

XIII - LE MONDE-MUSIQUE AUJOURD'HUI

« La bourgeoisie ne laisse subsister d'autre lien, entre l'homme et l'homme, que le froid intérêt, les dures exigences du "paiement au comptant". Elle a noyé les frissons sacrés de l'extase religieuse, de l'enthousiasme chevaleresque, de la sentimentalité petite-bourgeoise dans les eaux glacées du calcul égoïste. Elle a fait de la dignité personnelle une simple valeur d'échange; elle a substitué aux nombreuses libertés, si chèrement conquises, l'unique et impitoyable liberté du commerce. »

Karl Marx ¹

Qu'en est-il de notre monde-Musique aujourd'hui?

1 - UN MONDE-MUSIQUE NI IMMUABLE, NI ÉTERNEL

Ce monde-Musique, dont nous venons d'explorer théoriquement la consistance, a une dimension historique évidente : il n'existait pas dans la Grèce de Parménide et de Pythagore, il existe grosso modo depuis un millénaire, il n'existera pas indéfiniment.

Ce monde-Musique évolue au gré de son développement interne et d'échanges extérieurs avec son environnement : il n'est plus le même aujourd'hui qu'il y a cent ans (quand la singularité Schoenberg l'a localement transfiguré), il s'est réorienté à différentes reprises (tournant de 1750 par exemple), il se transforme donc.

Au total, ce monde-Musique n'est pas plus immuable qu'il n'est éternel. Il y a donc lieu, par principe, de s'interroger sur son état présent.

Ce principe se double aujourd'hui d'une nécessité plus circonstancielle : ce monde-Musique traverse un moment très singulier de son histoire.

La convergence de trois périodisations

En première approche, les scansions produites par trois périodisations (d'échelles chronologiques fort dissemblables) convergent dans notre moment présent :

— la saturation interne d'une courte séquence, marquée par le sérialisme puis son opposition spectrale – disons les cinquante ans de l'après-guerre;

– l'épuisement d'une séquence séculaire, marquée par une orientation privative de la composition musicale (celle de la musique simultanément a-tonale, a-thématique et a-métrique) – disons le xx^e siècle ;

– les mutations en cours d'une séquence millénaire, celle de l'écriture musicale proprement dite (du solfège et de la note) – disons le second millénaire.

En forçant le trait, on peut dire que notre monde-*Musique* voit converger

- la saturation d'une logique stratégique constructiviste ;
- l'épuisement d'une logique discursive soustractive ;
- la mutation de sa logique scripturale constitutive.

2 – UN MONDE-*MUSIQUE* ATONE, MORIBOND ?

Le musicien est alors en droit de se demander :

1. Notre monde-*Musique* deviendrait-il désœuvré, la « musique contemporaine » se stérilisant en sorte de se voir irrésistiblement dépassée par la créativité ascendante du multimédia ? Notre monde-*Musique* deviendrait-il artistiquement *atone*^A ?

2. Plus fondamentalement, notre monde-*Musique* deviendrait-il inactif, son solfège obsolescent se trouvant irréversiblement dépassé par les nouvelles plasticités sonores ? Notre monde-*Musique* deviendrait-il *moribond* ?

Bref, puissance artistique et autonomie logique du monde-*Musique* seraient-elles en voie d'implosion, en sorte que la résistance propre de la musique au grand déluge nihiliste se trouve (« enfin », pour beaucoup^B) annihilée ?

On ne saurait répondre à ces angoissantes questions par de légitimes objections de principe : il est vrai qu'on nous annonce la fin d'un

A. Rappelons-le : « Monde atone » est un concept philosophique de *Logiques des mondes*. « Un monde est atone quand son transcendantal est sans points. [...] Dans les mondes atones] aucun formalisme subjectif fidèle ne peut être l'agent d'une vérité, faute de points pour que s'y confronte l'efficacité d'un corps. Ce qui explique que le matérialisme démocratique leur soit particulièrement approprié. Sans point, pas de vérité, rien que des objets, rien que des corps et des langages. Tel est bien le bonheur que rêvent les tenants du matérialisme démocratique : rien n'arrive que la mort qu'on dissimule autant qu'on le peut. Tout est organisé, tout est assuré. » (p. 442)

B. Combien de pamphlets n'ont-ils pas prêché l'incongruité d'une telle résistance de l'art musical à la mise au pas de toute chose selon la loi monétaire et marchande ?

monde-*Musique* atone et moribond tout de même qu'on n'a de cesse de nous annoncer la mort de mathématiques hautaines, celle d'une poésie retranchée, celle d'une philosophie aristocratique, et avant tout la mort de toute politique émancipatrice. Et de nous prôner en contrepartie les mérites de la créativité polymorphe et festive d'échanges culturels enfin libérés des vieilles frontières artistiques comme on n'a de cesse de nous faire valoir l'effervescence ludique des nouvelles technologies, les avantages d'une circulation incoercible des opinions, les bénéfices d'une gestion tranquille et mesurée de nos privilèges d'Occidentaux.

Mais rappeler l'idéologie qui préside au déni de notre monde-*Musique* ne saurait tenir lieu de diagnostic : qu'en est-il de notre monde-*Musique* dans ce moment de transformations logiques ?

Posons d'emblée le motif général de notre diagnostic : le monde-*Musique* relève aujourd'hui d'un entre-temps fait de mutations enchevêtrées.

3 – L'ENTRE-TEMPS DE MUTATIONS

Notre temps en matière de musique est un entre-temps : telle est la conviction idéologique générale qui enveloppe, depuis un quart de siècle, l'intellectualité musicale au principe de ce livre^A.

Un entre-temps n'est pas *ipso facto* un entre-deux-mondes, ce qui sépare un ancien monde d'un nouveau monde. Notre entre-temps est plutôt un entre-deux présents du même monde, une sorte d'entre-deux jours. Autant dire qu'un tel entre-temps est affecté d'une part relative de nuit et donc d'obscurité.

Si ce livre s'emploie à déployer une Idée musicienne du monde-*Musique*, c'est précisément pour éviter qu'un tel obscurcissement temporaire ne s'abyme en un obscurantisme dont on connaît aujourd'hui la puissance subjective de ralliement.

Cet entre-temps est composé de mutations enchevêtrées qu'il nous faut distinguer, déplier, détailler en sorte d'analyser de quoi se compose l'obscurité propre de notre présent.

A. Voir le nom propre *Entretemps* qui a successivement indexé une revue de musique contemporaine (1986-1992), un ensemble musical (1994-1995), une petite maison d'édition et différents colloques, des rencontres régulières autour de livres sur la musique (les *Samedis d'Entretemps*, depuis 1998), un séminaire compositionnel (depuis 2008)...

Pour autant, cette analyse ne saurait déboucher sur une véritable synthèse : en effet, une telle synthèse en musique s'appelle... *composition*, et c'est bien à ce titre qu'en musique le stade de la composition est celui qui ultimement décide.

C'est pour cette même raison que toute intellectualité musicale véritable^A précède le stade de la composition plutôt qu'elle ne le récapitule : il n'y s'agit pas de produire la théorie de ce qui aurait déjà été (bien) fait – cela peut être l'affaire légitime du musicologue, guère celle du compositeur – mais de configurer théoriquement ce qui doit être fait, de prescrire analytiquement ce qui devra être synthétisé par la composition musicale. L'intellectualité musicale prescrit plutôt qu'elle ne décrit^B.

Dans la suite de ce chapitre, nous cartographierons donc les mutations musicales aujourd'hui en jeu.

4 – TRANSFORMATIONS EXTERNES

Ces mutations du monde-*Musique* sont contemporaines d'un environnement extra-musical sensiblement modifié par l'émergence de nouvelles figures scientifico-techniques et artistico-culturelles :

- Du côté de ce qui s'avance sous le signe des sciences, il y a par exemple les nouvelles sciences dites cognitives, mais également les neurosciences, la biologie moléculaire, et tant d'autres aventures susceptibles d'intéresser et d'affecter le monde-*Musique* et l'intellectualité musicale.

- Du côté de ce qui se présente sous le signe des arts, il y a par exemple les nouvelles expériences artistiques en matière de plastique sonore, mais également les nouveaux alliages entre disciplines, les nouvelles pratiques qu'autorisent l'explosion des techniques numériques, etc.

- Nouvelles « sciences » et nouveaux « arts » viennent ainsi interroger de l'extérieur les logiques de consistance du monde-*Musique* :

- Qu'en est-il des conditions anthropologiques pour qu'il puisse y avoir des musiciens s'estimant convoqués par quelque chose comme la musique et son monde? Qu'en est-il d'une préformation de cette matière individuelle et collective qui la rende apte à servir de support à tout notre

A. Nous y reviendrons en détail dans notre prochaine grande partie, en particulier avec les exemples de Rameau, Wagner et Boulez...

B. Rappelons-le : le travail de mise au clair propre à ce livre vise à encourager les compositeurs d'aujourd'hui (donc en premier lieu son auteur) à continuer de composer « *pour penser et porter à leur paradoxal éclat les raisons qu'ils auraient de ne pas continuer* »...

édifice? Qu'en est-il plus spécifiquement d'une constitution physiologique de la capacité humaine et animale à la musique? Qu'en est-il finalement d'un « transcendantal » biologique venant envelopper l'expérience musicale des musiciens?

Qu'en est-il par ailleurs des rapports de la musique aux nouveaux arts sonores prolongeant l'ancienne musique acousmatique, à l'art des images sonores électroniques dégagé par l'électroacoustique, à l'art du design sonore généré par les recherches musicales en matière de diffusion sonore? Musique et nouveaux arts plastiques du son peuvent-ils interagir, se féconder? Doivent-ils effacer leurs frontières rigides, abattre les vieux murs, décloisonner leurs pratiques, mettre en commun leurs idées?

Fonctions

Il faut bien sûr démêler, dans le déploiement de ces problématiques, ce qui relève d'une possible alliance entre pensées émancipées et ce qui procède plus benoîtement de nouvelles ambitions tutélaires sur la musique.

Le monde-Musique n'a en effet jamais manqué, depuis la scolastique moyenâgeuse, de bons amis abritant leur désir de tutelle sous l'éloge de fonctions que la musique aurait à leur goût grand avantage à assumer :

- fonction *rituelle* ou *cultuelle* : la musique devrait servir la prière religieuse, l'invocation sacrée, le sens d'un au-delà transcendant;
- fonction *culturelle* : la musique devrait servir à distinguer et auto-identifier les diverses communautés humaines : « La musique que j'aime énonce la tribu à laquelle j'adhère »;
- fonction *solennelle* : la musique devrait orchestrer l'adhésion collective aux pouvoirs et devrait célébrer l'adhésion subjective à l'État;
- fonction *ludique* ou *de ritournelle* : la musique devrait être un jeu sans enjeux, un plaisir sans idée, un divertissement sans « prise de tête »; la musique devrait s'égaliser à la gastronomie et l'œnologie^A;
- fonction *corporelle* : la musique devrait servir le libre mouvement des corps en rythmant leur danse et leur gymnastique.

A. « ambition » à laquelle concourt la confusion sophistiquée du sensible et du sensuel...

Tutelles

Ces différentes fonctions constituent autant de leitmotiv plaçant le confort sans égal d'une servitude musicale volontaire à l'égard de quelques grandes figures tutélaires :

1. La tutelle *mathématique*, on l'a vu, se trouve aujourd'hui réactivée sous le motif d'un retour à Pythagore venant raturer le geste d'Euler qui s'était réjoui de la nouvelle autonomie musicale.

2. La tutelle *physique* sur la musique tend aujourd'hui à s'accuser *via* l'acoustique et l'organologie, sous l'argument qu'une constitution moderne du musical transiterait par une pré-constitution acoustique et instrumentale du sonore (l'ensemble des travaux menés à l'Ircam est ainsi traversé par cette vaste question : quel sens donner à la « coordination » acoustique-musique?).

3. La tutelle *psycho-physiologique* s'argumente de la perception, présentée comme transcendantale de l'entendre musicien ; on examinera comment la problématique de Pierre Schaeffer procède de cette conviction que le musical devrait avoir pour fondement la perception d'un sonore décontextualisé, donc préalablement épuré de toute référence musicale.

