

Elliott Carter: écrire par couches superposées

Elliott Carter: Komponieren mit sich überlagernden Schichten

Elliott Carter: écrire par couches superposées

Dans une interview parue en mars 1991 dans la «*Neue Zeitschrift für Musik*», Heinz Holliger discute de problèmes techniques avec son aîné, tant du point de vue de l'interprète que de celui du compositeur – ce qui nous vaut d'intéressants développements sur Mozart et Sandor Veress, entre autres. Carter explique sa fascination pour l'art combinatoire, qui permet de faire sonner simultanément des éléments hétérogènes – et suffisants en eux-mêmes – pour en dégager une musique cohérente. Mais la composition a aussi un sens politique et social, en particulier dans le concerto, qui met aux prises l'individu et la masse.

Elliott Carter: Komponieren mit sich überlagernden Schichten
In einem in der «*Neuen Zeitschrift für Musik*» (März 1991) erschienenen Gespräch diskutiert Heinz Holliger kompositionstechnische Probleme mit Carter, sowohl vom Standpunkt des Interpreten wie von dem des Komponisten aus, was interessante Aussagen über Mozart und Sandor Veress u.a. einschließt. Carter erläutert seine Faszination durch eine Kombinatorik, die es erlaubt, heterogene, sich selbst genügende Elemente in Simultaneität zu einer kohärenten Musik zusammenzufügen. Aber für ihn hat Komposition auch einen politischen und sozialen Aspekt, insbesondere jene von Konzerten, in denen Individuum und Masse sich gegenüber treten.

par Heinz Holliger

Holliger: On lit et on entend souvent dire que vous auriez été très influencé par Charles Ives – vous l'avez d'ailleurs connu personnellement –, notamment dans votre façon d'employer simultanément différentes mesures de temps. J'ai le sentiment au contraire que votre art de la superposition des tempos est très distinct de celui d'Ives; chez vous, ces tempos sont très fortement liés entre eux, et la multiplicité des événements isolés construit un seul tout. Cela me semble plus proche du «Don Giovanni» de Mozart ou même de Debussy quand, dans «Jeux» ou «Gigues», ou encore «Rondes de Printemps», il utilise simultanément des mesures à deux, trois ou quatre temps, mais de telle manière qu'elles forment un tout.

Carter: Il est vrai que la musique qui m'intéresse vraiment n'est pas seulement celle dont les couches ou les caractères différents sont concomitants, mais plutôt celle dans laquelle ces différentes couches construisent la totalité d'un morceau de musique. On en trouve naturellement d'admirables exemples anciens, principalement parmi les madrigaux italiens et anglais; et d'autres, antérieurs encore, dans les morceaux qui superposent différentes langues.

H. Vous avez eu un rapport pratique avec ces musiques: en les dirigeant, et en étudiant la musique a cappella avec Nadia Boulanger à Paris.

C. Oui, et à cela s'ajoute, comme vous le dites, le *Don Giovanni* de Mozart. La première idée que j'ai eue là-dessus m'est venue lors de la lecture d'un livre d'Edward Dent sur Mozart, où l'auteur montre comment, dans bien des pièces,

Mozart maintient des caractères séparés tout en les faisant coexister dans un ensemble. Mais il y a naturellement d'autres grands exemples: dans *Boris Godounov*, lors de la scène de la frontière où les deux conspirateurs sont dehors et où Warlaam chante une chanson populaire, ou encore dans *Khovantchina*, dans la scène avec le secrétaire, et naturellement dans *Otello* et *Falstaff*. Tout cela me préoccupait: qu'on puisse voir ou entendre une idée contre une autre, que l'une soit le commentaire de l'autre; c'est un phénomène qu'on peut sans cesse constater dans la vie et dont on peut prendre conscience; et je voulais le transcrire en musique. Il existe aussi beaucoup d'exemples dans la littérature, et, jeune homme, certains livres m'ont très fortement influencé, comme par exemple *Ulysses* de Joyce ou *A la recherche du temps perdu* de Proust. Ives n'a donc pas été le seul à me marquer. Je pourrais encore citer la musique pour piano de Scriabine, où l'on trouve beaucoup d'exemples de polyrythmies rares qui proviennent de Chopin, et naturellement aussi de Mozart. Ces trois ou quatre compositeurs ont été très importants pour ma pensée.

