

La saturation, métaphore pour la composition ? Saturation: Metaphor for Composition?

Pierre Rigaudière

Volume 24, numéro 3, 2014

Pactes faustiens : l'hybridation des genres musicaux après Romitelli

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027609ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1027609ar>

[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

Rigaudière, P. (2014). La saturation, métaphore pour la composition ? *Circuit*, 24(3), 37–50. <https://doi.org/10.7202/1027609ar>

Résumé de l'article

L'exploration par les compositeurs du courant spectral ou par Helmut Lachenmann de la face inharmonique du son aura assurément joué un rôle crucial dans l'acceptation par les générations suivantes de la composante acoustique bruiteuse comme un matériau entièrement légitime pour la composition. Pour des compositeurs comme Franck Bedrossian, Raphaël Cendo et Yann Robin, il ne s'agissait plus d'envisager le son saturé comme un son poussé dans ses derniers retranchements, ou comme l'outil d'une critique du « beau son » hérité du romantisme, mais bel et bien d'en faire la matière d'un discours articulé. Composer l'excès – de son, d'énergie – devenait pour eux un défi qu'il fallait relever par l'écriture. Constituer une palette de modes de jeu et de timbres était une chose, en assurer la dynamique et la cohérence en était une autre. L'une des visées principales de cet article est de montrer comment, sur la base d'un vocabulaire en grande partie commun, les trois compositeurs « saturationnistes » ont élaboré une grammaire qui les différencie aujourd'hui de façon manifeste.

La saturation, métaphore pour la composition¹ ?

Pierre Rigaudière

L'apparition dans la musique occidentale d'une esthétique du son parasité est récente ; portée par l'oralité, elle repose essentiellement sur la réaction à un contexte socioéconomique particulier, et a globalement à voir avec la distorsion du son. Plus récent encore, créé par trois jeunes compositeurs français, le phénomène dont il sera question ici, à savoir la naissance d'un courant esthétique, coïncide avec la prise de conscience du potentiel pour la musique écrite de l'aura du son surchargé d'énergie acoustique. Il est manifestement le fait de créateurs qui ne sont pas en rupture avec les institutions : Franck Bedrossian², Raphaël Cendo³ et Yann Robin⁴ ont étudié au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), ont suivi le cursus de formation de l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) et séjourné comme pensionnaires à la Villa Médicis, ont fréquenté des académies comme Acanthes et Royaumont, voyant donc leur démarche accueillie par une multiple validation institutionnelle. Leurs parcours, en de nombreux points semblables bien que suivis de façon non synchrone, les auront amenés à se côtoyer, à échanger des points de vue, à tisser des liens et à se reconnaître mutuellement des convergences esthétiques, en premier lieu celle d'une focalisation sur le paradigme de la saturation du phénomène sonore, mais les trois compositeurs ne se sont jamais revendiqués en tant que groupe, collectif ou mouvement. Le colloque organisé à Paris par le Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC) le 24 janvier 2008, qui avait pour thème l'« excès de son » et au cours duquel Bedrossian et Cendo prononcèrent chacun une conférence, marque la première affirmation publique et officielle du terme « saturation » comme un vecteur important et unificateur du champ d'exploration des deux

1. Le titre de cet article parodie celui de l'ouvrage *Le timbre : métaphore pour la composition* (1991) de Jean-Baptiste Barrière (dir.).

2. Né en 1971, Franck Bedrossian étudie la composition avec Allain Gaussin, Gérard Grisey et Marco Stroppa, avant d'intégrer en 2001 le cursus de l'Ircam et de participer à l'académie Acanthes et à celle de l'Ensemble Modern, où il sera marqué par l'enseignement de Helmut Lachenmann. Il enseigne depuis 2008 à l'Université de Californie, Berkeley.

3. Né en 1975, Raphaël Cendo étudie d'abord le piano et la composition à l'École normale de musique de Paris. Parallèlement à ses études de composition au CNSMDP à partir de 2003, il suit le cursus de l'Ircam. Après son séjour à la Villa Médicis, il s'établit à Berlin, où il réside aujourd'hui.

4. Né en 1974, Yann Robin passe par la classe de jazz du conservatoire de Marseille, établissement où il étudie également la composition avec Georges Bœuf. Il se forme à Paris en harmonie et contrepoint, entame un cursus de musicologie à la Sorbonne avant de se perfectionner à partir de 2003 en composition au CNSMDP avec Frédéric Durieux. De 2006 à 2008, il suit le cursus de composition

de l'Ircam. De 2009 à 2010, il est pensionnaire de la Villa Médicis, où il fondera le festival Controtempo.

compositeurs, Yann Robin ne s'étant alors pas encore exprimé publiquement à ce sujet.

