

II. LE CORPS-ACCORD MUSICAL

« *Quand les souffles de ses ancêtres veulent souffler la bougie, il dit “Pas encore !”. Lui-même à la fin, quand les bruits auront disparu, tirera une preuve de quelque chose de grand de ce simple fait qu'il peut causer l'ombre en soufflant sur la lumière.* » Mallarmé¹

Qu'en est-il des corps en musique? Quels rapports spécifiques la musique entretient-elle aux corps qu'elle mobilise? Quels types singuliers de corps la musique configure-t-elle pour ses besoins propres?

1 – AXIOME DU SON MUSICAL

Abordons cette idéation musicienne des corps par une décision de pensée qui va l'orienter de part en part : si le son constitue bien, en musique, une réalité décisive, c'est en tant qu'il intervient non comme corps ou substance mais comme *trace*, projetée dans l'espace sensible d'un lieu architectural, trace d'un corps à corps entre le corps physiologique d'un musicien et le corps mécanique d'un instrument de musique, corps à corps spécifique qui représente le véritable corps *musical* qu'on choisit de nommer *corps-accord*^a.

Soit : le son *musical* est la trace d'un corps-accord.

Appelons cette décision notre *axiome du son musical*.

Conséquences

Ce chapitre va entreprendre d'en explorer les attendus et les conséquences. Successivement :

- de quelle manière le monde-*Musique* mobilise-t-il un corps physiologique d'individu et ce faisant le transfigure-t-il? Il s'agira ici du corps *musicien* ;
- de quelle manière le monde-*Musique* mobilise-t-il le corps mécanique d'un instrument qu'il configure en instrument *de musique*? Il s'agira ici du corps *instrumental* ;

a. Je dois à Charles Alunni la suggestion de ce jeu de mots.

- de quelle manière le monde-*Musique* met-il en jeu un corps à corps tout à fait spécifique, celui qu'on appelle ici corps-accord ? Il s'agira ici du corps *musical* ;
- de quelle manière le monde-*Musique* profile-t-il les sons qui seront siens comme traces sonores rayonnées par ses corps musicaux ? Il sera ici question du *son musical* ;
- de quelles différentes manières le monde-*Musique* joue-t-il au total de ce dispositif corporel ? Il en ira ici des différentes orientations musicales en matière de corps.

Il s'agira de caractériser chacune de ces « choses » selon leur jeu différentiel plutôt qu'à proprement parler de les définir. On esquisse ici une théorisation des corps en musique en formulant quelques principes susceptibles de l'orienter, plutôt qu'on n'accomplit une telle théorie.

Sons musicaux et images sonores

En abordant ainsi la question des corps et sons musicaux, nous privilégions par principe un type de son qu'on nomme aujourd'hui *live* (par opposition aux sons enregistrés et diffusés par haut-parleurs) et soutenons que le cœur de l'existence musicale revient à entendre *in situ* un musicien jouant *live* d'un instrument de musique.

Ce principe relativise l'expérience de la musique enregistrée : il la considérera non pas comme extra-musicale mais comme latérale, dérivée, seconde; car l'enregistrement d'un son musical sera considéré comme produisant non pas un nouveau son musical mais une *image* (sonore) de ce son musical : entendre un enregistrement reviendra donc à entendre des images sonores (tout de même que voir une photo ou un film, c'est voir des images visuelles).

Remarquons, au passage, une différence de grande importance pour la musique dite *mixte* c'est-à-dire celle qui mêle musique *live* et musique enregistrée, donc sons musicaux et images sonores : là où les sons musicaux sont *rayonnés* par le corps instrumental (nous allons y revenir plus longuement), les images sonores sont *diffusées* par les haut-parleurs (puisque le haut-parleur, simple membrane, ne constitue pas par lui-même un corps instrumental).

Notre distinction entre son musical et image sonore ne rature nullement l'intérêt de la musique mixte : il n'existe pas en effet de monde qui

n'incorpore, en sus de ses propres objets, des images de ces objets (ou de tout autre partie ou région), images qui ont alors pour lui le statut de *chooses* à part entière. Tout de même, nous avons à faire, dans le monde-*Musique*, à deux types de choses sonores : les sons musicaux proprement dits (ceux dont nous allons analyser les conditions musicales de production) et des images sonores (de ces sons ou de tout autres sonorités).

2 – LE CORPS MUSICIEN

«*Je divise mon corps en plusieurs corps.* » Adonis ²

Au principe du jeu musical, il y a l'intervention incontournable du corps physiologique d'un musicien : il y a un individu qui vient payer de son corps pour attraper une trompette, empoigner un accordéon, arrimer ses quatre membres à un orgue, enlacer une harpe, envelopper un tambour ou tout simplement remplir ses poumons et déployer ses organes vocaux. Sans la mise en jeu d'un tel corps individuel, pas de musique !