H. ...et Debussy?

C. Debussy aussi, bien sûr, mais Ravel non; chez Mahler, et même chez Tchaïkovski, il existe des choses semblables. C'est une idée romantique qu'on rencontre aussi chez Liszt, et qui, dans ma génération, s'est de plus en plus cristallisée et clarifiée. Humainement et musicalement, cela est devenu très important pour moi.

H. Lorsque nous, Européens, parlons de

l'influence d'Ives et de cette façon d'employer des tempos multiples, nous pensons avant tout aux techniques de collage comme celles insérées de manière si convaincante dans les «Soldats» de Zimmermann. Mais je crois que votre rapport avec les superpositions de couches en musique est d'un tout autre type; et aussi que vous n'avez pas à disposition le même matériau qu'avaient les anciens madrigalistes, ou Mozart, Debussy et Scriabine. Comment parvenez-vous à ce que chaque partie de ce tout préserve son caractère propre? Comment le réalisez-vous techniquement?

C. C'est loin d'être simple! Tout a commencé chez moi avec le Premier quatuor à cordes. L'origine de cette idée se trouve dans la polyrythmie. Une des pensées qui circulaient dans les années quarante et au début des années cinquante était que la musique de Stravinski aurait été une sorte de rubato formalisé où tout était organisé à quatre, cinq ou six temps, la musique de Schoenberg et Berg un rubato continu; et je me disais que je voulais écrire une musique capable de combiner les deux. Dans ma Sonate pour violoncelle, j'ai essayé de réunir les caractères rigoureusement rythmiques de la musique de Stravinski avec des caractères plutôt expressifs. Nadia Boulanger s'efforçait de me montrer comment Paderewski interprétait les mazurkas de Chopin, sa main gauche jouant de manière très exacte et la droite avec un grand rubato. Cette musique devenait alors vraiment beaucoup plus psychologique et différenciée. Dans mon premier quatuor à cordes, j'ai poussé cela plus loin que dans n'importe quelle autre pièce. A la fin de cette œuvre, il m'est apparu clairement que je devais trouver une manière beaucoup plus développée d'écrire des thèmes linéaires et thématiques car, dans le premier quatuor à cordes, ces thèmes tendaient toujours à contenir des notes de valeurs régulières, un peu comme dans le contrepoint strict. Je voulais toutefois écrire une musique ayant une plus grande variabilité rythmique, avec des caractères différents donc, et pas seulement des pulsations régulières dans des tempos différents. Et en plus, avec une vision générale du tout: je voulais un système dans lequel tout ce qui sonne simultanément fasse partie d'un effet instrumental d'ensemble. Comme dans *The Unanswered Question* d'Ives, où la trompette et les bois jouent des types de musique complètement différents sur un arrière-fond de cordes dont le système harmonique se distingue complètement de celui des bois et de la trompette justement. L'auditeur ne sent pas quel terrible drame se joue là-dedans, il le perçoit peut-être comme une accumulation aléatoire d'objets, mais pas comme si quelqu'un avait eu une intention déterminée, une vision pour ainsi dire. J'ai ainsi commencé à développer un système de relations harmoniques. Pour des gens de votre âge, cela vous paraîtra certainement étrange, mais j'ai acheté la

Suite pour piano op. 25 de Schoenberg en 1925 je crois, je l'ai étudiée chez moi et l'ai jouée pendant des années sans avoir la moindre idée que c'était de la musique dodécaphonique; c'est seulement après la guerre, lorsque j'ai lu le livre de Leibowitz sur Schoenberg, que j'ai saisi comment cela fonctionnait. Je compris alors que le système dodécaphonique était inutile pour moi, parce que c'était une idée fondamentalement linéaire qui ne concernait que le développement linéaire des thèmes; ce n'est que dans ses dernières œuvres, à l'époque du *Trio à cordes*, que Schoenberg commença réellement à développer une sensibilité harmonique. Et c'était cela qui m'intéressait: la structure harmonique des sons. J'écrivis ensuite un livre sur l'enseignement de l'harmonie qui fut très utile pour mes propres compositions, parce qu'il décrivait toutes les combinaisons possibles entre deux, trois, quatre, cinq ou six sons. Mes pièces sont construites à partir de constellations spécifiques de telles relations sonores.