On peut se demander où se situe cette recherche d'un son nouveau, et par là même d'une expressivité nouvelle, entre l'invention *ex nihilo* d'un nouveau vocabulaire et l'extrapolation ou la radicalisation d'éléments de vocabulaire préexistants. L'examen des aspects historiques puis des traits caractéristiques de ce courant dont l'identité allait très tôt se cristalliser dans le terme « saturation » puis son extension – « saturationnistes » – spontanément dérivée par les observateurs et commentateurs du milieu de la musique contemporaine, incite, on le verra, à se détourner d'une réponse péremptoire à cette question.

Émergence et racines

Il fallait sans doute une conjonction de facteurs historiques pour que puisse émerger un courant de la musique dite savante revendiquant la saturation – du son en particulier, mais plus largement du phénomène musical – comme caractéristique première de son identité. L'enjeu primordial, qui était bien d'articuler un discours musical à partir non pas d'un type de matériau acoustique, mais d'un état de ce matériau, en l'occurrence un état critique, semble bien plus spécifique encore que celui qui consiste à articuler un discours à partir du timbre. Il fallait déjà que soit acceptée l'idée qu'un son inharmonique puisse constituer un matériau viable, s'articuler, se codifier, ouvrir un champ de virtuosité et appeler une tradition de l'interprétation. Le rôle de Helmut Lachenmann aura été décisif dans ce domaine, et son héritage se manifeste notamment dans l'exploration des modes de jeu non traditionnels et le perfectionnement de leur codification dans la partition, avec un soin particulier apporté aux notices d'exécution. Si Bedrossian se démarque de Lachenmann en ce qu'il entend dépasser la critique du « beau son », parce qu'il joue volontiers avec les connotations de l'orchestre romantique pour leur faire subir diverses torsions, c'est lui qui se rapproche le plus clairement d'une pensée polyphonique. Cendo rejoint quant à lui le compositeur allemand lorsqu'il appelle de ses vœux un « instrument qui se libère de sa technique traditionnelle et du poids culturel qui le rattache à un savoir-faire⁵ ».

Le rapport des « saturationnistes » avec le courant spectral, bien que non dénué d'une certaine ambiguïté, n'en est pas moins crucial. Bedrossian est le seul des trois compositeurs à avoir eu un contact significatif avec Gérard Grisey et Tristan Murail, chez qui il pointe néanmoins, avec Cendo (lequel lui reconnaît cependant un rôle pionnier), le fait que dans leur musique, le son inharmonique est un état critique devant tirer sa légitimité d'un processus. Il s'agit pour eux de s'affranchir de cette légitimation pour lui donner un

5. Cendo, 2008, p. 34.

plein droit de cité. Et pourtant, l'idéal d'une « forme musicale essentiellement rythmée par le déploiement et les transformations de la matière sonore⁶ » est aussi celui qui animait dès le début les compositeurs spectraux, qui continue de sous-tendre la musique symphonique d'Hugues Dufourt. C'est chez ce dernier la fluidité de la matière musicale qui avait fortement impressionné Fausto Romitelli, autre figure importante pour les saturationnistes, bien qu'à des degrés divers et avec des divergences esthétiques qui interdisent d'envisager une filiation directe comme de voir chez l'aîné italien un précurseur de leur démarche. C'est sur Cendo, le seul des trois compositeurs à l'avoir réellement côtoyé, à avoir recherché son enseignement et à lui avoir dédié une pièce⁷, que Romitelli aura eu le plus de prise. Et pourtant, l'élève voit chez son professeur un compositeur de la distorsion, c'est-à-dire d'une opération sur le son qui altère le spectre sans rendre méconnaissables le timbre ni la source, plutôt que de la saturation. Davantage encore que le lien avec la musique spectrale, qui constitue un héritage commun, c'est la synthèse profonde à laquelle aspirait le compositeur italien entre l'énergie du rock d'une part, le « travail d'écriture » d'autre part, considéré comme seul moyen pour engendrer la tension nécessaire à la naissance d'une véritable expression, qui agit sur eux comme un stimulus. Cet aîné qui condamne les « dogmes sur la pureté du son musical⁸ », tient un discours et produit une musique qui entre en résonance avec leurs préoccupations. Si Robin, Bedrossian et Cendo ont vibré avec les sonorités saturées du mouvement *punk* et, pour le premier, avec les improvisations débridées de Cecil Taylor et Anthony Braxton, Robin a pratiqué le jazz, et tous trois se seront montrés sensibles, à des degrés divers, à l'idée d'« intégrer dans l'écriture des matériaux différents sans renoncer à la rigueur conceptuelle⁹ ». Ils recourent volontiers à l'électronique, fixée ou traitée en temps réel, pour recréer le *buzz* électrique, la granulosité et le bruit blanc, mais c'est pourtant aux instruments acoustiques qu'incombe principalement la tâche d'entretenir l'ambiguïté de la source du son produit, envisagé comme produit d'une hybridation. Comme une extrapolation de la « musique concrète instrumentale » de Lachenmann, ce qui semble être visé dans un premier temps est une « musique électronique instrumentale ». Ainsi formulé, ce dernier objectif n'est pas très éloigné de celui que poursuivait Ligeti avec sa micropolyphonie, même si l'idée était alors née des limitations rédhibitoires de moyens électroniques. L'influence de ce compositeur, bien que diffuse et jamais mentionnée, n'est pas négligeable chez Bedrossian et Robin, comme le montrent encore les partitions récentes des deux compositeurs.