D'une image musicale

Autant dire que la musique dite *mécanique* – celle qu'on fait automatiquement jouer à un instrument de musique (à un piano mécanique par exemple) – sera considérée ici comme image de musique : non plus exactement image *sonore* (comme pour la musique enregistrée et diffusée par haut-parleurs) puisque dans ce nouveau cas le son est rayonné par le corps mécanique d'un instrument de musique, mais plutôt image *musicale* d'une musique jouée ou à jouer.

L'expérience de la musique mécanique, comme celle de la musique *mixte*, a toute sa place dans le monde-*Musique*, mais précisément une place d'*image* (ici musicale, plutôt que sonore) : une image reste une chose concrète, matériellement appréhendable, qu'il nous faut soigneusement distinguer de l'éventuelle chimère qu'elle peut représenter.

Un corps physiologique transfiguré

Appelons « corps musicien » le corps physiologique du musicien en tant qu'il est mobilisé dans un corps-accord musical.

Ce corps musicien n'est plus tout à fait le même que le corps physiologique du même individu quand celui-ci, au lieu de faire de la musique, par exemple fait du sport, fait l'amour ou mène tout autre activité : son corps physiologique ne joue pas de la même manière, ses organes se diffèrent, ses différents membres sont autrement mobilisés. Il n'est que de voir combien le corps pataud d'un instrumentiste peut d'un coup se transfigurer lorsqu'il s'arrime à son instrument de musique habituel pour prendre mesure de cette variabilité du corps physiologique selon les situations où il opère et les partenaires avec lesquels il s'incorpore (tout de même que le corps d'un sportif pourra muter dès qu'il monte sur un ring, et celui d'une femme se transfigurer lorsqu'elle se donne à son amant).

Le corps musicien est un corps façonné, longuement discipliné, nullement un corps spontané et « naturel » : on sait combien une discipline proprement musicale doit s'exercer sur le corps physiologique d'un individu pour lui permettre, petit à petit, de se configurer aux besoins propres du jeu instrumental – les conservatoires de musique n'existent qu'à transmettre un tel type d'apprentissage. À ce titre, le corps musicien est un corps savant.

Ce qui fait ainsi d'un corps individuel ordinaire un corps proprement musicien est sa mise à la disposition d'un jeu instrumental, sa conformation à une incorporation proprement musicale. En cette affaire, le corps physiologique se dépouille de tous ses attributs superflus pour se reconfigurer globalement autour de tâches musicales et, comme on y reviendra plus loin, toute tentative de rehausser telle ou telle propriété non musicale du corps physiologique au principe de ce corps musicien (une exhibition par exemple de la virtuosité, une manière d'attirer l'attention sur la tenue vestimentaire, etc.) tendra à faire obstacle à l'opération-musique proprement dite. Ce qui du corps physiologique n'est pas incorporé comme corps musicien au corps-accord va donc tendre à être musicalement soustrait, ce qui n'est pas dire nié, raturé : il va être temporairement effacé comme insignifiant.

La contrepartie musicale de cette insignifiance est la grâce tout à fait spécifique dont le corps musicien jouant va se trouver paré le temps du jeu musical : le monde-*Musique* se trouve ainsi en capacité de procurer élégance, prestance, beauté, puissance tout à fait singulières aux corps physiologiques pendant le temps même qu'il les mobilise.

Le déchet d'un «à corps perdu»...

Cette transfiguration musicale des corps musiciens a une contrepartie sévère et inéluctable : la déchéance de ces mêmes corps physiologiques «quand la musique s'arrête», quand la chanteuse jusque-là transfigurée redevient une femme quelconque à la silhouette improbable, quand le violoniste perd son aura de médium pour redevenir tel petit homme pataud à l'allure de maigre fonctionnaire.

L'épreuve, répétée jour après jour, de ce jeu «à corps perdu» n'est pas la moindre épreuve pour le *dividu* musicien : indéfiniment ce *dividu* accède au mont Tabor («*Nous sommes ici si bien : dressons des tentes!*»³⁾) sans pouvoir jamais y demeurer puisqu'il lui faut bien, à un moment ou à un autre, en redescendre pour indéfiniment renouer le fil banal d'un corps quelconque et de jours ordinaires.^A

3 – LE CORPS INSTRUMENTAL

«*Le corps en sait plus long qu'il ne veut bien le dire, sur l'âme!*» Claudel⁴

Qu'en est-il maintenant du corps instrumental avec lequel le corps musicien fait corps ?



Un organe ne fait pas un corps

Pas plus qu'il ne saurait se réduire à un instrument de diffusion sonore (la membrane d'un haut-parleur), un instrument de musique ne saurait

A. Faut-il redire combien ce traumatisme répété divisant sans égard l'individu musicien me semble au principe subjectif de toute intellectualité musicale?

se réduire à un organe de calcul doublé d'un organe de contrôle, tel par exemple notre ordinateur moderne; du seul fait qu'il sert de bien des manières « à la musique », l'ordinateur ne saurait être tenu comme constituant un instrument de musique à part entière : un instrument de musique est bien autre chose qu'un simple outil, ustensile ou appareil utilisé *pour la musique*. Il est bien plus qu'*« une machine à fabriquer des sons »*⁵.