L'enseignement de Nadia Boulanger

H. Comment pouviez-vous donner à chacune des couches musicales un caractère propre? Le contrôle harmonique n'y suffit tout de même pas! Je crois qu'un compositeur qui n'est pas très au courant du contrepoint traditionnel ne pourrait absolument pas concevoir cette simultanéité, de même qu'un compositeur qui a peu conscience de l'articulation et de la construction des phrases.

C. Vous essayez justement de me dire ce que m'enseignait Nadia Boulanger! Elle s'occupait très intensément de la formation des phrases musicales. Quand j'arrivai chez elle avec mes premières pièces, qui sonnaient toutes un peu comme du Bartók, elle prit une partition de Mozart et me montra comment celui-ci construisait ses points culminants, comment il terminait ses phrases, comment il les commençait, comment elles croissaient en intensité ou inversement, et tout cela me touchait très directement. Une chose qu'elle soignait particulièrement – et c'est bien une idée française plutôt qu'allemande – était la signification de la levée: par exemple, où elle commence dans les cantates de Bach (comme étudiant, j'ai participé à des centaines d'exécutions de ces cantates!): la plupart du temps après le premier temps de la mesure concernée. De telles choses m'ont préoccupé durant toute ma vie.

H. Une chose me fascine de plus en plus dans votre musique: personne ne parle plus aujourd'hui de la construction des phrases, de l'articulation. Dans mes cours auprès de Sándor Veress, très orientés vers le contrepoint, cela jouait un rôle important; plus tard, dans ma formation, ces choses furent évoquées au mieux de façon marginale.

C. Cela vient du contact très étroit que

j'ai eu pendant des années avec la musique ancienne! Pour moi, en tant que jeune compositeur, la musique de la Renaissance et la musique contemporaine étaient plus importantes que celle se situant entre Bach et Mahler.

H. Lorsque je dirige une pièce comme votre «Triple Duo», je sens assurément une très forte influence des opéras de Mozart. Ces trois personnes qui interagissent mutuellement comme dans un ensemble d'opéra...

C. Je n'ai pas découvert tout ça si vite! Mon Deuxième quatuor à cordes était une tentative d'y parvenir, mais ça n'a pas fonctionné et, au milieu de la pièce, j'ai dû décider que tous devaient faire la même chose. L'idée de base était que quatre interprètes jouent pour ainsi dire quatre pièces différentes qui construisent un effet d'ensemble, mais ce problème, je n'ai pu le résoudre que dans *Triple Duo*.

H. Dans «Triple Duo», il est très important que chaque duo possède sa propre façon d'articuler, ses propres gestes musicaux. L'auditeur peut très bien le suivre.

C. L'idée était de rendre cela vraiment facilement compréhensible pour l'auditeur. Il y a d'ailleurs aussi des endroits où un ou deux des duos s'arrêtent alternativement. Je voulais écrire une œuvre plutôt humoristique, avec une texture légère qui la rende transparente; le Deuxième ou le Troisième quatuors sont certainement plus denses que *Triple Duo*.

Le concerto, image de la vie

H. Dans vos concertos instrumentaux, vous essayez souvent de relier la partie solistique avec un concertino qui joue dans le même style harmonique, avec le même type d'articulation et dans la même structure de temps que l'orchestre, tout en s'y opposant.

C. Oui, dans les grands concertos avec orchestre, j'ai essayé de redonner une impression de foule à l'aide de différents groupes et caractères, et d'une énorme masse d'êtres d'où émerge parfois un individu qui disparaît ensuite à nouveau.

H. Dans le Concerto de hautbois que je joue souvent, j'ai l'impression d'être comme sur une scène de théâtre, d'être opposé à des antisolistes (le trombone par exemple), de lancer des éléments dans les autres groupes et d'en subir en retour l'influence – comme dans un dialogue avec d'autres personnes.

C. En tant qu'êtres humains, nous vivons dans une société; nous ne sommes des individus que dans la mesure où nous apportons quelque chose à cette société. La thématique politique et sociale me préoccupe beaucoup, de même que la question de la relation de l'individu aux autres individus, à la société. Au fond, le Concerto de piano s'occupe de la manière dont l'individu se comporte par rapport à la masse; je

l'ai écrit à Berlin, à une époque où les rapports étaient passablement plus sombres (1964/65).