4. La tutelle *sociologique* fait prévaloir les individus et sociétés musicales sur les objets et relations du monde-*Musique* ; une de ses notions privilégiées est celle de *matériau* qu'on retrouvera lorsqu'on entreprendra de scinder le travail d'Adorno entre sociologie stérile et philosophie créatrice.

Toutes ces revendications de tutelle reposent sur le même argument : comment la musique pourrait-elle se croire auto-établie lorsque son matériau premier n'est pas musical mais – au choix – mathématique, acoustique et mécanique, physiologique, social ?

Nous avons déjà longuement répondu à ce type d'arguments.

Le musicien cependant aurait grand tort de s'en tenir là et de considérer qu'il ne s'agit donc, dans notre moment présent, que de rejouer la vieille pièce de théâtre qu'avait engagé la scolastique de saint Thomas et qu'a remis au goût du jour la scolastique du matérialisme langagier : ce nouvel environnement pose à la musique et au monde-*Musique* de nouvelles questions tant musicales que musicales.

Comme ces questions agissent musicalement *via* les causes internes, c'est-à-dire *via* les mutations en cours du monde-*Musique*, il nous faut

prendre mesure plus exacte de cet écheveau de mutations constitutif de notre entre-temps musical.



Concentrons-nous sur les plus essentielles de ces mutations internes au monde-*Musique* : celles qui relèvent des trois dimensions précédemment distinguées dans la logique musicale.

Examinons donc successivement les mutations en cours dans les logiques stratégiques à l'œuvre, dans les logiques discursives relatives aux morceaux, enfin – cœur de l'affaire – dans les logiques scripturales constitutives du monde-*Musique*.

5 – LOGIQUE STRATÉGIQUE

Les questions relatives à la logique stratégique des œuvres concernent directement les *intensions* à l'œuvre, les projets musicaux au principe de ces morceaux qui agissent la musique comme œuvre. On l'a suggéré : ceci concerne aujourd'hui la saturation attestable tant du projet sériel que de son opposition spectrale si l'on veut bien entendre par sérialisme et spectralisme non pas de simples techniques discursives (combinatoire ou anti-combinatoire) mais bien des projets compositionnels : ce qu'on pourrait appeler respectivement un mode de pensée *constructiviste* ajusté à une dialectique structurale de l'écriture et un mode de pensée *naturaliste* (le son comme nature de la musique...) ajusté à une perception contemplative des Timbres.

Si ces deux modes de pensée sont désormais saturés – ce qui, au demeurant, ne préjuge pas d'éventuelles réactivations ultérieures –, autour de quels nouveaux enjeux musicaux configurer des projets compositionnels de ce temps ?

Saisi sous cet angle, notre monde-*Musique* ne se présente pas comme gros d'événement pouvant égaler la singularité Schoenberg^A ; il n'est pas

A. Nous maintenons pour notre part le diagnostic avancé dans notre livre homonyme : Schoenberg reste, pour la musique contemporaine, un événement musical massivement inaperçu et requérant toujours l'activité compositionnelle. A contrario, le diagnostic propre de Boulez – « Schoenberg est mort » quand Webern est vivant – relève d'un sérialisme aujourd'hui saturé.

constitué en monde intérieurement tendu^a autour de points musicaux gorgés de décisions compositionnelles. Dans cet entre-temps, notre monde-*Musique* se présente plutôt comme monde intermédiaire^b entre mondes atones et mondes tendus : sa manière de requérir la décision compositionnelle n'est pas l'impératif pour tous mais le choix particulier orienté selon une problématique antérieure.

Nous dirons que la logique stratégique relève aujourd'hui pour l'essentiel d'un *continuer* : continuer les Œuvres en cours, continuer telle ou telle orientation compositionnelle antérieure pour la réactiver dans le contexte musical d'une nouvelle logique discursive (voir notre point suivant), réactiver par exemple la fugue, ou la sonate, ou tel ou tel autre « forme » (toccata, choral...) selon de tout autres principes d'écriture (logique discursive) en sorte d'en mettre au jour de nouveaux enjeux compositionnels.

À ce titre, on peut dire qu'un tel monde-*Musique*, intermédiaire entre monde atone et monde tendu^c, incite au *néo-classicisme* si l'on sait entendre, derrière ce mot, non pas ce que la musique contemporaine a connu sous ce nom d'emprunt entre les deux guerres^d mais une revisitation des anciennes formes musicales à la lumière de nouvelles logiques discursives, une réactivation des œuvres du passé en sorte d'en manifester l'influence créatrice sur notre présent.

On comprend alors pourquoi notre monde-*Musique* incite aujourd'hui aux vastes sommes^e, aux récapitulations, aux projets d'embrasser simultanément différents continents musicaux – tout un pan du mal nommé « post-modernisme » (au demeurant souvent mal composé) s'alimente de

A. « Monde tendu » est un autre concept philosophique de *Logiques des mondes*. Le monde tendu est le symétrique du monde atone : « *Un monde est tendu s'il a autant de points que de degrés transcendants*. » (p. 612). Ainsi « *la décision, qui n'est nulle part dans un monde atone, est, dans un monde tendu, partout. [...] La vie ne vous [y] laisse aucun répit, accordée qu'elle est à la tension de tout ce qui apparaît*. » (p. 445-446). Le monde-*Musique* de l'année 1913 était-il ainsi tendu ?

B. « *Beaucoup de mondes ne sont ni atones, ni tendus*. » (*Logiques des mondes*, p. 446)

C. Badiou affine la gradation entre ces extrêmes (p. 513) : les mondes atones disposent de voisinages auxquels appartiennent les mondes *stables* (il ne s'y produit que des faits), *inconséquents* (dépourvus de tout corps apte à porter les conséquences de l'événement qui arrive), *inactifs* (sans efficacité corporelle) et *inorganiques* (dépourvus de l'organe adéquat à traiter l'événement survenu).

D. Pour le meilleur (un certain Stravinsky) mais le plus souvent pour le pire...

E. Celles des colimites inductives dont on a précédemment parlé.

cette logique stratégique – mais aussi aux en-quêtes de nouveaux types de sonorités – tout un pan cette fois d'une exploration musicale des bruits du temps et des nouvelles images sonores que ce même temps nous procure procède également d'une telle logique.

Il y a donc une exploration des frontières du monde-*Musique* qui relève intrinsèquement d'un tel état intermédiaire, avec les risques afférents d'en sortir par le haut (œuvres boursoufflées par saturation intérieure de matériaux extra-musicaux) ou par le bas (œuvres s'épuisant à suivre le maigre fil d'une stratégie infra-musicale).

Toutes ces *intensions* stratégiques, propres à l'entre-temps d'un monde-*Musique* intermédiaire, engagent une logique discursive elle-même sujette à de significatives mutations.

6 – LOGIQUE DISCURSIVE

Repartons de l'idée précédemment avancée : la logique discursive du monde-*Musique* doit dépasser cette dimension privative qui l'a orientée pendant tout le xx^e siècle et qui l'a conduite à se soustraire simultanément de la logique du ton (musique atonale), de la logique du mètre (musique amétrique) et de la logique du thème (musique athématique).

Il s'agit donc d'élaborer de nouvelles affirmations en matière de conséquences discursives, autant dire – selon notre paradigme géométrique – de nouvelles dialectiques discursives du local et du global^A.

Posons que la logique discursive ajustée au sérialisme (donc à la logique stratégique des œuvres sérielles) s'est déployée à l'intérieur d'un intervalle délimité d'un côté par la déduction boulézienne, de l'autre par la *moment-Form* de Stockhausen.

La première circulait du local vers le global selon un développement conçu comme déduction de proche en proche, l'instance intermédiaire du régional étant l'affaire propre du signal et de l'enveloppe (la réactivation tardive d'une certaine forme de logique thématique visait explicitement à consolider cette dialectique). La seconde circulait du global au local par pivotement autour d'instances régionales – les « moments » – qui se trouvaient à la fois extérieurement enchaînés et intérieurement peuplés.

A. Il va de soi que le retour pur et simple à l'état discursif antérieur – retour à la musique tonale, métrique et thématique – relève d'un académisme banalement stérile.

Face à cela, l'opposition spectrale, comme toute opposition, a partagé la même logique, en se souciant alors de l'accentuer autrement : privilégier le pôle Stockhausen (le Timbre spectral venant occuper la place du « Moment ») contre le pôle Boulez (la déduction musicale mutant en transition acoustique).

Redisons-le : les questions de logique discursive qui sont aujourd'hui les nôtres ne tiennent pas à la nature du « matériau » d'écriture convoqué dans la composition, à l'existence donc de séries ou de spectres dans l'organisation des hauteurs, à l'organisation séparée (hauteurs d'un côté, durées de l'autre...) ou conjointe des paramètres des agrégats de départ ; elles tiennent plutôt à cette dimension proprement logique qu'on a précédemment appelée *cohérence discursive*.

Quelles nouvelles cohérences discursives s'expérimentent dans le monde-Musique d'aujourd'hui ?

On s'est étendu, dans notre chapitre précédent, sur la puissance de suggestion dont dispose la « géométrie de l'interaction » en matière de logique discursive musicale. La distinction du parfait et de l'imparfait suggère ainsi de revisiter les différentes figures musicales de l'altération : altération simple ou couplée^A, altération dépendante ou détachable^B, altération faible ou forte (selon l'intensité du devenir altérant)...

Mais, comme indiqué en ouverture de ce chapitre, on ne saurait survoler ce chantier pour le cartographier tant il s'agit d'une ample entreprise en cours où la plupart des travaux prennent la forme non pas de vastes portiques aisément repérables mais plutôt d'étroits filons qu'un chercheur d'or s'attache à suivre à la trace.

Contentons-nous donc ici d'un exemple personnel du travail compositionnel auquel je m'attache en matière de nouveaux principes de « variation ».

A. Qui peut être une manière de revisiter l'ancienne opposition mono/bi-thématisme

B. Qui peut être une manière de revisiter l'ancienne opposition entre variations beethoveniennes (« en ligne à partir du thème ») et variations schubertiennes (« en cercle autour d'un thème »)

7 - UN EXEMPLE : KIERKEGAARD ET LA DIALECTIQUE DU MÊME...

Le motif général de ce travail est le suivant : la dialectique musicale a jusqu'à présent compris la variation comme étant un processus d'*altération*. Varier une chose musicale, c'est rendre *autre* son identité primitive, altérer ses traits distinctifs, modifier ses caractéristiques originaires. La dialectique musicale circulait ainsi, de manière privilégiée, du même aux autres. On dira qu'il s'agit là de la dialectique musicale *classique*.

Mon projet est de mettre en œuvre une dialectique musicale non classique qui, à l'inverse, aille des autres au même, une sorte de conquête du générique, du quelconque, de l'anonyme^A. L'altérité y est un point de départ, une évidence première en sorte que l'étonnant et le précieux s'attachent alors à l'universalisation du même, non plus à la diversification des particularités. Appelons cela *dialectique du même*.

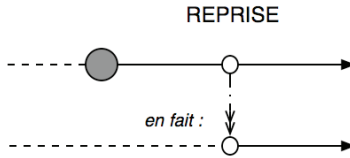
Au lieu de partir de l'énonciation d'une identité pour ensuite générer de l'altérité, il s'agit de dégager un trait commun au sein d'une diversité donnée dès le départ, de rapprocher ce qui est lointain et sans rapports apparents, pour *reconnaître* le travail souterrain et pour ainsi dire *incognito* d'une même entité au sein de la diversité de départ. Bien sûr, ce type de dialectique est intéressant s'il n'est pas la pure et simple rétrogradation des variations traditionnelles, s'il ne conduit pas à présenter une entité conclusive de même nature que celle présentée par les altérations^B. Cette dialectique ne saurait être une *altération* rétrogradée, inversant les déductions en induction.

Je la formaliserai à partir d'une distinction empruntée à Kierkegaard entre deux couples d'opérations : la *reprise* et la *reconnaissance*, la *réduplication* et le *redoublement*.