Cendo a récemment tenu à affirmer qu'il voyait en Xenakis « celui qui a pensé l'excès de façon récurrente¹⁰ ». Ce n'est pas tant le maniement de

6. Franck Bedrossian, note d'intention de l'œuvre dans Malin Bång *et al.*, 2013, p. 30 du livret.

7. *Rage in the Heaven City* pour grand orchestre, 2004.

8. Cohen-Levinas, 2005, p. 143.

9. Romitelli, 2005, p. 132.

10. Cendo, 2014, p. 21.

masses qui retient son attention qu'un moment singulier de *Tracées* (1987) pour grand orchestre où sont superposés des « sons complexes », c'est-à-dire essentiellement des sons fendus, des multiphoniques avec ou sans adjonction de voix, des clusters et des sons écrasés :

De la mesure 26 jusqu'à la mesure 30 incluse, Xenakis, tout comme Grisey, superpose des timbres complexes [...]. Là encore, c'est une véritable orchestration de la matière avec un dénominateur commun, les sons complexes, comme unique matériau. Ici, la saturation n'intervient pas comme la conséquence d'un processus, comme cela était le cas dans *Partiels*, mais comme une extension de toute la matière qui la précède¹¹.

11. Cendo, 2014, p. 23.

En renvoyant dos à dos des passages de cette pièce et de *Partiels* de Grisey, Cendo reconnaît l'apport de deux compositeurs pionniers, mais souligne en même temps des facteurs limitants qui disqualifient leur éventuelle antériorité dans le domaine de la saturation, comme s'il s'agissait de circonscrire le territoire d'une esthétique plus radicale encore.

L'exploration d'un territoire acoustique commun

L'identification d'un courant de la saturation aura assurément été consolidée par la parution en 2008 d'un petit ouvrage qui comportait, entre autres, les conférences tenues par Franck Bedrossian et Raphaël Cendo au CDMC, ainsi qu'un entretien croisé des deux compositeurs avec Bastien Gallet¹². Ce petit fascicule pouvait aisément passer pour un manifeste, malgré que les conférences qu'il contenait ne s'affichaient pas comme tel en dépit de leur ton volontiers affirmatif et éventuellement péremptoire, et autant pour un programme que pour un état de lieux. Parmi les considérations d'ordre esthétique, on pouvait retenir comme enjeu majeur celui de l'articulation de l'excès, avant tout « excès d'énergie¹³ » mais aussi excès de matière et de sens.

12. Voir Ianco, 2008.

13. Bedrossian, 2008, p. 18.

Bien davantage encore que les parcours comparables de Bedrossian, Cendo et Robin ou que la proximité des grandes lignes de leurs positions esthétiques, c'est leur musique elle-même, parce qu'elle explorait un même territoire acoustique, qui a assez vite imposé la cohérence d'un courant musical. Si les divergences de points de vue et de pratiques sont aujourd'hui plus apparentes, les œuvres des trois compositeurs conservent une empreinte sonore globale qui établit entre elles une certaine parenté. Une observation des partitions – le texte musical lui-même, mais aussi les notices explicatives destinées aux interprètes – permet d'établir une liste de modes de jeu dont l'utilisation régulière a forgé ce que l'on pourrait considérer comme un vocabulaire commun, graphiquement codifiés par les trois compositeurs selon des logiques légèrement différentes¹⁴. Les sons les plus idiomatiques

14. Ces différences sont déjà révélatrices des différentes démarches. De façon schématique, on peut dire que la notation explicite davantage le geste de l'interprète (Cendo), le rendu sonore (Robin) ou, en vertu d'un manifeste allègement graphique, favorise une lecture plus analytique (Bedrossian).

de cette palette commune sont confiés aux cordes (son écrasé, glissé écrasé, glissé d'harmoniques avec effet « mouette », *battuto col legno*, *tremolo* longitudinal, jeu derrière le chevalet ou en dehors des cordes, oscillation autour de la note la plus aiguë possible, craquements de mèche, jeu avec le filetage de l'archet, sourdine de plomb), aux bois (*bisbigliando*, sons multiphoniques, multiphoniques basse pression pour le basson ou *fagott*, *growl*¹⁵, sons fendus, chant ou cri dans l'instrument avec ou sans production de battements, souffle seul ou dosé avec une note), aux cuivres (*growl*, souffle, utilisation d'anches de hautbois ou basson) et aux percussions (plaques métalliques, cymbales, jeu avec archet, parasitage par adjonction de matériaux vibrants aux membranes ou aux corps résonants). Le piano, fréquemment préparé chez Bedrossian et Cendo, reste intact chez Robin.