Où la fameuse définition de l'instrument par Berlioz

« Tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur est un instrument de musique. »⁶

trouve sa limite en disposant, faute de mieux, le musicien comme garant de la logique musicale (où l'on retrouve l'habituel cercle vicieux qui fait du musicien – auto ou socialement proclamé – le fondateur de la musique).

Gardons cependant de Berlioz l'idée de l'instrument de musique comme « *corps sonore* » et l'idée qu'il doit être « *mis en œuvre* » par un musicien.

Sans nous engager ici dans une théorisation systématique de l'instrument de musique comme type tout à fait original d'instrument^A, précisons-en cependant quelques traits.

Un corps physique

Un instrument de musique est un générateur de vibrations acoustiques par rayonnement d'un *corps physique* vibrant.

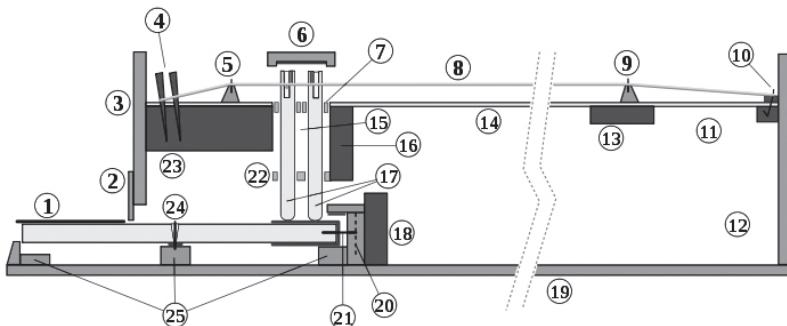
On peut prendre mesure de ce que *corps physique* veut ici dire^B en explorant par exemple les logiciels informatiques dits de *synthèse par modèles physiques*^C qui entreprennent de reproduire la cause instrumentale des sons musicaux et, pour ce faire, de reproduire l'ensemble du corps instrumental au principe des vibrations acoustiques. Un corps suppose l'articulation structurée de diverses composantes physiques : par exemple, dans le

A. On renverra sur ce point aux travaux de Martin Laliberté qui tentent de dégager à quelles conditions le nouvel instrumentarium électrique puis électronique de la fin du XX^e siècle est ou non susceptible de configurer de nouveaux instruments de musique.

B. On a déjà relevé qu'une membrane – celle du haut-parleur par exemple – ne suffisait nullement à faire un corps, lors même que les vibrations de cette membrane sont, par définition même du haut-parleur, dotées d'une grande efficacité acoustique.

C. Tel le logiciel *Modalys* de l'Ircam (comme compositeur, j'ai participé avec le physicien Jean-Marie Adrien et l'informaticien Joseph Morrison à sa mise au point à l'époque – fin des années quatre-vingt – où ce logiciel se dénommait *Mosaic*).

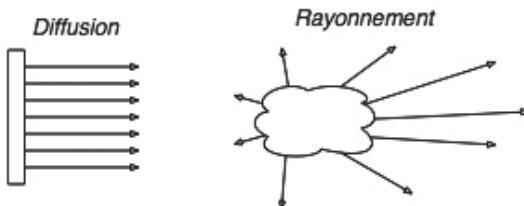
cas du clavecin, il y faudra des cordes, un cadre fixant ces cordes, des chevallots et des sillets pour délimiter la partie vibrante de ces cordes, des barres de transmission de leurs vibrations, une table d'harmonie rayonnant ces vibrations transmises, etc.



Un corps rayonnant

Insistons sur l'importance particulière qu'un tel corps physique soit ordonné à des fins proprement musicales : en l'occurrence aux fins de rayonner dans l'espace ses propres vibrations mécaniques en sorte de projeter des vibrations acoustiques (et donc sonores) qui seront trace de ses propres vibrations mécaniques.

Un instrument de musique *rayonne* dans l'espace plutôt qu'il ne *diffuse* le son (comme le fait le haut-parleur) : la diffusion s'opère uniformément dans une seule direction quand le rayonnement acoustique opère dans plusieurs directions – idéalement dans toutes – et de manière non uniforme.



D'où cette propriété empirique : un haut-parleur ne saurait révéler les propriétés acoustiques (réverbération...) du lieu dans laquelle il intervient là où un instrument de musique sait le faire ; d'où d'ailleurs qu'un instrument de musique va jouer avec les propriétés acoustiques du lieu : un instrumentiste examinera la salle dans laquelle il va jouer pour choisir soigneusement où y installer son instrument puis comment moduler son jeu instrumental en fonction de l'étendue de la salle, de sa matité, etc.

Un instrument de musique est ainsi en capacité de se dialectiser acoustiquement avec l'architecture du lieu où il rayonne (jouant acoustiquement des limites du lieu – murs, plafond... – comme de ses revêtements – mats ou résonants...) quand un haut-parleur demeurera, sans recours possible, indifférent au lieu dans lequel il diffuse.