1) La *reprise* se présente comme une seconde occurrence qui se révèle être première :

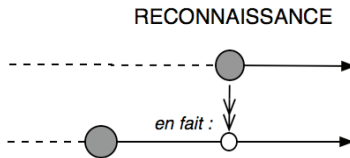
A. Peut-être de l'être *sans qualités* d'un Robert Musil ou, comme nous allons y revenir, de l'*incognito* kierkegaardien.

B. Il ne s'agit donc pas ici de procéder à un co-thématisation comme Liszt a pu l'entreprendre dans sa Fantaisie *Ad nos* (voir II. ix.10).



« La reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. » ²

quand la *reconnaissance* d'un inconnu^a se présente comme une première occurrence qui se révèle être seconde^b, telle une sorte de réminiscence :



« La naissance n'est plus naître, elle est en même temps renaître, de sorte que celui qui n'a jamais été, il renaît en naissant. » ³

« Mon père mourut – j'eus alors un autre père à sa place : Dieu aux cieux – et je découvris alors que mon premier père au fond avait été mon beau-père et n'avait été qu'au figuré mon premier père. » ⁴

2) La *réduplication* est une réflexion qui accorde l'énonciation à l'énoncé, qui scelle un dire au moyen d'un faire^c :

« Pascal dit dans ses Pensées : "Peu parlent de l'humilité humblement; peu de la chasteté chastement; peu du pyrrhonisme en doutant." On a ici la formule de la *réduplication*. » ⁵

« Parler éthiquement de l'éthique (si on n'en parle pas éthiquement, ce ne sera pas l'éthique). » ⁶ « Se rapporter absolument à l'absolu » ⁷ Veiller au « comment », c'est-à-dire à « *rédupliquer* ». ⁸

A. D'un *incognito*, dans le vocabulaire de Kierkegaard

B. « Il faut apprendre la continuité d'une mélodie. On ne l'entend pas de prime abord; et c'est souvent la reconnaissance d'un thème qui apporte la conscience de la continuité mélodique. Là, comme ailleurs, la reconnaissance a lieu avant la connaissance. » Bachelard (*La dialectique de la durée*, p. 114)

C. Exemples de non-réduplication : « Le souvenir de la durée est parmi les souvenirs les moins durables. » Bachelard (*L'intuition de l'instant*, Gonthier, 1932 ; p. 34).

« Quand rien ne m'inquiète, c'est cela même qui est inquiétant. » Schopenhauer (cité par Bachelard : *La dialectique de la durée*, p. 22)

Notons que pour Kierkegaard, ceux qui ne rédupliquent pas, ce sont les sophistes ou les ventriloques.

Le sophiste récusé la réduplication : « *Le sophisme est dans la distance entre ce qu'on comprend et ce qu'on est : lorsqu'on n'endosse pas ce qu'on comprend.* »⁹

quand le ventriloque énonce les énoncés des autres : « *La ventriloquerie consiste à parler de façon qu'on ne puisse déterminer quel est celui qui parle ; on entend la parole mais comme non localisée, comme s'il n'y avait pas de parleur. Pour que le parler soit réellement au sens de l'esprit un parler humain, il faut déterminer deux points. L'un des deux est le parler, la parole ; et l'autre, la situation. La situation décide alors si le parleur endosse ou non ce qu'il dit ; la situation tranche si c'est un parler en l'air pour ne rien dire, un parler qui ne se localise pas, ce qu'est en un sens tout parler dépourvu de situation, une ventriloquerie où on pourrait tout aussi bien se servir d'une machine ; soit un manque de caractère par manque de situation.* »¹⁰

L'inverse de la réduplication kierkegaardienne serait le *redoublement* hégélien¹¹ où une polarisation révèle le deux scindé d'une unité princeps^A :

Réduplication	Redoublement
$\{ A(A), A(A) \} \Rightarrow A$	$A \Rightarrow \{A, A'\}$

Reprise et reconnaissance constituent un deux qu'on dira de type *ordinal* (il fixe un ordre, déterminant qui est premier et qui est second) quand *réduplication* et *redoublement* constituent un deux qu'on dira de type *cardinal* (il relève de la quantité, déterminant de quelle manière 2 est identifiable à 1+1).

Dans mes propres compositions, je travaille, grâce à ce type d'opérations formelles, à configurer une alternative logique au développement musical traditionnel. Simplement rapporté, le principe consistera par exemple à déployer une gerbe de situations, un collier de moments dont le principe global d'unité générique se révélera par transfiguration de proche en proche, par décantation locale et progressive.

Ainsi les cinq mouvements de ma vaste « symphonie » pour orgue *Erkennung*¹² s'attachent à mettre en œuvre une telle variété de discursivité

A. Le redoublement concrétise les deux faces d'une même chose.

dialectique, comme l'ensemble des titres en allemand (certains constituent des néologismes *ad hoc*) visent à le suggérer :

	ERKENNUNG	RECONNAISSANCE
1. Prélude	Irgendeinwerdung	Devenir quelconque
2. Choral	Anklang	Réminiscence
3. Fantaisie	Veränderung	Variation
4. Choral	Wiederholung	Reprise
5. Toccata	Vergleichgültigung	Devenir équivalent



Si tout ceci concerne la logique discursive des morceaux, le cœur des mutations actuelles du monde-*Musique* touche à son écriture, à sa logique scripturale donc.

8 – LOGIQUE SCRIPTURALE

Rappelons. La logique d'écriture musicale conjoint trois dimensions :

- le *corps-accord* au principe du geste musical,
- le *son* que ce corps-accord trace dans l'espace sensible d'un lieu architectural,
- le *sofège* fait d'une écriture à la lettre (note de musique qui structure le son musical) et de notations disparates (qui inscrivent les modalités pratiques du corps-accord).

Ces trois dimensions apparaissent l'objet de mutations qui donnent lieu à de sévères empoignades.

1. La dimension corps-accord concerne la question du nouvel instrumentarium musical – pour l'essentiel celle de l'ordinateur accouplé aux haut-parleurs. Le corps-accord musical traditionnel se trouve au cœur d'une critique qu'Helmut Lachenmann lui adresse et que nous allons donc examiner en détail.

2. La dimension musicale du son comme trace (et non pas comme matière, objet ou substance) se trouve réinterrogée par la pratique généralisée du haut-parleur et la prépondérance donnée dans certains types de musique aux seules images sonores (si l'on peut associer musicalement choses et images de ces choses, que penser d'une musique qui ne serait faite que d'images?). La manière dont l'objet sonore peut être porteur de nouvelles objectivations musicales est l'enjeu même du *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer que nous allons relire sous cet angle.

Enfin la dimension proprement dite de la note de musique se trouve au cœur d'un certain nombre de mutations d'écriture qui n'affectent pas que la musique et qu'il nous faudra enfin examiner.

Reprenons tout cela point par point.

9 – LA DÉCONSTRUCTION PAR HELMUT LACHENMANN

Le compositeur Helmut Lachenman est porteur d'un rapport tout à fait spécifique à notre monde-*Musique*.

Nous examinerons son attitude en distinguant soigneusement le rapport du musicien au monde-*Musique* – ce qu'il dit de ce qu'il fait, son intellectualité musicale donc^A – et le rapport musical de son Œuvre à ce même monde^B : les intentions du musicien ne sont pas les *intensions* à l'œuvre, et un compositeur dit rarement le vrai de son œuvre, non pas bien sûr qu'il mente, ou biaise ou dissimule mais bien plutôt que sa différence constitutive d'avec tout autre est moins d'avoir fait cette œuvre que d'avoir été fait par elle. Le compositeur est, moins que tout autre, lucide sur son œuvre ; il lui faut toujours une certaine dose d'exaltation pour supporter sa gestation, une certaine forme de détachement pour ensuite en rendre compte.

Dans notre cas, cette disjonction (relative) va prendre la forme suivante : le discours d'Helmut Lachenmann est avant tout celui d'une déconstruction quand son Œuvre est porteur d'une vaste reconstruction.

Une démusicalisation

Le propos de Lachenmann est tout à fait singulier : il propose explicitement de démusicaliser^C les pratiques instrumentales au principe de la musique.

A. Nous prendrons ici centralement appui sur le précieux livre de Martin Kaltenecker : *Avec Helmut Lachenmann* (éd. van Dieren, Paris, 2001)

B. Nous compléterons notre appui précédent de la thèse (en cours) de François Bohy *Matériaux, catégories, geste compositionnel et esthétique dans les quatuors à cordes de Helmut Lachenmann*.

C. Lachenmann use ici des termes « musicaliser/démusicaliser » en des sens tout à fait analogues au nôtre : par exemple il relève à juste titre que Berio voulait, dans sa *Sequenza III* (pour voix seule), « musicaliser » le rire (cité par M. Kaltenecker, p. 42).

*« Mes dernières œuvres partent d'un élément du monde sonore que l'on négligeait plutôt : le son en tant que résultat et signal de sa production mécanique. J'aimerais tenter de renverser ce rapport causal et enclencher une déduction de l'effet sur la cause. Je veux profaner le son, le démusicaliser. Il s'agit là ni du timbre ni de l'action instrumentale mais du rapport entre les deux rendu perceptible acoustiquement. »*¹³

Lachenmann entreprend de déconstruire systématiquement les enchaînements au principe de l'activité musicale : successivement le son comme trace, le corps-accord comme cause oubliée, la spécificité de l'instrument de musique, le solfège comme écriture, et finalement la musique et son écoute.

Le son musical

Il s'attache d'abord à défaire le son musical comme trace d'un corps-accord pour le rattacher à son origine instrumentale en sorte de réorienter l'attention auditive sur la cause du son plutôt que sur son effet. Lachenmann catégorise ainsi cette composante de sa déconstruction : le son musical est le *signal* de son origine instrumentale.

*« Le résultat sonore veut attirer l'attention, à travers une corporéité particulière, sur le geste qui la sous-tend. »*¹⁴

Il accorde à ce titre une importance particulière au fait de déconstruire le son philharmonique du grand orchestre (exemplairement pour lui l'orchestre wagnérien¹⁵, soit ce qu'il appelle « *la déconstruction du geste emphatique* »¹⁶), à le « *dé-philharmoniser* »¹⁷ : si le son musical doit être le signal de sa cause (plutôt que sa trace), alors le vaste corps orchestral, organiquement disposé selon les composantes sonores à tracer, n'a plus grande raison d'être et doit être dispersé en autant de positions individuelles.

L'instrument de musique

Si le son est rattaché à sa cause instrumentale, si l'attention auditive se tourne vers cette cause plutôt que vers son effet :

*« La musique de Lachenmann veut mettre à nu les modes de production »*¹⁸

c'est que cette cause instrumentale est elle-même transformée et intérieurement rehaussée pour elle-même. La déconstruction propre d'un instrument de musique originellement destiné à s'effacer derrière la trace sonore qu'il rayonne dans l'espace va s'opérer en le « *déseiboitant* » :

« *Le devenir-ustensile de l'instrument est un point central de l'esthétique de Lachenmann. [...] L'instrument est toujours pour lui un composé de différents ustensiles qu'il s'agit de désemboîter.* » ¹⁹

en le transformant en « *ustensile* » :

« *Le compositeur de "musique concrète instrumentale" transforme les instruments en ustensiles.* » ²⁰

au service de ce que Lachenmann va appeler une « *musique concrète instrumentale*^a ».

Le solfège

Cette cause conduit Lachenmann à remanier considérablement le vieux solfège de la note au profit d'une vaste série de notations spécifiques en tablature. D'où des partitions où les notices explicatives des gestes instrumentaux à effectuer occuperont un volume considérable – nous allons y revenir.

L'écoute

Au total, ce projet se met au service explicite d'une nouvelle conception de l'écoute :

« *Il ne s'agit pas de nouvelles sonorités, mais d'une nouvelle écoute* » ²¹

une écoute qui se trouve thématisée comme « *autoréflexive* » ²², comme « *une écoute qui doit se connaître elle-même* » ²³.

