituelle par sa nature même », de déterminer « des degrés d'intensité dans le monde *spirituel*⁴⁰ ». Ce tour d'horizon, non exhaustif, du rapport qu'entretiennent les compositeurs du courant spectral avec ce monde, nous aura permis de déduire la chose suivante : quel que soit ce degré d'intensité, il n'existe pas de marqueur musical du spirituel susceptible d'être mis en évidence par l'analyse. Le spirituel en musique peut être la motivation fondamentale de l'œuvre, peut, comme un catalyseur, déclencher l'écriture, éventuellement l'irriguer, mais il se dissout en elle, présent partout, visible nulle part.

37. Ces précisions ont été données par le compositeur dans le cadre d'une présentation de l'œuvre aux étudiants du cursus de l'Ircam, à Paris, le 22 mars 2010.

38. *Ibid.*

39. Cité par Michel Khalifa dans la note de programme.

40. Jonathan Harvey, *La quête de l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2007 [1999], p. 26.