H. Le Concerto de violon repose plutôt sur l'idée d'un soliste qui agit à l'intérieur d'un orchestre; il s'agit moins là d'un jeu d'échange: le soliste, un peu comme dans le concerto pour violon d'Alban Berg, chante une ligne continue dont l'orchestre construit l'ombre sonore, en quelque sorte.

C. Mon Concerto de violon – sans que je veuille le comparer à la grande œuvre de Berg – est différent en ce sens que l'orchestre joue des choses assez éloignées de celles du violon. Le violon est lyrique, l'orchestre en général rythmiquement plus régulier – avec aussi des éléments de jazz –, ce qui donne au violon un arrière-fond ordonné à partir duquel il essaye toujours de se détacher. Berg, par contre, soutient le violon dans son chant.

H. Lorsque vous écriviez votre Concerto de violon, vous aviez les sonates d'Ysaÿe et les caprices de Paganini sur votre table, et me disiez alors que vous étudiez cette musique afin d'éviter tous les éléments violonistiques qui «décrivent» simplement l'instrument, que vous désiriez écrire une partie solo évitant les clichés violonistiques.

C. Je voulais écrire le plus possible une musique vivante qui évite tout ce qui est routinier et usé. Il est certainement divertissant d'entendre le violon jouer continuellement des arpèges, mais ce n'était vivant qu'à une certaine époque.

Rôle des bruits

H. Dans toutes vos pièces, vous exigez des interprètes beaucoup de techniques différentes de jeu. Mais vous vous refusez à employer des techniques nouvelles comme les sons multiples ou les bruits. Pourquoi?

C. Je l'ai tout de même fait quand je vous ai écrit le Concerto de hautbois! Mais je pense que ces sons inhabituels ne peuvent pas s'intégrer à la gamme, qu'ils ont besoin de «frères et de sœurs»; la musique doit reposer sur une succession de degrés, sur une échelle – de nuances, de hauteurs de sons et ainsi de suite. Le problème de ces bruits est qu'ils sont des événements isolés et ne font pas partie d'une suite. J'ai bien essayé de relier les deux, mais c'est un peu comme quand vous ajoutez une lettre cyrillique ou grecque au milieu d'un mot. Ça ne sonne pas juste.

H. On peut tout de même construire des échelles de bruits! En tous les cas, beaucoup de compositeurs emploient ces sons comme des sortes de «ready-mades»; peut-être est-ce cela qui vous dérange?

C. Oui, et les échelles qu'ils construisent sont tellement primitives! Dans la musique électronique aussi! Je ne peux pas me représenter comment ces sons peuvent être reliés entre eux. Peut-être pourra-t-on, dans cinquante

ou cent ans, construire de nouveaux systèmes de sons à l'aide de nouveaux ordinateurs.

H. Je joue beaucoup de musiques modernes qui nécessitent de nouvelles techniques de jeu; mais quand j'ai étudié votre Concerto de hautbois, j'ai dû apprendre une nouvelle technique d'articulation, parce que l'articulation doit être ici très rapide et extrêmement différenciée. La plupart du temps, la musique nouvelle est une forme de legato musical peu articulé. Dans votre pièce, j'ai dû amener ma technique d'articulation très traditionnelle à un degré de flexibilité plus élevé, pour faire ressortir ces centaines de nuances.

C. Je n'en ai jamais été conscient jusque-là! Je n'y avais encore jamais pensé.

H. J'ai dû travailler votre pièce plus longtemps qu'aucune autre...

C. Je suis désolé!

H. Mais non... c'est un effort qui en vaut la peine. Vous n'employez que les techniques traditionnelles issues de la musique ancienne, qu'il faut intégrer dans une musique bien plus complexe. C'est pour moi une expérience nouvelle et enrichissante. Une telle complexité n'empêche d'ailleurs pas le soliste de se sentir à l'aise et complètement intégré dans le corps instrumental (Ursula Oppens, qui joue votre Concerto de piano, m'a fait part d'impressions semblables).

C. Vous savez, ce que je pense de la complexité est très différent de ce que vous dites: je veux seulement, dans la notation, montrer à l'interprète comment il devrait jouer si je n'avais absolument rien noté précisément. J'ai fait beaucoup de mauvaises expériences avec les interprètes, mais je crois que maintenant j'écris trop d'indications de jeu!