Un instrument de musique est ainsi un corps physique rayonnant acoustiquement et non pas une simple membrane diffusant du son.

Un corps mécanique

Il faut compléter ensuite ce corps physique pour en faire un corps mécanique apte à être mis en branle et joué : il faut, dans le cas du clavecin, y ajouter des plectres venant pincer nos cordes, des sautereaux projetant les plectres sur les cordes concernées, des touches et un clavier pour maîtriser cette mécanique, etc.

Un corps ajusté au jeu instrumental

Configurer un tel corps mécanique en sorte qu'il devienne musicalement jouable ne va nullement de soi. Soulignons quelques qualités instrumentalement indispensables pour rendre musicalement intéressant un tel dispositif mécanique⁷.

L'instrument de musique doit être *flexible* et *sensible*, c'est-à-dire suffisamment transparent pour donner à l'instrumentiste l'impression qu'il travaille directement la matière sonore, qu'il modèle le son, qu'il joue de la musique à travers cet instrument, que son énergie transite directement dans le son produit. La transformation de l'énergie gestuelle du musicien en énergie acoustique du son rayonné doit lui sembler conduite sans perturbation ou dispersion.

L'instrument de musique doit être *rétroactif* et *plastique* : il doit faire ressentir physiquement une rétroaction du son produit en sorte que le jeu instrumental, instantanément instruit de ses effets, puisse s'affiner et se moduler adéquatement.

L'instrument de musique doit être *personnel* : on doit pouvoir reconnaître sa sonorité. Entre l'appareil mécanique de production et ses traces acoustiques, il doit y avoir un couplage nécessaire et cohérent plutôt qu'une association arbitraire et instable (comme l'est par contre un synthétiseur où des touches toutes semblables peuvent générer n'importe quelle sonorité improbable).

L'instrument de musique doit être *logique* et *rationnel*, c'est-à-dire autoriser une maîtrise intuitive et progressive. L'instrument est destiné à être joué, donc appris : sa configuration doit assumer cette contrainte.

L'instrument de musique doit être musicalement *accessible* : il doit être apte à voisiner d'autres instruments de musique déjà existants, à s'intégrer dans un instrumentarium plus vaste. L'instrument de musique, pas plus que l'œuvre musicale, ne saurait exister entièrement seul et séparé de tout partenaire. Il doit donc offrir des sonorités susceptibles d'entrer musicalement en rapport avec d'autres, et son apprentissage doit également entretenir quelques rapports avec celui d'autres instruments.

Une modulation, gage d'expressivité musicale

On voit qu'au total, notre corps instrumental est instrument de musique (et non pas seulement instrument ordinaire utilisé pour telle ou telle fin musicale) à mesure de ce qu'il est un corps physique et mécanique, ordonné du côté de ses fins au rayonnement d'une trace acoustique et du côté de ses moyens au jeu d'un musicien.

L'enjeu musical de l'instrument de musique ainsi délimité se concentre alors dans la question suivante : est-il ou non *modulable* par le jeu musicien ?

En filant ici la métaphore d'une modulation de fréquence, cela revient à se demander si le corps physiologique du musicien est susceptible d'enrichir la « porteuse » (représentée par les vibrations mécaniques du corps instrumental) selon une « modulante » (faite d'un enchevêtrement infini de

ce qu'on appelle en musique les « nuances »^{a)} en sorte que le résultat acoustique soit une « modulée » portant trace audible de ce que l'instrument a bien été souplement joué par un musicien^{b)}.

Une part décisive de ce que les musiciens appellent *expression musicale* se joue en effet en leur capacité de moduler l'exécution instrumentale d'un morceau selon l'infinité topologie de nuances, phrasés, subtiles retenues, indiscernables touchés, etc.^{c)} On peut même dire que le son *rayonné* par le corps instrumental se trouve *adressé* par la modulante que le corps musicien lui injecte.

Cette modulation du corps mécanique d'un instrument par le jeu du corps physiologique d'un musicien constitue l'enjeu même de ce que nous appelons corps-accord.

4 – LE CORPS MUSICAL

« *Ce qui me manque au fond, c'est un corps. [...] Donnez-moi un corps.* »
Kierkegaard⁸

De trois types de corps-à-corps

L'individu humain sait pratiquer différents types de corps à corps.

J'en évoquerai ici trois : le corps à corps érotique des deux sexes, le corps à corps sportif de la compétition, et le corps à corps musical du jeu instrumental.

1. Le corps à corps érotique rapporte deux corps individuels dissymétrisés par la différence des sexes et séparés par leur jouissance respective ;

2. Le corps à corps sportif rapporte pour sa part deux corps, individuels ou collectifs, dont il est essentiel à une juste compétition sportive qu'ils soient comptables comme semblables. Pour assurer une telle similitude, on répartira ainsi les corps en des compétitions distinctes – corps

A. Ces petites marques sensibles du fait que le son rayonné a été mis en jeu par l'intervention d'un corps physiologique...