La prédilection unanime pour les instruments graves, souvent exposés en solo, s'explique avant tout par la capacité à développer des sons multiphoniques ou des harmoniques. Il est significatif que des pièces, devenues emblématiques, comme *Transmission* (2002) de Bedrossian, *Décombres* (2006) de Cendo et *Art of Metal II* (2007) de Robin, soient consacrées respectivement au basson et à la clarinette contrebasse, avec dans les trois cas un environnement électronique. La voix, présente bien que minoritaire, assez largement sollicitée dans le sens du souffle et de la raucité, avec un dégradé entre la note et le cri, la note et le râle, le *bel canto* en étant totalement exclu.

S'il est un autre point essentiel sur lequel se rejoignent les trois compositeurs, c'est celui de l'importance accordée à la précision de la notation, à tel point que l'on pourrait presque parler dans certains cas de surdétermination de l'écriture. Évidemment, il ne s'agit pas d'une caractéristique propre à ce courant, et la sophistication dont il est question ici concerne davantage la codification prescriptive des gestes instrumentaux que la surdétermination du matériau lui-même, qui n'atteint pas celle que développent les tenants de la complexité musicale. En d'autres termes, on a affaire ici à une notation qui s'apparente bien davantage à celle de Lachenmann qu'à celle de Ferneyhough. À propos de ce dernier, Franck Bedrossian précise d'ailleurs qu'il « perçoi[t] sa musique comme une exacerbation de la polyphonie traditionnelle, sans souci particulier pour la couleur, qui [lui] importe le plus¹⁶ » et qu'il n'a eu qu'un impact limité sur sa propre musique.

Outre l'abondance d'indications de modes de jeu, éventuellement approchés par des didascalies, les dynamiques sont scrupuleusement spécifiées, faisant des modes de jeu des gestes. De même, la métrique, le rythme et l'agogique font l'objet d'une notation détaillée, pour des raisons qui seront précisées plus bas. Il semble ici que les saturationnistes partagent avec Romitelli

15. Le *growl* est un mode de jeu qui consiste, pour les instrumentistes à vent, à enrichir le souffle d'une composante vocale (cri, grondement ou simple chant guttural). Il est lié originellement au jazz *mainstream*, et notamment, mais pas exclusivement, au *jungle style* cultivé par Duke Ellington à la fin des années 1920, tel qu'on peut l'entendre par exemple dans le célèbre *Black and Tan Fantasy*, coécrit avec le trompettiste James « Bubber » Miley.

16. Courriel de Franck Bedrossian à l'auteur (4 avril 2014).

17. Le premier contact avec le quatuor s'est fait pour les trois compositeurs à seulement quelques années de distance : Bedrossian, avec *Tracés d'ombres* en 2005-2007 ; Cendo, dans *In vivo* en 2008-2011 ; Robin, avec *Scratches* en 2009.

18. Cendo, 2014, p. 21.

19. Voir Marion, 2001.

le besoin d'un travail d'écriture agissant comme catalyseur de l'expression. Dans les trois cas, c'est grâce aux finesses de l'écriture que peut être composée la saturation, qui acquiert ainsi une véritable consistance et un potentiel dynamique susceptible d'être structuré. Le quatuor à cordes¹⁷, en raison de l'homogénéité propre au genre, offre un terrain privilégié pour constater, particulièrement dans les mouvements les plus denses, que la saturation, lorsqu'elle est stratifiée et qu'elle investit la dimension de la profondeur, produit des textures granuleuses bien plus vivantes, innervées et organiques que ce que peut engendrer l'électronique.

Les spécificités grammaticales et stylistiques

C'est donc sur la base d'un vocabulaire commun qu'ont été développées des grammaires distinctes, dont il n'est plus certain qu'elles aient aujourd'hui encore pour seul objectif d'articuler l'excès. La saturation comme signe distinctif reste très tangible dans l'œuvre des trois compositeurs, mais semble s'être métabolisée, subsumée, expérience et métier aidant, dans un langage qui la dépasse. À l'instar de leurs aînés spectraux qui avaient érigé en paradigme esthétique un principe acoustique, les saturationnistes trouvent dans la saturation, un « modèle compositionnel¹⁸ ».

Franck Bedrossian et le phénomène saturé

Avec *Transmission* pour basson et électronique, Bedrossian créait en 2002 un électrochoc qui allait précipiter, au sens chimique du terme, l'image de la saturation, lui donner un visage frappant. D'une radicalité certaine, l'électronique survoltée, ainsi que l'engagement total demandé au bassoniste, montraient comment le son musical, à ses confins, peut se charger de bruit. Mais son intérêt dans la même œuvre pour le son ténu animé par une sismographie microscopique révélait que le phénomène saturé, dont il a depuis trouvé la thématization philosophique chez Jean-Luc Marion¹⁹, l'intéressait davantage que le son saturé en soi. Dans des œuvres comme les deux premières de sa série se référant au jazz (*It* et *Charleston*, respectivement pour sept et quinze musiciens), on trouve la confirmation de son attachement à la note et à une pensée harmonique régie globalement par une logique d'intervalles – liée à un choix de contraintes locales venant elles-mêmes filtrer des dispositions d'accords à registration fixée, de la modulation en anneau, etc. – et n'excluant pas la polarisation passagère des hauteurs. On note, en outre, le rôle privilégié d'une figure mélodique rapide en forme de vague, assez neutre car fondée sur un mélange de chromatisme et de diatonisme, mais souvent présente et particulièrement développée dans *Division* (2006).