Qu'est-ce à dire? L'idée de Lachenmann est que l'oreille musicale devrait prendre pour modèle le sens tactile, que la musique serait ultimement un art du toucher – écouter, ce serait participer à ce toucher du musicien dont le son opère comme signal. Comme l'on sait qu'il n'est de toucher qui n'implique une réciprocité des deux bords qui « se » touchent, il n'est de pensée tactile qui ne traite d'un repli réflexif. Cette conception de l'écoute comme art du toucher, comme art « haptique », la déconstruit comme césure, faille, distance, écart pour tout au contraire la promouvoir comme

A. Attention : « Musique concrète » opère ici en un tout autre sens que celui que Pierre Schaeffer lui a précédemment donné. Pour Schaeffer le concret en matière sonore, c'est le son décontextualisé et radicalement détaché de son origine mécanique; pour Lachenmann, le concret, c'est à l'inverse ce qui est indissolublement attaché à sa source corporelle (où l'on vérifie, une fois de plus, qu'il n'y a de concret que décidé...).

adhérence, mesure d'une contiguïté, conscience réflexive d'un sensible « au plus proche », sensation d'un pli constitutif du toucher.

*Lachenmann définira l'enjeu, « l'objet » de la musique – et c'est là l'élément fondamental de son esthétique – comme « la perception qui se perçoit elle-même ». Il transpose dans l'ouïe la structure réflexive qui caractérise le toucher : chez Lachenmann, l'ouïe sera hantée par le toucher, l'oreille par la main.*²⁴

*« Il s'agit d'une musique qui, au fond, rend notre perception sensible, et sensible à elle-même, à sa propre structuration. »*²⁵

*Chaque œuvre de Lachenmann représente en somme une toccata, fondée sur un toucher concentré, [...] un toucher qui a du tact.*²⁶

La musique

Ultimement, cette conception de l'écoute s'accorde à une déconstruction de la musique comme monde autonome pour mettre en avant une musique conçue comme reflet de la société dans laquelle elle intervient. La déconstruction opère ainsi globalement pour lui comme une « *brisure réfléchissante* »²⁷ : réfléchissante pour qui la perçoit car réfléchissante de la société qui la supporte.

Certes, pour lui, « *la musique n'est pas et n'a jamais été un langage* »²⁸ : la musique n'est donc pas ce qui dit le monde, ou le signifie, ou l'exprime : elle est bien plutôt ce qui organise, dans une situation sociale donnée, la conscience de soi chez qui l'écoute et la perçoit en la touchant comme elle vous touche^A.

Au principe de cette déconstruction, il y a fondamentalement la conviction que la musique en fin de compte est déjà morte et qu'il ne saurait donc s'agir de la continuer, d'inventer sa prolongation ; il s'agit plutôt de tout reprendre à zéro, de réinventer la musique :

*« Composer ne signifie plus simplement “inventer la musique”, mais “trouver” la musique, c'est-à-dire développer toujours à nouveau, et dans chaque œuvre nouvelle, la notion même de musique : en somme épeler chaque fois le mot musique. »*²⁹

A. Voir l'idée récurrente de la musique comme résistance au monde social...

Le morceau de musique

Cette idée de la musique débouche alors, concernant le morceau de musique, sur

l'idée lachenmanienne de la sonorité structurée (ou « son-structure »), d'une pièce qui constituerait en son entier une sonorité unique, travaillée de l'intérieur, idée exposée dans un texte de 1966.³⁰

On mesure l'ampleur de la déconstruction musicale ainsi entreprise, déconstruction dont on remarquera qu'elle a trouvé son impulsion fondamentale en 1968 :

C'est dans temA, achevé en octobre 1968, que s'opère définitivement le passage vers une autre esthétique, vers ce retournement fondamental qui consistera à déduire un système de différences non pas des paramètres d'un son mais du geste qui le produit.³¹

Une (re)construction

Le projet de Lachenmann ne se limite pourtant pas à cette face déconstructrice qu'il a plus volontiers thématisé : « Rien n'est plus constructif qu'une telle déconstruction » écrivait-il ainsi en 1973³².

Son Œuvre en effet peut être vu à l'envers comme la mise en œuvre patiente et progressive d'un vaste réseau de catégories musicales aptes à structurer d'une manière radicalement nouvelle un espace sonore et instrumental considérablement élargi. Le lieu n'est pas de détailler le détail de ces nouvelles opérations^A. Indiquons simplement que les catégories opératoires de sa musique découlent du regroupement de sonorités soit selon le geste qui les produit^B, soit selon les caractéristiques acoustiques communes, en sorte qu'une catégorie à la fois mette en relation des sonorités proches (par le geste instrumental^C ou par leurs propriétés acoustiques) et se relie à d'autres catégories.

Ces catégories, qui structurent le discours musical des œuvres de Lachenmann tout en restant implicites, non formulées dans ses écrits (c'est l'analyste qui en repère les occurrences et les nomme), s'enracinent dans

A. Renvoyons pour ce faire au travail précédemment cité de François Bohy

B. Par exemple les modalités du souffle dans *Dal niente* pour clarinette seule

C. Par exemple la variation de pression de l'archet pour un même son bruiteux joué *flautando*, normal ou écrasé...

des notations innombrables de modes de jeux, qui débordent de toute part la vieille figure de la note de musique.

Un exemple de réseau catégoriel

Par exemple, François Bohy analyse le premier quatuor à cordes de Lachenmann (*Gran Torso*, 1971) comme contrepoint des sept « catégories » suivantes, liminairement exposées^A avant un développement ultérieur :

- sons écrasés,
- cordes étouffées,
- jeux entre trois sonorités violentes,
- sons continus,
- sonorités instrumentales plus ordinaires,
- sonorités flautato (distribuées en quatre sous-catégories spécifiques),
- résonances (distribuées en quatre sous-catégories spécifiques).

↓ ca. 5b

Helmut Lachenmann (1971/76/88)

∞

En un certain sens on peut comprendre cette reconstruction d'une structure solfégique (pour une musique qui repart autrement plutôt qu'elle ne continue) comme une manière de renouer avec l'ancienne dynamique des neumes – ces notations du chant grégorien qui inscrivaient la courbe vocale plutôt que les hauteurs sur lesquelles le chant doit s'appuyer.

Cette manière d'opérer renverse ainsi ce qu'on nous avons appelé l'algèbre topologique du solfège, c'est-à-dire une algèbre de notes (figurant le plan des poteaux à dresser en vue du chapiteau sonore) sur laquelle il s'agit

A. Mes. 1-103

de déployer une topologie sonore adéquate (la « toile » de notre chapiteau) – en cette logique, le résultat sonore relève d'un processus de topologisation d'une structure algébrique.

L'Œuvre-Lachenmann peut être vu comme procédant à l'inverse[^] : elle entreprend d'algébriser vaille que vaille (avec ses nouvelles tablatures ou neumes : figures, textes et dessins plutôt que lettres) la topologie sonore visée, celle qui chuinte et rutile d'innombrables modes de jeux. La difficulté est ici d'ajuster la bonne algèbre à une topologie implicitement donnée, d'adéquatement algébriser une structure topologique visée.

Il est bien trop tôt pour juger de l'avenir d'une telle entreprise pour le monde-*Musique* : par-delà sa déconstruction, est-elle en état de reconfigurer un solfège digne de ce nom, solfège qui, au demeurant, pourrait fort bien s'accommoder de son ancien noyau de notes s'il est vrai que Lachenmann fonde son Œuvre sur un socle solide (quoique difficile à apercevoir) de « séries omni-intervalles »³³ et de « réseaux temporels »³⁴ signe de la dette qu'il assume à l'égard des sériels³⁵ ?

Allegro Sostenuto

♩ 108 ca. Stück für Klarinette (mit Bassklar.) Cello, Pianoforte (mit Tonhaltepedal)

Labenmann (1986)