B. Porteuse⊗modulante=modulée.

C. L'orgue se présente ainsi à l'apprenti musicien comme un défi : comment inscrire le jeu d'un corps physiologique d'humain sur une énorme machinerie insensible au touché ? La réponse passera essentiellement par le phrasé, fait de subtils décalages temporels des attaques et relâchements des touches...

masculins versus corps féminins, corps de différents âges, éventuellement corps répartis selon des catégories de poids – l'essentiel étant que la compétition sportive rapporte deux corps tenus pour sportivement équivalents en sorte que leur affrontement reste indécis ;

3. Le corps à corps musical diffère radicalement des deux figures précédentes : il rapporte deux corps radicalement hétérogènes (un corps physiologique et un corps mécanique) selon une logique essentiellement dissymétrique (le corps physiologique sert à mouvoir le corps mécanique lequel sera seul à rayonner acoustiquement ses mouvements physiques ^a).

Un accord de deux corps radicalement dissemblables

Dans le type musical de corps à corps, on a déjà indiqué que le corps physiologique n'intervient pas uniquement comme source d'énergie, comme force motrice du corps instrumental, mais également et plus encore ^b comme capacité de moduler son rayonnement physico-acoustique, de le phrasier au moyen de nuances. C'est au titre d'un tel rapport entre deux corps à la fois dissemblables et accordés à une même fin exogène (projeter la trace sonore des effets de leurs ébats sur l'un d'entre eux) que l'on propose d'appeler *corps-accord* ce corps à corps musical.

La question particulière de la voix

« La Nina de los Peines dut déchirer sa voix, car elle se savait écoutée de connasseurs difficiles qui réclamaient une musique pure avec juste assez de corps pour tenir en l'air... Elle dut réduire ses moyens, ses chances de sécurité; autrement dit, elle dut éloigner sa muse et attendre, sans défense, que le duende voulût bien venir engager avec elle le grand corps à corps. » Federico Garcia Lorca ⁹

En ce point la voix suscite une interrogation particulière puisqu'elle ne semble pas, en première approche, relever d'un tel paradigme du corps à corps.

A. Le corps musicien n'est pas un corps sonore. Entendre l'instrumentiste grommeler (Glenn Gould!) ou percevoir le bruit de la tourne des pages d'une partition relève d'incongruités extra-musicales.

B. L'exemple de l'orgue en atteste où l'énergie motrice de l'instrument (souffle) vient d'une machinerie spéciale (le sommier).

Contentons-nous ici de répondre brièvement à cette objection en soutenant que la voix musicale^a opère bien selon la logique d'un corps-accord, mais qui a ceci de spécifique qu'il est entièrement endogène au corps physiologique du musicien.

Détailler comment « *la voix est un instrument* »¹⁰, comment « *l'invisibilité quasi totale de son instrument confère à la technique vocale un aspect insaisissable* »¹¹, comment cette technique relève bien d'un corps-accord impliquerait de thématiser d'une part l'articulation entre muscles respiratoires et muscles inspiratoires, d'autre part la coordination entre systèmes énergétique, vibratoire, résonateur et articulatoire...

Si la voix musicale nous semble engager des problèmes musicaux spécifiquement ardu, ce sera donc moins en raison d'un supposé caractère « non instrumental » de la voix qu'en raison de sa capacité à matérialiser simultanément musique et paroles : en matière de voix musicale, le difficile à penser pour le musicien ne tient pas tant à une supposée dissolution de la figure musicale du corps-accord qu'à ce fait, aussi précis qu'étrange : dans un air, c'est la même voix qui chante la mélodie et qui parle le texte !

Or ce rapport de la mélodie au texte – du son musical au son phonétique donc – ne relève plus à proprement parler d'un corps-accord (le son musical, pas plus que le son phonétique ne constitue musicalement un corps) lors même que ce rapport peut prendre lui aussi (voir la mélodie de Wagner) la forme d'une modulation de fréquence : la porteuse orchestrale se trouve modulée en « mélodie infinie » par la modulante du texte chanté.

La question spécifique que nous pose le chant est donc celle-ci : comment la visitation du monde-Musique par un texte (de nature hétérogène et de provenance exogène) s'opère-t-elle selon la figure singulière d'une modulation vocale ? Cette question est donc d'ordre compositionnel plutôt qu'instrumental.



A. Qui n'est pas plus n'importe quelle voix que l'instrument de musique n'est n'importe quel instrument ou que la logique musicale ne sera n'importe quelle logique : il suffit d'entendre un vrai chanteur pour mesurer combien sa voix qui chante n'est pas sa voix qui parle (la voix du *dividu* chanteur n'est pas la voie de l'*individu* parlant). La preuve par la négative de ce principe se trouve dans ces « artistes » de variété qui susurrent à l'oreille de leurs auditeurs, faute précisément de disposer d'une autre voix que leur voix ordinaire, faute très exactement d'une voix de chanteuse/chanteur.

Laissons là ces spécifications – musique *mixte*, *mécanique*, *vocale*^A – et revenons à notre *Leitfaden*.

Qu'en est-il du son rayonné par notre corps-accord ?