FIGURE 1 Franck Bedrossian, *Division* (2006), mes. 137-139 (©Gérard Billaudot Éditeur SA, Paris, reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur).

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Fl., Hb., Cl., Fg.), strings (C.), and percussion. The middle section includes brass (Tbn., Tpb.) and piano. The bottom section includes violin and viola parts. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, often involving triplets and sixteenth-note runs. Dynamics are carefully marked throughout, and there are several performance instructions such as 'sempre l.v.' and specific cymbal crash directions. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic hairpins.

20. Courriel de Franck Bedrossian à l'auteur (4 avril 2014).

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

Si le compositeur recourt de plus en plus fréquemment aux intonations au quart de ton « pour modifier l'identité de certains intervalles (“petite septième majeure”, “grande seconde mineure”, “sixte presque majeure”, etc.) », c'est parce que « ces intervalles avec des inflexions micro-tonales ont une prégnance particulière²⁰ », exploitée de façon plus soutenue dans *Epigram I* (2009) et *Epigram II* (2014).

La fréquente écriture polyrythmique a manifestement comme finalité première d'animer la matière, « les flux et la vitesse », ce qui n'empêche pas le rythme d'avoir « souvent une vie propre, liée à une forme de suggestion de la voix parlée », si bien que Bedrossian parle volontiers de « “comportements rythmiques” identifiables en tant que tels, mais toujours utilisés comme promesses ou conséquences d'une matière à venir²¹ ». La polyphonie chez lui, quel que soit son degré de saturation, est souvent une polyphonie de textures en vertu, comme dans *Swing* (2009) pour ensemble, d'un agencement kaléidoscopique d'objets qui se recouvrent partiellement et s'enchaînent par tuilage. Le rythme dramaturgique repose assez largement sur le contraste de ces textures – statisme fusionnel et polyrythmie par exemple dans *Manifesto* (2008) –, sur l'ambitus dynamique, mais il naît aussi, comme on l'observe dès *La conspiration du silence* (particulièrement dans la version refondue pour 14 instruments de 2009), du réétalonnage de l'écoute sur le son infini-tésimal, de la situation d'attente engendrée par le *quasi niente* faisant de la moindre protubérance un jalon du discours. Par ailleurs, le compositeur fait en sorte que « le profil énergétique de la pièce [ait] une réelle indépendance par rapport au timbre », se donnant les moyens d'une « structuration du discours à plusieurs niveaux²² ». Ce profil, bien que ne reposant pas sur des processus « au sens spectral du terme », s'articule en un nombre important de « “continuités interrompues”, sans exclure la possibilité de périodes “non évolutives”²³ ». *Itself* (2012) pour orchestre est aujourd'hui l'une des œuvres les plus abouties du compositeur, où l'on observe couramment des alliages de trois ou quatre strates de textures agencées selon une tectonique de glissements partiels ménageant une intéressante ambiguïté acoustique.

De façon assez inattendue, l'un des marqueurs stylistiques les plus forts de la musique de Bedrossian est l'impression de clarté – formelle avant tout – qui s'en dégage le plus souvent, quelle que soit sa rugosité acoustique, ainsi que le souci d'une relative économie de moyens, dont le rapport avec le concept d'excès n'est paradoxal qu'en apparence.

Raphaël Cendo : « total saturé » vs « infrasaturation »

Des trois compositeurs saturationnistes, Raphaël Cendo est celui qui s'est à ce jour montré le plus soucieux de théoriser la saturation, en même temps que le plus « anti-structuraliste²⁴ ». Si une grammaire est invoquée, c'est pourtant essentiellement un inventaire – en expansion – et une taxonomie qui ressortent de cet effort : celui de situations acoustiques et de modes de jeu évoqués précédemment en tant que vocabulaire. Cendo reste conscient de la nécessité de conserver un rapport dynamique avec l'exploration de la technique instrumentale, et la conviction qu'« un mode de jeu [...] ne doit jamais se figer dans une seule possibilité mais doit se décliner de plusieurs façons²⁵ » est la principale raison de sa collaboration assidue avec les interprètes.