① 1/2 3/4 4/4

② 1/2 3/4 4/4

③ 1/2 3/4 4/4

④ 1/2 3/4 4/4

⑤ 1/2 3/4 4/4

⑥ 1/2 3/4 4/4

⑦ 1/2 3/4 4/4

⑧ 1/2 3/4 4/4

⑨ 1/2 3/4 4/4

⑩ 1/2 3/4 4/4

⑪ 1/2 3/4 4/4

⑫ 1/2 3/4 4/4

⑬ 1/2 3/4 4/4

⑭ 1/2 3/4 4/4

⑮ 1/2 3/4 4/4

⑯ 1/2 3/4 4/4

⑰ 1/2 3/4 4/4

⑱ 1/2 3/4 4/4

⑲ 1/2 3/4 4/4

⑳ 1/2 3/4 4/4

㉑ 1/2 3/4 4/4

㉒ 1/2 3/4 4/4

㉓ 1/2 3/4 4/4

㉔ 1/2 3/4 4/4

㉕ 1/2 3/4 4/4

㉖ 1/2 3/4 4/4

㉗ 1/2 3/4 4/4

㉘ 1/2 3/4 4/4

㉙ 1/2 3/4 4/4

㉚ 1/2 3/4 4/4

㉛ 1/2 3/4 4/4

㉜ 1/2 3/4 4/4

㉝ 1/2 3/4 4/4

㉞ 1/2 3/4 4/4

㉟ 1/2 3/4 4/4

㊱ 1/2 3/4 4/4

㊲ 1/2 3/4 4/4

㊳ 1/2 3/4 4/4

㊴ 1/2 3/4 4/4

㊵ 1/2 3/4 4/4

㊶ 1/2 3/4 4/4

㊷ 1/2 3/4 4/4

㊸ 1/2 3/4 4/4

㊹ 1/2 3/4 4/4

㊺ 1/2 3/4 4/4

㊻ 1/2 3/4 4/4

㊼ 1/2 3/4 4/4

㊽ 1/2 3/4 4/4

㊾ 1/2 3/4 4/4

㊿ 1/2 3/4 4/4

1. 1/2 3/4 4/4

2. 1/2 3/4 4/4

3. 1/2 3/4 4/4

4. 1/2 3/4 4/4

5. 1/2 3/4 4/4

6. 1/2 3/4 4/4

7. 1/2 3/4 4/4

8. 1/2 3/4 4/4

9. 1/2 3/4 4/4

10. 1/2 3/4 4/4

11. 1/2 3/4 4/4

12. 1/2 3/4 4/4

13. 1/2 3/4 4/4

14. 1/2 3/4 4/4

15. 1/2 3/4 4/4

16. 1/2 3/4 4/4

17. 1/2 3/4 4/4

18. 1/2 3/4 4/4

19. 1/2 3/4 4/4

20. 1/2 3/4 4/4

21. 1/2 3/4 4/4

22. 1/2 3/4 4/4

23. 1/2 3/4 4/4

24. 1/2 3/4 4/4

25. 1/2 3/4 4/4

26. 1/2 3/4 4/4

27. 1/2 3/4 4/4

28. 1/2 3/4 4/4

29. 1/2 3/4 4/4

30. 1/2 3/4 4/4

31. 1/2 3/4 4/4

32. 1/2 3/4 4/4

33. 1/2 3/4 4/4

34. 1/2 3/4 4/4

35. 1/2 3/4 4/4

36. 1/2 3/4 4/4

37. 1/2 3/4 4/4

38. 1/2 3/4 4/4

39. 1/2 3/4 4/4

40. 1/2 3/4 4/4

41. 1/2 3/4 4/4

42. 1/2 3/4 4/4

43. 1/2 3/4 4/4

44. 1/2 3/4 4/4

45. 1/2 3/4 4/4

46. 1/2 3/4 4/4

47. 1/2 3/4 4/4

48. 1/2 3/4 4/4

49. 1/2 3/4 4/4

50. 1/2 3/4 4/4

51. 1/2 3/4 4/4

52. 1/2 3/4 4/4

53. 1/2 3/4 4/4

54. 1/2 3/4 4/4

55. 1/2 3/4 4/4

56. 1/2 3/4 4/4

57. 1/2 3/4 4/4

58. 1/2 3/4 4/4

59. 1/2 3/4 4/4

60. 1/2 3/4 4/4

61. 1/2 3/4 4/4

62. 1/2 3/4 4/4

63. 1/2 3/4 4/4

64. 1/2 3/4 4/4

65. 1/2 3/4 4/4

66. 1/2 3/4 4/4

67. 1/2 3/4 4/4

68. 1/2 3/4 4/4

69. 1/2 3/4 4/4

70. 1/2 3/4 4/4

71. 1/2 3/4 4/4

72. 1/2 3/4 4/4

73. 1/2 3/4 4/4

74. 1/2 3/4 4/4

75. 1/2 3/4 4/4

76. 1/2 3/4 4/4

77. 1/2 3/4 4/4

78. 1/2 3/4 4/4

79. 1/2 3/4 4/4

80. 1/2 3/4 4/4

81. 1/2 3/4 4/4

82. 1/2 3/4 4/4

83. 1/2 3/4 4/4

84. 1/2 3/4 4/4

85. 1/2 3/4 4/4

86. 1/2 3/4 4/4

87. 1/2 3/4 4/4

88. 1/2 3/4 4/4

89. 1/2 3/4 4/4

90. 1/2 3/4 4/4

91. 1/2 3/4 4/4

92. 1/2 3/4 4/4

93. 1/2 3/4 4/4

94. 1/2 3/4 4/4

95. 1/2 3/4 4/4

96. 1/2 3/4 4/4

97. 1/2 3/4 4/4

98. 1/2 3/4 4/4

99. 1/2 3/4 4/4

100. 1/2 3/4 4/4

101. 1/2 3/4 4/4

102. 1/2 3/4 4/4

103. 1/2 3/4 4/4

104. 1/2 3/4 4/4

105. 1/2 3/4 4/4

106. 1/2 3/4 4/4

107. 1/2 3/4 4/4

108. 1/2 3/4 4/4

109. 1/2 3/4 4/4

110. 1/2 3/4 4/4

111. 1/2 3/4 4/4

112. 1/2 3/4 4/4

113. 1/2 3/4 4/4

114. 1/2 3/4 4/4

115. 1/2 3/4 4/4

116. 1/2 3/4 4/4

117. 1/2 3/4 4/4

118. 1/2 3/4 4/4

119. 1/2 3/4 4/4

120. 1/2 3/4 4/4

121. 1/2 3/4 4/4

122. 1/2 3/4 4/4

123. 1/2 3/4 4/4

124. 1/2 3/4 4/4

125. 1/2 3/4 4/4

126. 1/2 3/4 4/4

127. 1/2 3/4 4/4

128. 1/2 3/4 4/4

129. 1/2 3/4 4/4

130. 1/2 3/4 4/4

131. 1/2 3/4 4/4

132. 1/2 3/4 4/4

133. 1/2 3/4 4/4

134. 1/2 3/4 4/4

135. 1/2 3/4 4/4

136. 1/2 3/4 4/4

137. 1/2 3/4 4/4

138. 1/2 3/4 4/4

139. 1/2 3/4 4/4

140. 1/2 3/4 4/4

141. 1/2 3/4 4/4

142. 1/2 3/4 4/4

143. 1/2 3/4 4/4

144. 1/2 3/4 4/4

145. 1/2 3/4 4/4

146. 1/2 3/4 4/4

147. 1/2 3/4 4/4

148. 1/2 3/4 4/4

149. 1/2 3/4 4/4

150. 1/2 3/4 4/4

151. 1/2

Il va de soi que nous ne saurions en ce point sauter par-dessus notre présent – notre entre-temps donc – et qu'il faut bien plutôt suivre avec la plus grande attention le cours même de cette tentative.



A. Techniquement dit : à la manière de la topologie algébrique

Telle est donc une des modalités qui labourent en profondeur notre monde-*Musique* jusque dans son transcendantal solfégique : si l'idéologie explicite de cette entreprise relève d'un déni du monde-*Musique*, il n'est pas sûr que son effectuation ne renvoie pas dans quelque temps à une refonte du solfège autour de la note plutôt qu'à son effacement.

L'entreprise de Pierre Schaeffer constitue l'exact opposé de cette logique lachenamienne puisqu'il va y s'agir non plus de recontextualiser instrumentalement le son musical mais tout au contraire de le décontextualiser radicalement.

10 – LE TRAITÉ DES OBJETS MUSICAUX DE PIERRE SCHAEFFER

Le *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer ³⁶ constitue le troisième gros livre^A auquel notre *opus magnum* entend se mesurer. Cet ouvrage est le plus ancien (1966) des quatre retenus. Nous l'avons choisi pour le contre-éclairage qu'il procure sur la musique.

En particulier, il contrepoinTE ici, terme à terme, l'idée lachenmanienne du son, de l'instrument, de la notation, du morceau, de la musique et de l'écoute. Par là il contribue à éclairer de l'extérieur notre Idée propre de la musique et les mutations auquel notre monde-*Musique* a aujourd'hui à faire face.

Résumer ce gros livre pour en commenter point à point la problématique nous emmènerait ici trop loin. Il existe déjà d'excellents condensés de cet ouvrage fondamental pour plusieurs générations d'acousmaticiens, tel celui rédigé en 1983 par Michel Chion : *Guide des objets sonores*. ³⁷ Nous nous autoriserons de ces travaux pour ne présenter ici de ce livre que ce qui est strictement nécessaire à notre développement.

Un échec fécond

La thèse générale que nous voudrions soutenir est que ce livre pivote autour d'un échec, échec qu'il a la grandeur de reconnaître, échec qui conduit à identifier la vérité affirmative dont cette entreprise de pensée est

A. Deux ont déjà été examinés : *Logiques des mondes* d'Alain Badiou et *The Topos of Music* de Guerino Mazzola. Le quatrième le sera plus tard : *Cinquante ans de modernité musicale* de Célestin Deliège.

porteuse au-delà de son motif de départ, dans un prolongement extérieur aux limites de l'ouvrage – nommément dans les ouvrages de son successeur François Bayle³⁸ et surtout de Michel Chion (voir tout particulièrement son courageux petit livre *L'art des sons fixés, ou La Musique Concrètement*³⁹).

De quel échec s'agit-il ? De l'échec du projet, inscrit au principe de l'ouvrage, visant à déduire l'objet musical à partir de l'objet sonore en sorte d'élaborer, à partir de considérations psycho-perceptives, un nouveau solfège susceptible de fonder une musique alternative à la musique traditionnelle (celle qui opère à la note). L'échec peut très massivement se dire ainsi : ce qui s'annonce comme un *Traité des objets musicaux* se révèle ne pas dépasser un *Traité des objets sonores*.

Pierre Schaeffer, très lucidement et non moins courageusement, prend ouvertement acte de cet échec en des pages peu souvent citées et pourtant cruciales pour une appréhension générale de son propos. Citons-les :

« Le plus important reste à faire, qui est de passer de l'objet sonore à l'objet musical. »⁴⁰

« Il est probable que la recherche de ce que nous pourrions appeler la pierre philosophale des nouvelles musiques, ne s'effectuera pas selon cette méthode analytique. Nous pensons que le présent traité propose, dans ce sens, d'aller aussi loin que possible, mais qu'il serait imprudent, et sans doute insensé, de vouloir atteindre directement les structures authentiquement musicales par ce chemin. »⁴¹

Il y a « quatre opérations successives [typologie, morphologie, caractérologie, analyse musicale] de structuration, passant de proche en proche du sonore le plus général au musical le plus universel. [...] Nous n'avons pas l'ambition de mener le lecteur [jusqu'à l'épilogue de cette succession : la synthèse des structures musicales]. Tout comme nous avons été discret sur le préalable [enregistrement des objets sonores "en oubliant tout des origines des sons"], nous le serons sur l'épilogue. [...] Nous ne disposons pas, pour le moment, de résultats suffisants pour affirmer quoi que ce soit au niveau des synthèses possibles ou souhaitables. »⁴²

« Le solfège, ici, s'arrête. La musique commence. En effet, le passage de l'objet à la structure, le sens que la structure donne à l'objet, est la véritable naissance du musical. En musique traditionnelle, cela s'appelle la Théorie de la Musique, celle des gammes essentiellement. Nous avons dit que nous ne savions pas aller jusque-là. »⁴³

Pierre Schaeffer y reviendra vingt ans plus tard (1983), dans sa préface au *Guide des objets sonores* de Michel Chion :

« Le Traité des objets musicaux, je n'ai cessé de le rappeler, arrête sa recherche au beau milieu de la triade [le sonore/le musical/le sens]. Il assume le sonore, [...] puis il suggère des accès au musical, notamment par l'idée que tout son ne convient pas au projet musical, qu'il y faut des choix "convenables", en raison des « structures » auxquelles toute écoute, qui cherche le sens, devra se référer. En musique traditionnelle, ces structures sont évidemment les relations d'intervalle et le jeu des tonalités et/ou modalités. Nous n'avons rien trouvé d'équivalent, faut-il le redire ? C'est au bord de cette faille que le Traité s'est arrêté, par une incertitude avouée par l'auteur. »⁴⁴

Ainsi, Schaeffer admet l'impossibilité de déduire le musical du sonore, ce qui constituait le motif liminaire de son ouvrage : du sonore au musical, cela ne transite pas ; il y a ici un gouffre que l'on ne saurait franchir par « déductions » successives, par petits pas cumulatifs : il y faut un saut, une décision, un axiome.

Ajoutons à cela un second gouffre, moins clairement identifié mais pour nous tout autant décisif : cette expérience de pensée atteste de plus qu'on ne saurait remonter du musical vers la musique (comme si le musical constituait une matière préexistante à la musique susceptible de la fonder ou de l'établir) ; en vérité le musical procède de la musique, non l'inverse : il faut une caractérisation de la musique (qui pour autant n'a nul besoin d'être une définition) pour que « musical » – entendu comme épithète qualifiant des choses (non comme substantif tendant alors à substantialiser) – ait alors un sens.



Prenons mesure de l'articulation générale du projet schaefferien en le reformulant, vaille que vaille, dans nos propres catégories.

Un vaste parcours

Le point de départ, c'est l'expérience acousmatique, rendue possible par les nouvelles techniques d'enregistrement : il est possible de dissocier radicalement, au moyen d'un dispositif matériel répétable et transmissible, un son enregistré de sa source physico-mécanique^A.

A. Les deux expériences emblématiques ont été « le sillon fermé » (boucle d'un disque vinyl) et « la cloche coupée » (un enregistrement de cloche, coupé de l'attaque du son) : deux manières empiriques de séparer le son de ses références habituelles.

« Dans ces expériences, le son, de toute évidence, n'était plus évanescent, et prenait ses distances par rapport à sa cause : il acquérait une stabilité; on pouvait le manipuler, le multiplier, en varier les dimensions énergétiques, sans plus être lié à des contingences initiales. »⁴⁵

Un tel son ainsi décontextualisé de son origine instrumentale peut alors devenir objet sonore (c'est-à-dire entité découpée, identifiable et distinguable) *pour/par la perception* : la perception psycho-acoustique constitue le transcendantal constituant l'objet sonore comme tel^A.

Il s'agit de « proposer l'objet sonore puis musical, comme préalable à toute musique. »⁴⁶

La logique de cette perception (donc de l'objet sonore) est en autonomie relative par rapport à la logique acoustique du son.

« L'oreille, en tant qu'instrument de perception, délimite un domaine spécifique de données sensibles dont les corrélations avec les grandeurs physiennes sont constatables, mais non prévisibles. »⁴⁷

Le nom de la perception constituante de l'objet sonore est « écoute réduite »^B.

« L'objet sonore [est] l'objet de l'activité que nous dénommerons écoute réduite. »⁴⁸ « Cette intention de n'écouter que l'objet sonore, nous l'appelons l'écoute réduite. »⁴⁹

Au passage, Schaeffer inscrit sa démarche dans une parenté avec la phénoménologie husserlienne^C.

« Pendant des années, nous avons souvent fait de la phénoménologie sans le savoir. [...] C'est seulement après coup que nous avons reconnu, cernée par Edmund Husserl avec une exigence héroïque de précision à laquelle nous sommes loin de prétendre, une conception de l'objet que postulait notre recherche. »⁵⁰

A. La perception analysant le son tel qu'il apparaît en lui-même *pour l'oreille* en vient alors nécessairement, comme on va le voir, à s'auto-analyser.