H. Bien des interprètes de votre musique se battent avec sa complexité, ils se sentent dans une camisole de force. Pourtant votre musique est extrêmement élégante et souple, la métrique n'équivaut jamais à un temps martelé; c'est toujours pour ainsi dire une pulsation biologique, un battement de cœur, et je crois que le but de l'interprétation devrait être d'atteindre à cette souplesse dont on a justement besoin aussi lorsqu'on joue Mozart. Antal Dorati disait une fois qu'un musicien ne devrait jamais aller jusqu'aux limites de ses possibilités, qu'il devrait toujours garder une certaine réserve pour être tout à fait expressif. C'est un peu le contraire de la musique de Brian Ferneyhough, qui tente de pousser consciemment les interprètes aux limites de toutes leurs possibilités, ce qui donne à sa musique une forme d'expressivité particulière.

Le nouveau son après 1945

Lorsqu'on parcourt votre catalogue d'œuvres, on constate après 1945, après la sonate pour piano et celle pour violoncelle, un nouveau langage musical,

un nouveau son, qui se développe pleinement dans le premier quatuor à cordes. Qu'est-ce qui a donné lieu à cette œuvre musicale exceptionnelle?

C. Quand je suis devenu musicien, les œuvres qui m'intéressaient avant tout étaient celles de Schoenberg, Berg et Stravinski qui, à New-York, étaient plus souvent jouées à l'époque qu'aujourd'hui. C'était le temps où je me liai d'amitié avec Varèse et Ives. Lorsque, plus tard, je commençai à penser politiquement de façon plus consciente et radicale, tout cela me parut démodé; lorsqu'en 1933/34, au début de l'époque hitlérienne, j'étudiai avec Nadia Boulanger, ce qui était moderne appartenait pour nous au passé: nous voulions écrire une musique ayant quelque chose à voir avec l'homme. Pendant la guerre, je suis retourné à mes premiers intérêts; en plein populisme musical, tout le reste était superficiel, faux et illusoire. Je me décidai à écrire ce dont j'avais vraiment envie. Lors de l'exécution de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók à New-York, je fus le seul critique à en rendre compte positivement; j'ai toujours aimé cette musique, mais je ne trouvais pas que c'était la musique que je devais écrire à l'époque. Dans mon premier quatuor, je suis revenu à ce que j'avais déjà fait auparavant, bien que mes maîtres Walter Piston et Nadia Boulanger n'aimassent pas la musique de mes débuts. Chez eux, je ne pouvais apprendre ce qu'en fait je voulais apprendre! Ainsi, pensai-je, il me faut passer outre, apprendre justement à composer de la musique néoclassique pas à pas. Il y avait donc deux forces qui se rencontraient: le retour à mes intérêts premiers et le désir d'écrire vraiment quelque chose de nouveau. C'est pourquoi j'étudiai des ouvrages sur la musique dodécaphonique, celui de Leibowitz et d'autres encore, pour mieux apprendre à comprendre la musique contemporaine.

H. Peut-être Nadia Boulanger a-t-elle été poussée un peu malgré elle du côté du néoclassicisme...

C. Oui, lorsque Aaron Copland étudiait dans les années vingt avec elle, elle analysait *Wozzeck*, elle était très intéressée par de telles œuvres; plus tard, cet intérêt s'est amenuisé de plus en plus.

H. Vous avez longtemps écrit des critiques musicales et organisé des concerts...

C. Oui, j'appartiens à ces gens démodés qui, comme organisateurs de concerts, ne faisaient jamais jouer leurs propres œuvres, mais toujours des œuvres nouvelles! Aujourd'hui, les jeunes compositeurs jouent au contraire sans cesse leurs propres œuvres... Ces activités ont pris une grande place dans ma vie et m'ont souvent empêché de composer ou de penser à la composition. J'ai enseigné durant vingt années à la Juilliard School, mais ma femme m'a heureusement persuadé que je préférerais tout de même être compositeur.

Traduction Daniel Haefliger

Gérard Zinsstag: Matière et mémoire

A partir d'un ouvrage d'Henri Bergson, le musicologue parisien Peter Szendy propose une interprétation du style du compositeur suisse Gérard Zinsstag (né en 1941). Elève de Helmut Lachenmann, ce dernier s'intéresse au bruit, matériau musical brut, et aux citations musicales – dans l'œuvre de Bernd Alois Zimmermann par exemple – qui mettent en jeu le souvenir. L'écriture oscille donc entre les deux pôles de la matière et de la mémoire. Le premier engendre un automatisme symbolisé par les «grilles de durée», le second un goût de la danse et du chant qui s'affirme de plus en plus dans les œuvres récentes.