5 – LE SON MUSICAL

« *Tout corps traîne son ombre et tout esprit son doute.* » Victor Hugo¹²

Le point central est que le son se trouve musicalement traité comme constituant une trace plutôt qu'une substance ou un corps.

En quel sens parler ici de *trace* ?

On posera qu'une trace est l'articulation d'un *traceur* (ou cause-origine de la trace), d'un *traçage* (ou action de tracer) et d'un *tracé* (ou résultat-cible de l'ensemble) :

$$\text{traceur} \xrightarrow{\text{traçage}} \text{tracé}$$

Le traceur, c'est le corps instrumental ; le traçage est le corps-accord, et le tracé est le son rayonné :

$$\text{instrument} \xrightarrow{\text{corps-accord}} \text{son rayonné}$$

Dire que ce qui importe en musique est le son tracé implique que l'instrument et plus encore le musicien doivent se retirer de l'avant-scène : l'essentiel est que circule l'adresse générique d'un son apte à configurer une écoute musicale, soit un son portant trace de sa source et de l'action qui l'a tracé. À ce titre, le son musical ne saurait être un son *acousmatique*, c'est-à-dire radicalement soustrait à son origine de tracé^B. Le son n'a de statut d'adresse musicale, donc de statut écoutable que s'il existe *dans la distance* même qui organise sa musicalité, c'est-à-dire qui le configure comme trace.

A. Nous y reviendrons dans les chapitres consacrés à Wagner (III. vi) et à l'œuvre musicale composite (IV. II).

B. Nous examinerons en II. XIII combien le parti pris acousmatique de Pierre Schaeffer le conduit à inventer un nouvel art sonore (l'art des sons fixés) plutôt qu'à révolutionner la musique.

On peut présenter les choses ainsi : le son est rayonné par le corps mécanique de l'instrument, mais ce rayonnement est configuré comme adresse par le jeu propre du corps physiologique du musicien qui module le rayonnement mécanique et par là l'oriente vers l'écoute.

Soit assez exactement la logique même de ce que Mallarmé écrivait au début d'*Igitur* et, qu'à ce titre, nous avons disposé en exergue de ce chapitre :

« Quand les bruits auront disparu, [il] tirera une preuve de quelque chose de grand de ce simple fait qu'il peut causer l'ombre en soufflant sur la lumière. »

Si le son musical se distingue du simple bruit, c'est ainsi au titre non pas tant d'une structure acoustique particulière – qui le rendrait physiquement discernable – qu'au titre de cette figure de trace, adressée dans l'espace sensible d'un lieu, par un corps-accord.

Le son-image

Il n'est de meilleur moyen de mesurer le caractère tout à fait singulier du son musical que d'entendre une œuvre mixte, mélangeant donc sonorités instrumentales *live* et sonorités fixes diffusées par haut-parleurs.

La sonorité électronique diffusée par haut-parleur n'a en effet plus rien d'une trace musicale : elle opère soit comme substance sonore emplissant l'espace ^a, soit comme corps sonore circulant entre des haut-parleurs judicieusement disposés sur les pourtours de la salle ^b. Que ces sons fixés puissent parfois provenir de l'enregistrement d'un instrument n'y changera rien car l'image d'une trace ne constitue nullement *ipso facto* une trace !

D'où un embarras singulier du compositeur ayant ainsi, souvent par défi, à faire dialoguer images et traces sonores dans une œuvre mixte. L'expérience semble prouver qu'entre images diffusées et traces rayonnées, il faille alors choisir qui va diriger et étalonner l'autre : il n'y a pas, il ne saurait y avoir égalité musicale entre les deux types de sons. ^c

A. Voir le désastre musical des ces pièces immergeant les auditeurs dans une mer de sons...

B. Voir cette fois le petit jeu spatial consistant à faire apparaître/disparaître tel objet sonore aux quatre coins de la salle, meilleur moyen bien sûr pour que l'auditeur se diverte, ne pouvant rien écouter...

C. Pour ma part j'ai par deux fois relevé à l'Ircam le défi de l'œuvre mixte, y apportant deux solutions radicalement différentes, duales l'une de l'autre : *Dans la distance* (1993) où l'image sonore diffusée par haut-parleurs s'est avérée prendre le pas sur l'ensemble du

La pince du son musical

Un dernier point concernant le son musical : c'est en fin de compte parce que le son proprement musical est appréhendé comme trace non substantielle d'un corps-accord spécifique qu'il va pouvoir être rattaché au monde-*Musique* par le solfège (et plus spécifiquement par l'écriture musicale) ¹⁴ : le son musical a pour propriété cardinale d'être musicalement inscriptible à mesure exacte du fait qu'il est musicalement conçu comme trace, non comme substance ou corps.

Au total, on appellera donc *son musical* un son constitué comme trace d'un corps-accord musical et appréhendable dans le cadre du solfège.