B. Plus précisément, la perception constituante de l'objet sonore va se structurer en quatre modes – écouter, ouïr, entendre et comprendre; mais le détail de ces modes ici importe peu : ces modes n'interfèrent guère avec nos propres catégories.

C. Nous aurons l'occasion de revenir sur les méprises dont la phénoménologie husserlienne est facilement l'occasion pour les musiciens lorsque nous examinerons (III. VIII) l'intellectualité musicale de Boucourechliev.

L'enjeu pour Schaeffer est de fonder sur cette base un nouvel art musical qui généralise la musique traditionnelle, auto-limitée par ses partis pris d'abstraction.

*Cet ouvrage « se propose de parcourir le domaine chaque jour plus étendu des objets sonores et de voir aussi en quoi les structures musicales procèdent de phénomènes dont elles ne font que vérifier, pour un cas particulier fort important, les lois plus générales. »*⁵¹

*« Des deux mouvements qui se proposent de fonder la musique ou de l'étendre, l'un consiste à généraliser à partir du musical. C'est donc poser a priori un certain musical, et supposer qu'on puisse le généraliser. [...] À cette tentative] nous opposons l'austérité d'une généralisation inverse, à partir du sonore, mais sans la prétention immédiate d'accéder aussitôt à la musique, ni aux règles de composition, ni à aucun système bien défini. [...] Avant le "musical", il convient donc de définir le « sonore ». L'autre mouvement vise le musical à partir de la généralité du sonore. »*⁵²

L'abstraction – nous en avons déjà parlé – désigne ici l'auto-fondation de la musique sur son écriture à la lettre.

Le concret pour Schaeffer est un concret à la fois acoustique (le son comme tel, disjoint de sa source) et psycho-physiologique (la perception^A).

L'abstraction que Schaeffer reproche à la musique traditionnelle (autant dire à notre monde-Musique) tient à l'existence de choix proprement musicaux qui ne procèdent pas de la nature générale du matériau acoustique :

*« Un vide existe entre l'acoustique musicale et la musique proprement dite, et il faut le remplir par une science décrivant les sons, jointe à un art de les entendre. »*⁵³

Cette « abstraction » musicale s'attache à la note :

*« Les symboles du solfège ne font pas que représenter des sons physiques, mais sont des signes relativement arbitraires, des "idées" musicales. »*⁵⁴

Il s'agit de remplacer l'abstraction de l'inscription par le concret de la chose même :

A. On le voit, le concret schaefferien est l'opposé du concret lachenmanien qui s'attache pour sa part au geste physiologico-physique d'engendrement du son. Rappelons que pour nous la note de musique n'est aucunement une abstraction mais la concrétion d'une structure spécifiquement musicale. Ce n'est pas parce que ce concret est sans référence extérieure (parce qu'il ne désigne aucune réalité sonore empirique) qu'il serait pour autant une abstraction !

« Le choix [de l'adjectif concret] ne vise qu'à marquer un nouveau point de départ musical, et il faut bien le dire aussi une tendance à lutter contre le parti pris d'abstraction qui avait envahi toute la musique contemporaine. »⁵⁵

« Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier leur réalisation concrète à des instruments connus, il s'agissait [en 1948] de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance, [de concevoir] une musique qui se privait des symboles du solfège et taillait dans le son tout vif. »⁵⁶

Remarquons au passage que, logiquement, cette déqualification interdit toute existence *concrète* d'un quelconque silence : à proprement parler, il n'existe pas de silence acousmatique, il n'y a qu'« un fond de silence »⁵⁷.

Fonder un tel nouvel art sonore passe pour Schaeffer par l'établissement d'un solfège, *a minima* conçu comme inscription différenciante des objets sonores.

Ce solfège ne doit plus rien à une écriture à la lettre, à la note de musique donc. Il prendra plutôt modèle sur la notation en tablature.

« On a recouru pendant fort longtemps à la fois à des lettres (ou à d'autres signes) pour indiquer les valeurs, et aux neumes pour figurer les objets. [...] Il y a là un conflit profond entre deux manières de représenter les objets, mais aussi de concevoir la musique. »⁵⁸ « Les neumes, bien que voués à représenter les variations d'une source particulière (la voix), peuvent nous servir de modèle. »⁵⁹

« Il s'agit [...] de définir une tablature. »⁶⁰

Ce solfège doit récuser le divorce écriture/perception au principe de l'ancien solfège :

« Nous constatons un divorce entre ce qu'on a voulu écrire et ce que nous avons su entendre. »⁶¹

pour promouvoir une notation transitive à la perception :

« Nous avons avancé le postulat : les signes musicaux sont faits pour être entendus. »⁶²

L'enjeu ultime est de passer d'un tel « solfège » à un « faire de la musique » ce qui suppose d'établir, sur la base de cette logique solfégique, une logique proprement discursive (qui sera pour lui la logique d'un *sens*).

Deux impossibilités

Dans ce vaste parcours, Schaeffer bute sur deux types d'impossibilité : l'impossibilité particulière de déduire la logique discursive de la logique solfégique (elles sont pour nous en interaction, non en rapport d'engendrement et/ou de subordination), et l'impossibilité générale de déduire la structure de l'objet (pour nous, la structure est constituante de ses objets – le monde-*Musique* est constituant de ses morceaux – et l'on ne saurait bâtir nulle structure qui vaille à partir d'un conglomérat d'objets).

Tout ceci débouche sur la perspective d'un art où le mot *musique* se voit entièrement refondu :

*« Cette musique a choisi à la fois d'autres objets et d'autres qualités de la perception, que nous nommons "plastiques". On pourrait même insinuer qu'elle cherche son sens là où la musique précédente la fuyait. »*⁶³

*« On a pu, de deux façons [par la musique concrète comme par la musique électronique], faire de la musique en se passant d'exécutants, d'instruments, de solfège. »*⁶⁴

thématique reprise plus explicitement, vingt ans plus tard, dans sa Préface au *Guide des objets sonores* :

*« La musique ne serait pas indéfiniment extensible, et ce que nous aurions trouvé dans les années cinquante ne serait qu'une généralisation des "arts du son", analogue des arts plastiques. »*⁶⁵

Cette entreprise schaefferienne, successivement nommée « musique concrète », « musique acousmatique », a finalement débouché sur un nouvel art qui, pour s'identifier plus adéquatement, a préféré abandonner le mot « musique » et se nommer, à l'initiative de Michel Chion, « art des sons fixés ».

11 – UN NOUVEL ART DES SONS FIXÉS (MICHEL CHION)

Cette problématique plus tardive se veut ouvertement un nouveau pas :

*« Il est temps d'être post-schaefferien. »*⁶⁶

Elle relève d'une prescription :

*« Ce livre est autre chose qu'un manuel historique ou technique : c'est un essai et un manifeste, qui ne vise pas à mettre d'accord, mais d'abord à rediviser. Son propos est de penser la musique sur support en tant qu'art des sons fixés. »*⁶⁷

apte à fonder une nouvelle musique, « la musique du son » :

*« La musique du son, c'est lorsque n'importe quoi, absolument n'importe quoi dans sa substance est susceptible de devenir un signifiant fondamental de l'œuvre. »*⁶⁸

ou « musique des sons fixés » qui se spécifie d'un nouveau rapport de l'oreille à ce qu'elle entend :

*« C'est cela la nouveauté proposée par la musique des sons fixés, pour son auditeur comme pour son compositeur : apprendre à en croire ses oreilles, se passer de l'interprétation visuelle pour écouter le son à la lettre. »*⁶⁹

Une musique radicalement non écrite

*« Cette musique reste la seule non-transcriptible et non-transposable. »*⁷⁰

qui va engager une nouvelle discursivité prenant modèle sur la discursivité cinématographique :

*« Cette musique veut advenir à ce qu'elle est en puissance, une peinture dans le temps faite avec des sons. »*⁷¹ *« Le principe d'un adjuvant visuel qui serait à la diffusion publique d'une œuvre concrète ce que l'accompagnement musical fut au film muet, à savoir non seulement un catalyseur de l'émotion et un soutien rythmique, mais aussi un neutraliseur du manque, s'impose en théorie. »*⁷²

Chion appelle cela « le figuratif sonore »⁷³.

Cette problématique assume l'intellectualité propre des « compositeurs du son fixé »⁷⁴.

*« Le discours théorique [...] n'est pas de la communication au sens habituel ou de l'information, mais c'est un acte fondateur et ontologique, qui fait partie intégrante de la démarche de composition. »*⁷⁵

Cette intellectualité prescriptive s'accomplit en « dix commandements pour un art des sons fixés » ou « dix articles d'une charte fondant le genre »⁷⁶ dont voici les principaux :

« Le compositeur de sons fixés travaille avec des sons et non avec des signes écrits, en va-et-vient constant entre le "faire" et l'"entendre." »

« Il distingue complètement les sons de leur source sonore. »

« La fixation (l'enregistrement) du son est un postulat de son travail. »

« Pour le compositeur de sons fixés, chaque son né d'un autre, au cours des opérations du studio, est un son nouveau. »

« Pour la musique des sons fixés, il n'y a pas de sons qu'on peut dire a priori "naturels". »

« Aux sources réelles elle substitue des "sources imaginaires". »

Avouons-le : cette radicalité, cette audace intellectuelle ambitionnant de fonder un nouvel art nous plaisent. À tout le moins, elles méritent notre respect. Nous sommes ici bien loin du petit matérialisme nihiliste et sophistique : cet élan affirmatif ne peut que nous inciter à suivre avec attention une entreprise artistique ainsi engagée.

Il va cependant de soi que cette orientation constitue un assez exact opposé de la nôtre. Revoyons tout cela.

12 – EFFETS SUR LE MONDE-MUSIQUE ?

Le lieu n'est pas d'examiner à quel titre il s'agit bien ici d'un art. Le point est plutôt de prendre acte que la musique voit proliférer autour d'elle tout un ensemble de nouvelles pratiques sonores à vocation artistique, dont le dispositif de diffusion passe exclusivement par haut-parleurs, et dont les matériaux sonores ainsi diffusés ne sont plus catégorisables comme images sonores de sons musicaux.

En reprenant le terme *plastique* avancé par Schaeffer, on pourrait dire que la musique se trouve aujourd'hui environnée de nouvelles pratiques relevant de la plasticité sonore qui, en un certain sens, ne partagent rien avec la musique et son monde propre.

On pourrait alors soutenir que le monde-Musique doit simplement persévérer, indifférent à ces nouvelles pratiques. Mais l'on sait qu'une telle disposition subjective ne resterait pas longtemps tenable s'il est vrai que le monde-Musique ne saurait rester durablement indifférent aux bruits et activités sonores de son temps, qu'un monde-Musique entièrement sourd à tout cela et ne tentant plus de s'y rapporter pour examiner s'il y a lieu d'en musicaliser certaines composantes, serait un monde-Musique malade, asthénique et sans ambition. Un monde-Musique non-atone est un monde dont l'environnement sonore est susceptible de l'enrichir de nouveaux points, c'est-à-dire de lieux où la pratique musicale devient susceptible d'avoir à décider, à trancher : musicaliser ou non ?, comment ?, etc.

Le paradoxe de l'entreprise schaefferienne réside alors en ce fait : les critiques qu'elle a adressées à la musique (qu'elle disait « traditionnelle »)

ont laissé cette musique assez largement indifférente, et la charge acousmatique contre la note de musique n'a guère porté – c'est d'ailleurs à ce même moment que la vieille note de musique a tout au contraire triomphé en se trouvant promue comme cœur logique de la nouvelle norme internationale Midi^A.

L'interrogation dont la cause acousmatique est porteuse pour le monde-*Musique* vient d'un tout autre angle : il tient à la manière dont le monde-*Musique* peut/doit ou non entreprendre de musicaliser ces nouvelles plasticités sonores produites par toutes ces nouvelles pratiques sonores de notre entre-temps.