C'est l'exploration du « total saturé » qui l'aura conduit vers une musique extrême à l'énergie éruptive. La tension continue qui caractérise *Décombres* (2006) est encore un caractère dominant de *Tract* (2007). La tendance à une relative univocité du discours ne tardera pas à être cependant infléchie par une approche plus dialectique de la forme, rendue possible par l'émergence du concept d'« infrasaturation ». Exploré pour la première fois à grande échelle avec *Introduction aux ténèbres* (2009) pour baryton, contrebasse, ensemble et électronique, ce concept apparaît sous sa forme la plus essentielle dans le mouvement central du quatuor *In vivo*. Cet état de raréfaction du son, qui « est en quelque sorte la matière noire du total saturé²⁶ », ne rompt en aucun cas avec la consistance granulaire du timbre mais opère sur elle une sorte de grossissement, en même temps qu'un fort ralentissement qui n'est pas sans évoquer le « temps des baleines » cher à Grisey²⁷. Il confirme, en outre, que le compositeur n'a jamais tenu à faire de la surenchère – celle de la puissance sonore brute – un programme. Tenant à distinguer saturation et distorsion, qui à l'état le plus sommaire pourraient être représentées respectivement par le son écrasé et le son semi-écrasé des cordes, il fait de la « polyphonie de timbres », concept à comprendre comme une projection dynamique de la notion d'orchestration, le principal moyen d'articuler la saturation selon des critères qualitatifs plus que quantitatifs.

Le fait que Cendo raisonne en termes de « gestes/timbres²⁸ », entités compositionnelles qui sont à la fois des matrices gestuelles et des objets identifiables, confirme l'impression, que donnent en général ses œuvres au concert autant que le graphisme de ses partitions, d'avoir affaire à un compositeur d'inspiration plutôt gestuelle (cf. Figure 2). L'adjonction de deux groupes vocaux (de 14 et 16 chanteurs) à l'ensemble instrumental et à l'électronique dans *Registre des lumières* (2013) semble toutefois augurer

24. Courriel de Raphaël Cendo à l'auteur (4 avril 2014).

25. Cendo, 2014, p. 27.

26. *Ibid.*, p. 30.

27. Gérard Grisey distinguait d'un point de vue phénoménologique la temporalité humaine, le « temps des oiseaux » et le « temps des baleines » : « Pensez aux baleines, aux hommes et aux oiseaux. Si l'on écoute les chants des baleines, ils sont tellement étalés que ce qui paraît être un gigantesque gémissement étiré et sans fin n'est peut-être pour elles qu'une consonne. C'est à dire qu'il est impossible avec notre constante de temps de percevoir leurs discours. » Propos recueillis par Ivanka Stoianova (Ricordi, Paris, 1990), cité in Baillet, 2000, p. 25.

28. Cendo, 2014, p. 27 et 33.

FIGURE 2 Raphaël Cendo, *Rokh* (2012), 1^{er} mouvement, mes. 9-16 (©Verlag Neue Musik).

The image displays a handwritten musical score for the first movement of 'Rokh' by Raphaël Cendo, measures 9-16. The score is written for Violin (V), Viola (Vle), Piano (Piano), and Trombone (T). The notation is dense and includes various performance instructions and dynamic markings.

Violin (V): The violin part features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. It includes markings such as *sharc*, *T.R.*, *Arco*, *Pizz.*, *ff*, and *fz*. There are also some handwritten notes like "caldeira subite" and "Pia. M.G.". The measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are clearly marked.

Viola (Vle): The viola part is also highly rhythmic and includes markings like *Arco*, *Pizz.*, *ff*, and *fz*. It features handwritten notes such as "Tritolone" and "Arco con componente de melle".

Piano (Piano): The piano part is characterized by complex rhythmic textures and includes markings like *ballonck*, *Arco*, *Pizz.*, *ff*, and *fz*. It contains handwritten notes such as "Tritolone" and "Tritolone con componente de melle".

Trombone (T): The trombone part is more sparse, with markings like *Arco*, *Pizz.*, *ff*, and *fz*. It includes handwritten notes like "Tritolone" and "Tritolone con componente de melle".

The score is written in a clear, legible hand, with various annotations and markings throughout, indicating a working draft or a composer's score. The overall style is highly detailed and expressive.

d'un léger changement de cap qui réside notamment dans le renforcement de préoccupations harmoniques et dans le développement des procédés de mimétisme qui sont aujourd'hui devenus, en tant que « principe élargi de la variation²⁹ » un axe décisif de son travail.