Gérard Zinsstag: *Materie und Gedächtnis*. Ausgehend vom Werk Henri Bergsons versucht der Pariser Musikologe Peter Szendy eine Interpretation der Schreibweise des Schweizer Komponisten Gérard Zinsstag. Der 1941 geborene Zinsstag, Schüler von Helmut Lachenmann, interessiert sich für das rohe musikalische Material des Geborenen Bernd Alois Zimmermann – die Erinnerung auf den Plan rufen. Die Komposition oszilliert so zwischen den beiden Polen von Materie und Gedächtnis. Ersterer ist mit einem in Zeitwertetabellen dargestellten Automatismus verknüpft, letzterer mit einer Vorliebe für Tanz und Gesang, die sich in den neueren Werken immer stärker bemerkbar macht.

par Peter Szendy

Déconstruire l'instrument. Le délier, comme dans *Déliements*, pour flûte démontée et orgue. Le débarrasser des ordonnances de la tradition, rompre le cercle étroit des possibles pour retrouver l'inordonné – le bruit, l'entropie naturelle: «Ce qui m'a petit à petit fasciné, c'est d'introduire les bruits comme catégorie esthétique valable dans un contexte compositionnel qui soit exempt d'effets.»¹ Rendre à cet objet partitionné selon diverses fonctions spécialisées une neutralité originelle, celle de la matière diffuse, que Bergson, dans son remarquable *Matière et mémoire*, décrivait comme réagissant sur «toutes ses faces» et «par toutes ses parties élémentaires»². L'instrument perdra alors ses caractéristiques et son individualité, ses parties seront indifférenciées. Dans les *Sept fragments* pour quatuor, les cordes jouées avec un plectre ou pizzicato, souvent derrière le chevalet, deviennent percussions, ou encore vents, lorsque les glissandi d'harmoniques ou le frottement du crin sur les éclisses produisent sifflements et souffles colorés. Dans *Innanzi*, la contrebasse soliste joue «comme un tambourin» (p. 20 de la partition), ou encore «comme un tambour» (p. 24). C'est donc en étant dévié de sa fonction traditionnelle que l'instrument devient *matière* au sens que Bergson donnait à ce mot: il est «un chemin sur lequel passent en tous sens les modifications qui se propagent dans l'immensité de l'univers»³. Gérard Zinsstag a été élève de Helmut Lachenmann. Peut-être faut-il voir dans cette attitude envers le matériau l'influence du compositeur allemand. Ainsi, dans *Mouvement – Vor der Erstar-*

rung (1984), Lachenmann cherche à faire «prendre conscience de la matérialité vide des ressources» – matérialité qui apparaît alors «comme un contrepoint à leur expressivité familière désormais sans contenu»⁴. Gérard Zinsstag a également souvent élevé la matière sonore à un état «bruiteux», refusant la complaisante beauté du son modelé et légué par la tradition: «Le paramètre du bruit est lié à l'action musicale: quand on fait un son sur le piano, on fait du bruit, mais ce bruit est couvert par la note. D'une manière opposée, en prenant une esthétique dite négative, en recherchant d'abord le bruit, puis après le son, on peut créer à partir de ces actions bruitueuses cachées par le son, cachées par sa beauté; on peut aller de l'avant dans une autre voie de la perception musicale.» Dans les œuvres de 1975 à 1980 – période qu'il qualifie lui-même d'«héroïque» – la texture bruitiste, a-directionnelle est celle d'une masse en fusion, entrecroquée, explosive. Celle d'un «en soi» de la matière. Du réel, de l'actuel. «Je crois que cette approche du concept de bruit est inaliénable à celle de la réalité. Comment représenter la réalité dans la musique? Si vous n'avez pas un texte, ou quelque chose de visuel, c'est très difficile. On crée des bruits pour essayer de se référer à la réalité.»

L'intuition du geste

Dans les œuvres plus récentes, surtout à partir d'*Artifices*, le compositeur laisse «davantage libre cours à ce qu'on pourrait appeler l'expressivité du matériau et l'intuition du geste». Ce geste qui manifeste le corps dans l'espace sonore, qui donne direction et sens au mouvement.