6 – MISE EN ŒUVRE

«Concert Arthur Rubinstein. Impression très forte de l'influence de la colonne vertébrale sur la musique.» Claudel ¹⁵

Nous venons de décrire la structure même du corps-accord apte à tracer des sons musicaux. Mais cette structure peut être mise en œuvre selon des orientations musicales fort différentes.

Présentons brièvement quatre manières, dissemblables et incompatibles, de thématiser un tel corps musical pour relever ce qu'il y a, dans notre monde-*Musique*, de dynamique musicale à l'œuvre derrière cette apparente statique des corps.

Corps musical virtuose

Voici pour commencer le début du troisième *concerto* pour violon ¹⁴ de Saint-Saëns :

matériau sonore, et *Duelle* (2001) où à l'inverse, et grâce cette fois à un nouveau dispositif électro-acoustique (la *Timée* : cube de rayonnement *ad hoc*), le son musical a pu être remis sur ses pieds instrumentaux.

a. Ceci sera l'objet de notre prochain chapitre.



L'attaque doit être ici saisissante : on doit entendre le crin de l'archet qui frotte, râpe, met en branle musicalement les cordes, qui arrache la musique aux bruits de l'instrument, fièvre savoureuse. Bien vite cependant cet appel et cette levée se perdent en un discours musicalement convenu qui, rétroactivement, éclaire cette attaque comme pur et simple *effet*, comme accroche astucieuse, comme piment délectable sans conséquence musicale ultérieure véritable.

On dira que cette approche du corps musical privilégie un corps *virtuose* en entendant ici par *virtuose* un mode de présentation académique du corps à corps qui le dispose sous le signe de la *maîtrise instrumentale*. ^

Corps musical inspiré

Un second type exhibe le corps-accord en une figure qui affecte cette fois le corps musicien d'un stigmate de douleur : non plus comme précédemment le triomphe détaché de la maîtrise instrumentale mais la figure d'un corps inspiré et transi par ce qui le traverse. Le corps musicien va occuper ici l'avant-scène comme corps habité : c'est lui qui va se trouver disposé comme garant de l'existence musicale, et cette garantie sera indexée par la douleur que ce corps musicien doit endurer.

Appelons ce corps musical un corps *inspiré*. Là où le corps *virtuose* déroulait une mécanique inusable et satisfaite de son auto-complétude, le corps inspiré expose son tourment d'être mis à l'épreuve d'une musique plus grande que lui, venant le frapper, le terrasser, lui commander ce qu'il ne saurait faire mais que malgré tout il doit faire.

A. Même si cette virtuosité préfère s'afficher en traversant de considérables difficultés techniques de jeu, notre petit exemple indique qu'elle peut également s'exposer dans le contexte en tout point opposé d'une très grande nudité : ce qu'on appelle ici *virtuosité* ne tient pas à une complexité musicale mais à la représentation d'une maîtrise musicienne qui triomphe du texte avec détachement.

Beaucoup d'œuvres romantiques relèvent de ce registre et mettent en scène une profonde insatisfaction des élans ainsi exhibés : on pourrait dire que le corps musical s'expose ici en proie à des *affects passifs* (au sens que donnait Spinoza à cette expression), donc d'élans laissant insatisfaits et n'appelant que leur retour à l'identique, faute de transformer la situation musicale où ils interviennent.

Cette insatisfaction musicale se représente d'un corps musicien élevé sur l'estrade qui rehausse les convulsions dont il est l'objet et qui attestent ainsi que la musique est bien là qui transit le corps musicien en lui dictant sa loi.

Là où le corps musical virtuose majorait l'accord des corps musiciens et instrumentaux, le corps inspiré majore la composante propre du corps musicien : c'est lui qui est transi, non le corps instrumental, et le corps-accord est ici polarisé en direction de son versant physiologique.

Corps musical exécutant

Une troisième manière va s'attacher à purement et simplement effacer le corps musical. Il ne s'agit pas seulement de le tenir à distance des tréteaux, de l'oublier pour mieux se tourner vers la musique et son écoute mais bien plus encore d'oublier cet oubli, de forclore (et pas seulement refouler) son existence. Il s'agit ici que le contrôle musical s'affirme avec d'autant plus de vigueur qu'il fait la preuve de sa capacité à effacer tout affect instrumental.

Certaines interprétations du jeune Boulez sont ainsi à la fois saisissantes par la minutie de leur lecture, l'exactitude de leur rendu^A en même temps qu'elles délivrent une intelligence constructiviste non seulement de la partition mais du son musical lui-même.

Pour souligner qu'il s'agit ici d'assurer avant tout une exécution musicale fidèle et exacte, tenant à distance toute trace d'expressivité musicienne (ici confondue avec une sentimentalité), j'appellerai ce type de corps musical un *corps exécutant*.

A. Qui les entend pour la première fois ne peut qu'être redévable au chef d'ainsi restituer d'une partition ce qui, avant lui, n'avait jamais pu être entendu.

Corps musical interprétant

Vient enfin le corps musical qu'on dira *interprétant* et qui se constitue dans une juste distance vis-à-vis du corps musicien, distance qui se dira tout aussi bien refoulement du corps musicien, ou effacement, ou retrait. Parlons de *neutralisation* ou d'*indifférenciation* du corps musicien.