Autrement dit, il s'agit d'examiner la place que telle ou telle de ces nouvelles sonorités peut occuper dans le monde-*Musique*, non pas en alignant pour ce faire ses principes ancestraux sur ceux de l'art des sons fixés mais tout au contraire en activant d'une manière particulière ces principes ancestraux qui amènent la musique à accueillir au cœur même de ses objets propres (de ses morceaux donc) des voix qui parlent – car lorsqu'une voix chante un texte, c'est bien la même voix qui parle le texte et qui chante la mélodie –, des bruits non musicaux ou des images sonores de telle ou telle musique.

On mesure, ce faisant, l'ampleur des mutations auxquelles la logique scripturale du monde-*Musique* doit aujourd'hui faire face :

- Que faut-il modifier de son solfège pour pouvoir continuer d'accueillir des voix qui font bien autre chose que chanter, des voix qui parlent, mais également des voix qui rient et pleurent, des voix qui gémissent et hurlent, des voix qui chuchotent, des voix bègues et des voix étranglées, etc. ?

- Comment ajuster son solfège aux tâches nouvelles de musicaliser les bruits d'un monde électronisé et informatisé à outrance ?

- Comment rendre notre vieux solfège apte à traiter musicalement des innombrables images sonores qui assaillent le monde-*Musique* ?

Détaillons un peu ce dernier point.

A. Celle qui est au principe de tous les synthétiseurs...

13 – LES IMAGES SONORES DANS LA MUSIQUE

La question est la suivante : il y a bien place dans le monde-*Musique* – on l'a vu – pour des images sonores de sons musicaux, c'est-à-dire place, dans les morceaux dits mixtes, pour des sonorités (diffusées par haut-parleurs) qui sont des enregistrements de sons instrumentaux produits de manière tout à fait classique. Mais quelle place éventuelle donner en musique à ces sonorités venues des nouvelles plasticités sonores, sonorités qui ne sauraient plus être thématiques comme images de sons musicaux ?

Une image de rien

L'hypothèse de travail que l'on avancera pour traiter ce point éminemment contemporain sera celle-ci : la musique peut entreprendre de musicaliser ce type de sonorité en les intégrant sous la catégorie générale d'*image* à la condition d'admettre alors qu'il puisse y avoir des images qui ne soient aucunement image de ceci ou de cela, des images qui soient images de rien.

L'idée serait donc qu'une mutation en jeu dans notre monde-*Musique* tiendrait à sa capacité aujourd'hui de faire de la musique en associant de telles images sonores aux sonorités musicales habituelles (traces, pour leur part, de corps-accord).

La difficulté se concentre alors dans la question suivante : quel statut musical donner à des images sonores qui s'avèrent n'être images d'aucune réalité musicale ?

Une image qui ne soit pas seconde

Plus généralement, qu'est-ce qu'une image qui ne serait pas l'image de ceci ou de cela ? On sait que Sartre a posé de la conscience qu'elle est toujours conscience de ceci ou de cela et ne saurait être conscience de rien. Une image serait-elle capable d'établir pour son compte ce que la conscience sartrienne ne saurait réaliser pour son propre compte ?

Référons-nous pour ce faire aux questions que posait le philosophe Louis Marin :

« *Qu'est-ce que l'image ?* » [...] *La réponse hâtive de l'histoire de la philosophie « occidentale » [...] est de faire de l'être de l'image un moindre être, un décalque, une copie, une deuxième chose en état de moindre réalité, et du même*

coup, en écran aux choses mêmes, d'en être l'illusion, un reflet appauvri, une apparence d'étant, un voile trompeur, et d'autant plus trompeur que la relation de l'image à l'être se trouverait réglée par l'imitation qui ferait d'elle la représentation de la chose, doublant la chose et se substituant à elle. Au bout du compte, à la question de l'être de l'image, il est répondu en renvoyant l'image à l'étant, à la chose même, en faisant de l'image une re-présentation, comme une présence seconde. [...] D'où la tentative de cerner [...] l'être de l'image [...] en interrogeant ses « vertus », [...] ses forces latentes ou manifestes, bref, son efficace, fût-il même de connaissance. »⁷⁷

Une image constituante

Ceci suggère au musicien qu'il pourra intégrer à sa musique – éventuellement musicaliser – ces nouvelles images sonores en assumant qu'une image sonore puisse être une image qui ne soit pas seconde (image « de » ceci ou cela), une image qui ne soit pas constituée à partir d'une chose dont elle devient l'image mais qui soit première. Mais dans ce cas, comment distinguer une telle image (première) d'une simple chose sonore (elle-même première dans l'ordre de l'existence) ?

L'idée est que cette chose-image aura ceci de spécifique (légitimant qu'on la thématise comme image) qu'elle constituera par elle-même un renvoi, qu'elle engagera une référence constituante à une autre chose qu'elle (une autre chose qui sera cette fois seconde et dont la première chose-image sera l'image). Cette image sera donc constituante, et non plus constituée, renvoyant ce faisant à ce qu'on a somme toute coutume d'appeler *imaginaire* : une image constituante sera une chose qui ouvre intrinsèquement à un imaginaire (thématisé comme opération renvoyant à une chose fictive).

Somme toute n'est-ce pas là une loi ordinaire du dessin ? Songeons par exemple au dessin de Tintin qui n'est pas l'image constituée d'un individu préexistant mais bien l'image constituante d'un personnage imaginaire.

À quel titre alors nos images sonores précédentes suscitent-elles intrinsèquement de telles opérations imaginaires constituantes d'une référence possible ? Au titre bien sûr, longuement relevé par Michel Chion, que ces sonorités portent en elles le manque de leur source et de leur cause physique, au titre donc que ces sonorités sont le résultat d'une coupure volontaire et explicite qui suscite inmanquablement une interrogation sur ce à quoi elles renvoient. Autrement dit, l'acte même de faire entendre un son acoustique active l'imaginaire d'une source oubliée.

Une discursivité narrative

La question que l'art des sons fixés comme d'autres arts plastiques pose à la musique devient alors celle-ci : intégrer leurs sonorités au monde-*Musique*, c'est les intégrer comme image constituante, donc comme sonorités susceptibles de renvoyer imaginativement à un autre régime qu'elles. Cela va vouloir dire : assumer que ces sonorités génèrent une discursivité d'un type propre qu'on dira *narratif*.

Résumons : si la musique entreprend de se rapporter à ces nouvelles images sonores sans référent que lui livre son environnement sonore actuel, elle doit assumer que ceci suscite en son sein (toute la difficulté est là!) le déploiement d'une discursivité narrative imaginaire (et non explicite, comme l'est par contre la discursivité narrative dont un texte littéraire mis en musique peut être porteur).

Des doublures

La situation va devenir la suivante : notre logique discursive musicale ordinaire va se trouver doublée (au sens où l'on parle au cinéma de voix doublée) d'une logique narrative imaginaire, en même temps que notre monde-*Musique* va lui-même se trouver doublé (au sens cette fois où l'on parle de la doublure d'un vêtement) d'un tissu conjonctif qui l'enveloppe (songeons ici aux emballages de monuments par Cristo...).

Tel serait donc un des défis posés au musicien par notre entre-temps : non plus seulement doubler la logique discursive musicale d'une logique narrative (comme le faisait déjà le vieux texte littéraire mis en musique), mais la doubler d'une logique narrative imaginaire, générée par des images sonores constituantes de références à la fois errantes et enchaînées (une sorte d'armée des ombres faisant cortège musical souterrain au discours musical traditionnel).

Comment contrôler musicalement cette nouvelle logique discursive, en particulier au moyen de quelle nouvelle logique scripturale minimale ? Comment noter dans une partition les conditions proprement musicales d'une telle « doublure » ? Vaste chantier !

Le champ sonore entourant le monde-Musique

Notons d'ores et déjà une conséquence importante de cette ambition musicale (ambition indispensable, rappelons-le, si la musique continue d'assumer sa tâche propre de musicaliser certains des bruits de son temps) : c'est que le monde-*Musique* se trouve auréolé d'un champ sonore bien plus vaste qui l'enveloppe et le cerne. Proposons l'image suivante : le monde-*Musique* génère autour de lui un champ gravitationnel qui attire les bruits du temps et tend à les orienter vers/selon lui.

Ainsi le rapport du monde-*Musique* aux sonorités non musicales se diversifie, se ramifie en aux moins trois figures envisageables :

- la plus radicale est celle qu'on a déjà abordée et qui consiste à *musicaliser* ces sonorités (en les inscrivant dans le cadre de l'écriture musicale à la note : en les rythmant, en extrayant d'une voix parlée la mélodie de son intonation, etc.) ;

- un rapport moins radical consiste à simplement *mettre en musique* ces sonorités, comme on le fait traditionnellement pour les sonorités phonétiques d'un texte chanté : ceci, en effet, n'efface pas l'hétérogénéité discursive du texte (qui reste – doit rester ! – compréhensible ce qui suppose que soit préservée sa structure acoustique propre permettant de le comprendre) ;

- un rapport cette fois extérieur, qui consiste simplement à exercer une force gravitationnelle et à *polariser* un certain nombre de pratiques sonores extra-musicales vers la musique (sans pour autant les incorporer).

Résumons d'un tableau nos trois modalités :

Polarisation	Incorporations	
	Mise en musique	Musicalisation

Dans ce cadre, la nouveauté (relative) à laquelle les nouvelles plasticités sonores convoqueraient le monde-*Musique* tiendrait à sa capacité de mettre en musique des images sonores porteuses d'une narrativité imaginaire : comment contrôler musicalement un discours musical habituel doublé d'une narrativité imaginaire portée par une voix musicale elle-même doublée de sonorités importées ?

Inscrire de telles images sonores dans nos logiques musicales suppose une nouvelle dialectique entre logique scripturale et logique discursive.

Principes logiques

Concernant la logique scripturale, le principe sera le suivant : de telles images sonores devront être inscrites dans la partition, d'une manière ou d'une autre : par l'écriture musicale s'il s'agit de les musicaliser ; plus souvent par des notations (comme on le fait ordinairement en inscrivant comme tel le texte à chanter sous la mélodie spécifiquement composée pour lui).

Comme on le devine, cet impératif passera par l'invention de nouvelles modalités solfégiques en sorte d'incorporer cette « image sonore » au texte musical : par exemple par dessins et figures des profils acoustiques associés au texte musical proprement dit.

Concernant maintenant la logique discursive, comment dialectiser musicalement discours musical ordinaire (non narratif) et discours narratif imaginaire (implicite, bien sûr) suscité par le nouveau flux d'images sonores ?

De quelle possibilité propre la musique dispose-t-elle pour diriger une telle logique narrative ? Doit-elle au demeurant la diriger ou seulement viser à la canaliser (comme elle le fait déjà à l'égard des textes littéraires qu'elle met en musique) ?

Laissons ici ces questions à la perspicacité des projets compositionnels de l'heure.

Remarquons que ces questions viennent s'ajouter à celles que suscitent par ailleurs les mutations en cours du solfège.

14 – MUTATIONS DE LA NOTE

On a déjà, dans des chapitres précédents, indiqué les trois périls qui menacent aujourd'hui le solfège :

- une complexification de la note atteignant les limites par le haut de l'écriture musicale (au-delà, l'écriture se démusicaliserait pour s'informatiser),
- une hétérogénéisation croissante des notations (diversification, individualisation...),

– une schizophrénisation tendancielle des partitions mixtes (entre écriture à la note pour la musique instrumentale traditionnelle et bricolage de notations pour les images sonores diffusées par haut-parleurs).

Là encore, les chantiers sont ouverts et devraient le rester longtemps tant l'ampleur des tâches se vérifient considérables.

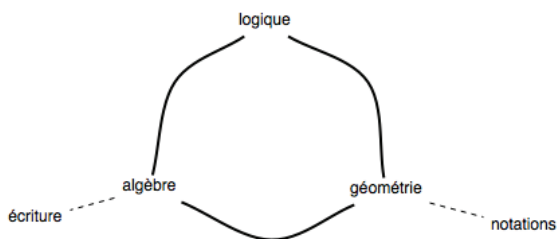
Réitérons en ce point notre conviction qu'il est possible ici d'opérer selon le principe énoncé par Boulez : par cumulation autour du noyau d'écriture, non par émigration sur de tout autres territoires.