Yann Robin et la saturation comme état de la matière

Plus que gestuelle, l'inspiration de Yann Robin est plastique. Avant d'exister réellement, sa musique est d'abord la projection imaginaire d'une matière qu'il appréhende de manière quasi physique. « Je ressens plus que je n'entends », dit-il volontiers, et la composition consiste dans un premier temps – la terminologie évoquant d'ailleurs assez directement Xenakis – à « sculpter et faire vivre par l'écriture » ces « morphologies de masses et de densités³⁰ ». On ne s'étonne guère, dès lors, de voir sa musique pour orchestre ou ensemble mise en vibration par une division des pupitres et une écriture fine des masses. Les 95 parties réelles de *Monumenta* (2013) pour orchestre, mues par une écriture micropolyphonique, permettent la projection spatiale et le dosage précis de masses bruitées qui « s'étirent, se déploient, glissent et se métamorphosent³¹ », selon des images que n'aurait pas dédaignées Ligeti. Cette polyphonie de registres ou de bandes de fréquences, bien que fortement marquée par la saturation, n'exclut aucunement une conscience harmonique des hauteurs, qui se traduit souvent par une structure harmonique en filigrane conçue comme une trame, qui tour à tour émerge ou reste sous-jacente. Dans *Inferno* (2012), un bloc de quatre fréquences glissant vers le grave assume, en outre, le rôle d'une « dramaturgie souterraine³² », allusion figuraliste à la descente aux enfers. Autant que le timbre et sa saturation, travaillés par strates complémentaires, le rythme dans *Art of Metal III* (2008) apparaît comme primordial, parce qu'il imprime au discours une dynamique d'accentuation et contre-accentuation qui trahit le fort ancrage du compositeur dans le jazz, comme le rappellent également la prédilection pour le *slap* à la clarinette basse, l'écriture du piano, de la contrebasse et des solistes en général. Au nombre des éléments de langage idiomatiques de Robin figurent également les figures ascendantes chromatiques rapides, les impacts synchrones confiés au *tutti*, ou le « scratch », geste sec en aller-retour particulièrement exploité dans les deux quatuors, *Scratches* (2009) et *Crescent Scratches* (2011).

Le concerto pour piano *Backdraft* (2012) donne un aperçu synthétique de l'écriture récente pour ensemble, faisant apparaître des situations types (clusters, fusées, micropolyphonies, accords parallèles, sons écrasés, etc.) en nombre relativement restreint et dont l'agencement détermine clairement la structuration – par sections, avec recouvrement – de la pièce, et donc sa

29. Courriel de Raphaël Cendo à l'auteur (4 avril 2014).

30. Propos tenus par Yann Robin dans le court-métrage *Images d'une œuvre n° 14 : Inferno de Yann Robin*, écrit et réalisé par Pierre Rigaudière et Christian Bahier pour le compte de l'Ircam, juin 2012.

31. Notice de la partition, Éditions Jobert, 2013, p. 2 avant la section paginée.

32. Voir note 30.

FIGURE 3 Yann Robin, *Symétriades* (2013), mes. 151-171 (©Éditions Jobert).

The image shows a page of a musical score for two systems of staves. The first system (measures 151-154) includes a vocal line with lyrics: "difficult three minutes / follow the group of four large objects / move with the force of the planet". The second system (measures 155-167) includes a vocal line with lyrics: "spring, March / on the other". The third system (measures 168-171) includes a vocal line with lyrics: "La nuit passeur between / the group of four large objects / move with the force of the planet". The score is annotated with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. It features several 'PED' (pedal) markings and a 'Texte' section starting at measure 168. The score is annotated with performance instructions and structural markers.

forme globale. Le compositeur n'exclut pas la récurrence d'éléments identifiables et donc structurants.

Yann Robin a confirmé avec *Symétriades* (2013) pour contrebasse et électronique son goût pour le grave, pour le sombre – il se réfère volontiers à l'« outrenoir³³ » de Soulages –, et pour les débordements énergétiques, inspirés par la démesure des phénomènes telluriques ou cosmiques.

Bilan et perspectives

Si la saturation pouvait à son origine apparaître comme un courant de la synthèse et de l'extrapolation, elle a manifestement gagné son autonomie en défrichant puis aménageant des terres acoustiques où aucun compositeur ne s'était jusqu'alors sédentarisé. La collaboration étroite avec les interprètes a accéléré le développement d'une virtuosité déjà en train de se transmettre, et on voit poindre une tradition de l'interprétation qui, pour éviter la cristallisation d'un nouveau « savoir-faire » dont il était justement question de se

33. Pierre Soulages expose en 1979 au Centre Pompidou à Paris ses premières toiles monochromes, où il joue sur les irisations et les reflets de la lumière sur de vastes aplats d'un pigment noir profond, appelé d'abord « noir-lumière », puis « outrenoir » ou « Outrenoir ».

défaire, poussera probablement l'écriture vers un renouvellement constant, afin que puisse se pérenniser l'idée de la « perte de contrôle » liée à celle de l'excès. Cependant, la saturation n'est pas une fin en soi, mais une sensibilité particulière au son ; elle n'est pas non plus un matériau ou un type de matériau, mais un état de ce matériau. Elle n'est ni un mode opératoire ni une méthodologie, et constitue encore moins une logique constructiviste. Peut-être parce que, à la différence de l'école spectrale, dont les conditions d'émergence sont en certains points comparables, les acteurs du courant de la saturation n'ont pas encore mis en avant une théorisation capable de se ramifier ou de se développer sur le plan dialectique – bien que le concept d'« infra-saturation » en constitue une tentative –, ils ne forment pas réellement une école, même si deux d'entre eux enseignent. Le faible recul historique dont on dispose aujourd'hui suffit à observer, outre les singularités stylistiques qui ont assez tôt permis de ne pas confondre les œuvres des trois compositeurs, des divergences de plus en plus nettes entre leurs approches respectives de la saturation, concernant notamment l'élaboration du matériau qui porte cette saturation. Si Cendo rejette toute approche structuraliste de l'écriture, Robin recourt de plus en plus couramment à l'élaboration formalisée du canevas harmonique qui détermine l'enveloppe de ses pièces, tandis que Bedrossian, qui n'a lui non plus absolument pas renoncé à l'usage des hauteurs de notes, cultive volontiers une polyphonie élargie qui lui permet d'éviter la structuration linéaire et univoque de sa musique. Dans quelles limites le socle esthétique commun aux trois compositeurs est-il capable de résister à un besoin, légitime et même indispensable, de différenciation et d'autonomisation de chacun ?