Tel est très souvent le cas dans la musique de Jean-Sébastien Bach. Donnons-en un exemple, prélevé dans le duo pour voix (alto) et hautbois d'amour *Qui sedes ad dextram patris* de la *Messe en si*.

The musical score consists of three staves. The top staff is for 'Hautbois d'amour' (oboe), the middle for 'Alto', and the bottom for 'Hb' (hautbois). The vocal line (Alto) sings 'Qui——— se——— des ad——— dex-tram Pa-tris, qui———'. The woodwind line (Hb) provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The vocal line continues with 'se——— des ad——— dex-tram Pa-tris, ad——— dex——— tram'. The final section includes lyrics 'Pa——— tris, mi——— se-re——— re——— no-bis!'

L'idée musicale tient ici au fait que les mêmes phrases musicales passent à travers deux corps-accord forts différents (quoique mobilisant tous deux le souffle : l'un est vocal, l'autre engage un bois) en sorte de mieux rehausser la musique qui dépose en cours de route ces particularités instrumentales. On retrouve là ce travail polyphonique de Bach qui affirme d'autant mieux l'égalité musicale des voix qu'elles indifférencient leurs spécificités empiriques (de timbres, de registres...). Le corps musical émerge ici comme neutralisation du corps musicien en sorte d'instaurer, par l'effort même de cette neutralisation, une distance, une tension, un écart vers la musique.

Ainsi, pour que le son soit écoutable comme trace musicale, comme ombre et non pas comme objet sonore, il faut que le tracé reste décollé de son origine instrumentale et détaché de sa source musicienne. Plus précisément, il faut à la fois que la trace soit détachée du corps-accord dont elle est trace (sinon elle n'en serait pas une trace mais la chose même) et en même temps que son lien avec ce corps-accord ne soit pas forclos (faute de quoi elle ne serait plus trace de ceci ou cela mais objet sonore en soi).

Le corps musicien est donc ici moins forclos que refoulé. Il est moins brutalisé que violenté^a.

Cette violence exercée sur le corps musicien par un corps musical mis au service de la musique est la violence même de la musique, cette douce et forte violence qui est celle-là même qu'exerce toute pensée sur les corps qui *a priori* n'ont que faire de supporter une telle pensée.

Cette violence est celle-là même qu'engage l'interprétation musicale. Nous appellerons donc ce type de corps musical un corps *interprétant*.

7 – DÉLIMITATIONS

Ces corps et ces sons font intrinsèquement partie de notre monde-*Musique*. Ils n'en constitueront pourtant pas à proprement parler les objets (lesquels seront les morceaux de musique).

Précisons quelque peu notre dispositif catégoriel.

Objet et chose

L'objet musical (le morceau) ne sera pas une simple *chose* (tel nos instruments de musique, ou une partition...). «*Chose*» désignera une réalité musicale la plus indifférenciée du monde-*Musique* quand «*objet*» désignera une chose très spécifique : le morceau.

Un instrument de musique, s'il est bien une chose musicale, n'en sera pas pour autant un objet proprement dit de notre monde-*Musique*.

Choses et objets sont composés de *corps* et de *discours* («*Il n'y a que des corps et des discours...*»). Nous venons de voir les corps. Nous allons aborder dans les prochains chapitres les discours.

Matière, matériau, matériel

Au principe des corps et discours constitutifs des choses et objets du monde-*Musique*, il y a différentes figures enchevêtrées de la matérialité musicale.

A. Jean Genet : «*Le geste brutal est le geste qui casse un acte libre. [...] La brutalité vient s'opposer toujours à la violence.*» (*Violence et brutalité*; in *L'ennemi déclaré* – Gallimard, 1991, p. 200...)

Par provision, nous proposons de distinguer :

- le *matériel* instrumental,
- le *matériaux* sonore,
- la *matière* scripturale ou d'écriture.

Nous venons d'examiner les deux premiers. Comme nous allons le voir dès notre prochain chapitre, la musique va trouver sa véritable *matière* dans son écriture musicale à la lettre, dans la note de musique.



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *Igitur*
2. *Tombeau pour New York*
3. Pierre, à Jésus transfiguré (Mt 17, Mc 9, Lc 9)
4. *Journal* (Pléiade, tome II, p. 717)
5. E. Leipp : *Acoustique et musique* (Masson, 1980 ; p. 158)
6. tout début de son *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1844)
7. Martin Laliberté : À la recherche du nouvel instrument (*Entretemps*; n° 10, avril 1992)
8. *Journal* (tome II p. 131 – tome IV p. 43)
9. *Théorie et jeu du «duende»* (Œuvres complètes, Pléiade, tome I)
10. Cf. Richard Miller : *La structure du chant* (Cité de la musique, 1996 ; p. xxv)
11. *id.* p. 229
12. *Océan* (p. 96)
13. *Journal* (Pléiade, tome I, p. 696)
14. en *si* mineur, op. 61