« La seule notation future logique sera celle qui englobe la précédente. »⁷⁸

Pour s'acquitter de cette tâche, le musicien a tout lieu d'examiner les mutations de son écriture musicale à la lumière des mutations équivalentes prévalant dans les écritures scientifiques et les autres écritures artistiques (même si, comme l'on sait, la musique reste aujourd'hui le seul art à s'être doté d'une écriture à la lettre qui lui soit propre).

Un récent examen de ces possibles contemporanéités en matière de mutations d'écriture⁷⁹ autorise sur ce point les considérations suivantes.

1. L'écriture (entendue en un sens large) est partie prenante d'un triangle dynamique, d'une pulsation à trois termes qui résonne/raisonne directement en musique comme en bien d'autres domaines : la lettre algébrique de la note, la figure géométrique des notations et la logique générale du solfège.



2. L'écriture n'est pas un dispositif qui vise simplement à fixer un état des choses (en sorte d'ouvrir la possibilité de sa reprise) : l'écriture permet tout autant si ce n'est plus encore de créer de toutes nouvelles situations, de tester de nouvelles possibilités. L'écriture, à ce titre, a une fonction heuristique.

3. L'écriture ouvre sans doute un espace de formalisation mais elle ouvre également un espace de rêverie, d'imagination débridée : une formule musicale, mathématique ou chimique, aussi éloignée soit-elle de tout espace sensible pour qui n'est pas familier de son écriture, stimulera l'imagination du musicien, du mathématicien comme du chimiste.

4. Écrire, c'est aussi toujours peu ou prou inscrire une échelle phénoménale parmi bien d'autres. D'où la nécessité de stratifier l'écriture selon différentes échelles emboîtées (en musique, écrire le détail microscopique du son, écrire les enchaînements mésoscopiques et écrire-inscrire les parcours macroscopiques de l'œuvre). D'où des problèmes compliqués d'unité/diversité entre les différentes échelles d'écriture ainsi mobilisées.

5. Il y a enfin que l'écriture ouvre l'espace d'une matière spécifique : la matière de la lettre, qui n'est pas d'essence phonologique ou d'ordre perceptivement sonore, tient à son réel propre (qui est le point où quelque chose ne saurait s'écrire).

15 – NOTRE MONDE-*MUSIQUE* AUJOURD'HUI

Quelle intelligence du monde-*Musique* aujourd'hui ressort de ce parcours, non exhaustif faut-il le rappeler ?

Diversification

Il y a d'abord que notre monde-*Musique* est intérieurement diversifié.

Il comporte des zones moins épaisses que d'autres, des régions où les limites par le bas ou par le haut se révèlent plus rapidement atteintes. Il comporte des zones de fracture, des failles océaniques, des régions plus directement alimentées par les bruits du monde et qui entreprennent de les incorporer en les mettant en musique ou en les musicalisant.

Il y a aussi que, si notre monde-*Musique* est bien connexe, cela n'interdit nullement qu'il puisse par ailleurs être troué et donc qu'il lui faille parfois adopter des chemins détournés pour connecter tel ou tel de ses continents intérieurs : faire un, par le chant, de la voix qui parle et de la voix qui chante, ne procède pas de la ligne droite et implique de délicats détours ; mettre en musique les bruits de Mai 68 (comme Bernd Alois Zimmermann y a déjà procédé en 1969 dans son *Requiem pour un jeune poète*) pourra mobiliser un détour par le continent jazz...

Il y a ensuite que notre monde-*Musique* est extérieurement accompagné d'une nébuleuse sonore qu'il polarise en partie selon l'attrait gravitationnel dont il est capable en un moment donné.

Les exemples précédemment rapportés suggèrent que le champ gravitationnel constitué par le monde-*Musique* sur l'espace sonore de notre entre-temps n'est nullement désactivé.

Donc rien là qui mérite de se rallier au « Vive la mort du monde-*Musique* » qu'un certain nihilisme ne cesse d'exalter.

Notre monde-*Musique* aujourd'hui n'est ni moribond ni atone. Il n'est pas davantage *stable* (il n'est pas vrai qu'il ne s'y produit plus que des faits : il s'y produit toujours des œuvres, et même des chefs-d'œuvre – le xx^e en a fourni à foison) ni *inconséquent* (il n'est pas vrai qu'il soit dépourvu de tout corps apte à porter les conséquences des événements, à compter celui toujours actif de Schoenberg : le monde-*Musique* reste doté d'institutions et musiciens aptes à porter ces conséquences). Le monde-*Musique* n'est pas plus *inactif* (sans efficacité corporelle) ou *inorganique* (dépourvu de l'organe adéquat à traiter l'événement survenu).

Bref, la question d'un Parsifal venant régénérer un monde-*Musique* devenu exsangue n'est pas à l'ordre du jour : notre monde-*Musique* n'est pas un Graal, son chroniqueur Deliège n'est pas Gurnemanz, la lance musicale du solfège n'a pas été abandonnée, le vieux combattant Boulez n'est pas devenu Amfortas et le royaume de Schaeffer n'est pas celui de Klingsor ! Et – last but not least – nul besoin d'une Kundry (dommage !) pour hystériser notre entre-temps...

Les points actifs d'un monde

Si notre monde-*Musique* n'est rien de tout cela, c'est parce qu'il configure ses points (c'est-à-dire des lieux précis requérant la décision et l'intervention subjective tant du musicien que des œuvres musicales).

Résumons tout ceci sèchement nommant quelques points aujourd'hui actifs de notre monde-*Musique*^A :

A. Le séminaire compositionnel *Entretemps* (Ircam) travaille précisément à confronter les orientations autour de tels points.

- L'ordinateur et l'instrument de musique^A
- Le haut-parleur et le rapport au son
- La note
- La voix
- L'image sonore
- La phrase^B
- L'hétérophonie et le choral
- Schoenberg
- ...

A contrario, les questions suivantes ne relèvent pas (ou plus) de points musicalement actifs pour le monde-*Musique* aujourd'hui :

- Le cross-over^C
- L'expression « musique contemporaine »
- Le partage musique classique/contemporaine
- Le ton, le thème et le mètre
- La série ou le spectre^D
- Webern
- ...

16 – CONTINUER...

Au total, il revient au musicien de continuer, de persévérer en sorte d'assumer le tournant en cours du monde-*Musique*. De quelle ampleur est ce tournant ? Tout laisse penser qu'il est d'une ampleur bien plus vaste que celui de 1600, de 1750 ou de 1913.

L'ampleur des tâches qui aujourd'hui revient ainsi au musicien suggère alors l'importance toute particulière en notre entre-temps d'assumer la responsabilité du musicien pensif en sorte de déployer de nouvelles intellectualités musicales qui se situent à hauteur des défis musicaux qui sont

A. On vient de découvrir en Allemagne une flûte à cinq trous, taillée dans l'os d'un vautour, et datant de 35 000 ans ! Puisse dans la permanence renouvelée de cet instrument la conviction qu'il est possible de résister au nihilisme ambiant plaider : « *No future!* »

B. Sur ce point, on s'attachera, aujourd'hui, à confronter cette catégorie musicale à la notion homonyme du philosophe Philippe Lacoue-Labarthe...

C. Prôné comme transgression des « frontières » intra-musicales entre genres différents

D. Comme on l'a indiqué, ceci ne veut nullement dire qu'il n'y ait plus place pour des séries ou des spectres dans la composition. Ceci veut très exactement dire le contraire : la mobilisation de séries ou de spectres (dans la constitution d'un matériau d'écriture pré-compositionnel) ne saurait plus en soi faire problème musical.

les nôtres : les mutations logiques de notre monde-*Musique* requièrent des intellectualités musicales vives et diversifiées.



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *Manifeste du parti communiste*, 1848
2. *La reprise* (trad. N. Viallaneix; GF-Flammarion, 1990 ; p. 65-66)
3. *Miettes philosophiques* (trad. K. Ferlov et J.-J. Gateau; Tel-Gallimard, 1990 ; p. 140)
4. *Journal* (vol. II, p. 266)
5. *Journal* (vol. IV, p. 149)
6. *Journal* (vol. IV, p. 405)
7. *Journal* (vol. V, p. 17)
8. *Journal* (vol. IV, p. 189)
9. *Journal* (vol. V, p. 173)
10. *Journal* (vol. V, p. 235)
11. Voir le début de *Théorie du sujet* (Alain Badiou)
12. pour grand orgue symphonique à trois claviers, 30 minutes (Édition Jobert).
Création à Notre-Dame de Paris le 6 mai 2003 par Jean-Luc Étienne
13. Cité par M. Kaltenecker p. 45-47
14. Cité par M. Kaltenecker p. 59
15. Cité par M. Kaltenecker p. 126
16. Cité par M. Kaltenecker p. 54
17. Cité par M. Kaltenecker p. 227
18. M. Kaltenecker, p. 128
19. M. Kaltenecker, p. 67
20. M. Kaltenecker, p. 304
21. Cité par M. Kaltenecker p. 209-210
22. Cité par M. Kaltenecker p. 76
23. Cité par M. Kaltenecker p. 269
24. M. Kaltenecker, p. 75
25. Cité par François Bohy (chapitre IV de son DEA).
26. M. Kaltenecker, p. 73
27. Cité par M. Kaltenecker p. 200
28. Cité par M. Kaltenecker p. 83

29. Cité par M. Kaltenecker p. 318
30. Cité par M. Kaltenecker p. 156
31. M. Kaltenecker, p. 44
32. Cité par M. Kaltenecker p. 108
33. M. Kaltenecker, p. 132
34. M. Kaltenecker, p. 137
35. M. Kaltenecker, p. 25
36. Seuil, 1966
37. GRM – BUCHET/CHASTEL (PARIS)
38. *musique acousmatique (propositions... positions)*, Éditions Ina-Grm et Buchet/Chastel (1993)
39. Éd. Metamkine/Nota-Bene/Sono-Concept (1991)
40. *Traité des objets musicaux*, p. 475
41. *Traité des objets musicaux*, p. 487-488
42. *Traité des objets musicaux*, p. 496-498
43. *Traité des objets musicaux*, p. 578-579
44. Préface du *Guide des objets sonores*, p. 9-10
45. *Traité des objets musicaux*, p. 76
46. *La musique concrète* (Que sais-je ? n° 1287 ; PUF, 1973), p. 13
47. *Traité des objets musicaux*, p. 214
48. *Traité des objets musicaux*, p. 156
49. *Traité des objets musicaux*, p. 268
50. *Traité des objets musicaux*, p. 262
51. *Traité des objets musicaux*, p. 11
52. *La musique concrète*, p. 38
53. *Traité des objets musicaux*, p. 30-31
54. *Traité des objets musicaux*, p. 34-35
55. *Traité des objets musicaux*, p. 24
56. *Traité des objets musicaux*, p. 23
57. *Traité des objets musicaux*, p. 274
58. *Traité des objets musicaux*, p. 573
59. *Traité des objets musicaux*, p. 574
60. *Traité des objets musicaux*, p. 630
61. *Traité des objets musicaux*, p. 614
62. *Traité des objets musicaux*, p. 305

63. *Traité des objets musicaux*, p. 636
64. *Traité des objets musicaux*, p. 25
65. Préface du *Guide des objets sonores*, p. 10
66. *L'art.*, p. 78
67. *L'art.*, p. 3
68. *L'art.*, p. 8
69. *L'art.*, p. 45
70. *L'art.*, p. 8
71. *L'art.*, p. 46
72. *L'art.*, p. 64
73. *L'art.*, p. 15
74. *L'art.*, p. 42
75. *L'art.*, p. 83
76. *L'art.*, p. 22...
77. *Des pouvoirs de l'image* (Coll. *L'ordre philosophique*, Seuil – 1993 ; p. 10)
78. *Temps, notation et code* (*Points de repère*, p. 80)
79. Voir le colloque *Mutations de l'écriture. Arts & sciences* (Ens, 19-20 octobre 2007)