Si les liens esthétiques qui rapprochent venaient à se distendre, il n'en resterait pas moins que Franck Bedrossian, Raphaël Cendo et Yann Robin demeureront durablement associés au concept qui a contribué à leur donner une identité : la saturation.

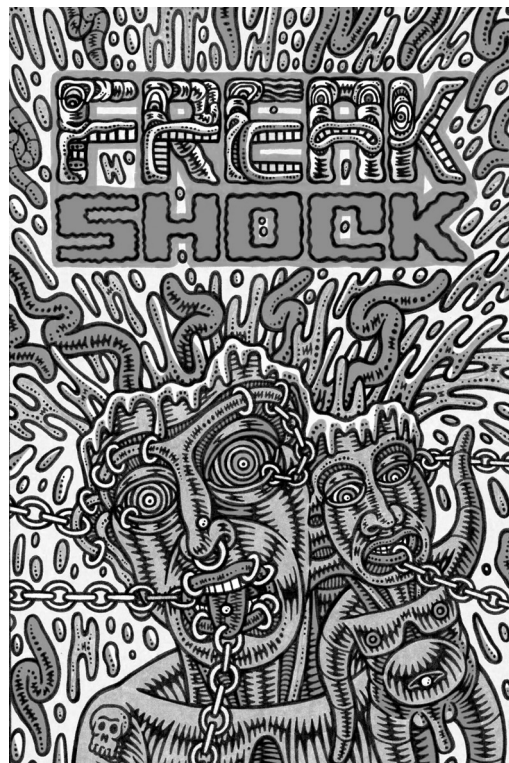
BIBLIOGRAPHIE

- ALBÈRA, Philippe (2014), « “La forme est un sentiment complexe” : un entretien avec Franck Bedrossian », *Dissonance*, n° 126, p. 12-17.
- ARBO, Alessandro (dir.) (2005), *Le corps électrique : voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan.
- BAILLET, Jérôme (2000), *Gérard Grisey : fondements d'une écriture*, Paris, L'Itinéraire/L'Harmattan.
- BARRIÈRE, Jean-Baptiste (dir.) (1991), *Le timbre : métaphore pour la composition*, Paris, Bourgois.
- BEDROSSIAN, Franck (2008), « Monstruosité : de l'œil à l'oreille », in Pascal Ianco (dir.), *Franck Bedrossian : de l'excès du son*, Champigny-sur-Marne, Ensemble 2e2m, p. 15-20.

- CENDO, Raphaël (2008), « Les paramètres de la saturation », in Pascal Ianco (dir.), *Franck Bedrossian : de l'excès du son*, Champigny-sur-Marne, Ensemble 2e2m, p. 31-37.
- CENDO, Raphaël (2014), « Excès de geste et de matière : la saturation comme modèle compositionnel », *Dissonance*, n° 125, p. 21-33.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (2005), « Attaquons le réel à sa racine », in Alessandro Arbo (dir.), *Le corps électrique : voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan, p. 143-145.
- IANCO, Pascal (dir.) (2008), *Franck Bedrossian : de l'excès du son*, Champigny-sur-Marne, Ensemble 2e2m.
- MARION, Jean-Luc (2001), *De surcroît : études sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses universitaires de France.
- RIGAUDIÈRE, Pierre (2014a), Échange électronique privé avec Franck Bedrossian (4 avril).
- RIGAUDIÈRE, Pierre (2014b), Échange électronique privé avec Raphaël Cendo (4 avril).
- RIGAUDIÈRE, Pierre et BAHIER, Christian (2012), *Images d'une œuvre n° 14 : Inferno de Yann Robin*, court-métrage produit par le département pédagogie et action culturelle de l'Ircam, 18 min 43 s.
- ROBIN, Yann (2013), *Monumenta*, pour grand orchestre, Paris, Éditions Jobert.
- ROMITELLI, Fausto (2005), « Le compositeur comme virus », in Alessandro Arbo (dir.), *Le corps électrique : voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan, p. 131-134.

DISCOGRAPHIE

- BÄNG, Malin et al. (2013), *Donaueschinger Musiktage 2012*, Neos Music NEOS 11303-05.



Gianluca Lerici, *Freak Shock*, 1996.
Encre de Chine et aquarelle sur papier, 20 × 30 cm.