Document généré le 21 juin 2025 22:20

Circuit
Musiques contemporaines

Identité, création et mort contemporaines
Identity, creation and contemporary deaths

Sylveline Bourion et Georges Forget

Volume 15, numéro 2, 2005

Cartes d'identités

URI : https://id.erudit.org/iderudit/902355ar
DOI : https://doi.org/10.7202/902355ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Bourion, S. & Forget, G. (2005). Identité, création et mort contemporaines. *Circuit*, *15*(2), 37–54. https://doi.org/10.7202/902355ar

Résumé de l'article

L'identité de l'homme, lisible dans chacun des actes de son existence, sera ici abordée par l'observation du dernier d'entre eux : la mort. Quelle image de lui-même projette-t-il, floue et parlante à la fois, sur le mur de la mort d'aujourd'hui? Et cette image concorde-t-elle avec ce que dépeint l'art musical contemporain d'un individu nouveau, changeant, insaisissable, si ce n'est par la matière qu'il ordonne autour de lui? Mort et musique balisent les fins de l'homme — fin de son être, de son entendement — et leur statut de douanières du royaume rend sa parole plus vive, plus certaine peut-être, comme on parle mieux de son pays après l'avoir quitté.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Identité, création et mort contemporaines

Sylveline Bourion et Georges Forget

> Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.
>
> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

Sans doute pourrait-on s'étonner d'appréhender la question de l'identité par ce qui semble de prime abord en être la négation, la mort ; de plus, la mort est-elle un mot qui fait encore partie de notre vocabulaire ?

Nous avons regardé dans le dictionnaire : elle s'y trouve encore, côtoyant toute une série de mots qui eux aussi ne sont plus en usage. Il faudra songer un jour à signaler tous ces archaïsmes...

Mais à l'heure où la technologie vient prendre place aux côtés du savoir-faire des hommes, où prononcer le mot de la fin tient de l'outrage public, on est en droit de s'interroger sur la nature du changement qui nous a menés jusqu'ici. Déjà, en examinant dans le passé le rapport de la mort à la création : toutes deux participent-elles, comme nous en faisons l'hypothèse, d'une même image que l'homme s'impute ? Puis en nous questionnant sur les nouvelles habitudes, funéraires et créatives, soudainement apparues dans l'Occident contemporain et en rupture complète avec le passé, habitudes concrètes certes mais qui nous

semblent être des indicateurs fertiles de l'identité. Tout parle, tout parle de nous et l'homme trahit son identité autant par ses stratégies au golf que par son art des jardins paysagers. Inutile d'aller scruter les tréfonds de l'abstraction, le quotidien nous en apprend souvent bien plus. « En vérité, faut-il donc démontrer que rien de ce qui sort de l'homme n'est frivole aux yeux du philosophe[1]. »

1. Baudelaire, Ch. (1992)[1855], « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Écrits sur l'art,* Paris, Livre de poche.

Perspective historique

Rites funéraires et identité

Pourquoi mettre en rapport rites funéraires et création musicale ? Peut-être parce que nous avons compris, enfin, qu'il faudra bien mourir, et que chanter est une activité plaisante pour nous distraire du grand hiver qui nous attend. Peut-être aussi parce que la musique nous parle de quelque chose qui nous dépasse, nous donne la chance inespérée d'entendre, ne fût-ce qu'un instant, cette éternité dont nous rêvons depuis la nuit des temps. Aussi parce que l'observation des habitudes, qu'il s'agisse des différentes traditions funéraires, de l'approche de la mort en tant que telle, ou des habitudes artistiques de la même époque, nous montre qu'elles ne sont pas sans rapport.

En effet, si l'on observe, sans entrer dans les détails que nous ne possédons, de toute façon, le plus souvent que de seconde main, par le biais de ces folkloristes de la fin du XIX^e^, qui ont répertorié les dernières traces d'une tradition, sans entrer dans un panorama historique de la mort, qui se trouvait trop complexe et pour lequel nous ne possédons pas de compétences, si l'on observe donc simplement la seule destinée de la dépouille après la mort, on est tenté de tracer des parallèles étonnants avec les pratiques artistiques, plus particulièrement celles des compositeurs des quelques siècles qui nous précèdent, en Occident.

Fosses communes

Prenons les XVI^e^, XVII^e^ ou XVIII^e^ siècles. L'inhumation en fosse commune est le lot de la majorité, c'est-à-dire de celui qui n'est ni roi, ni évêque, ni prince de sang. À ceux qui sont désireux de faciliter leur rédemption en se faisant enterrer dans le cimetière de l'église, le plus près possible des sépultures des saints ou de leurs reliques, l'Église promulgue un édit où elle encourage l'indifférence par rapport à la destination de la dépouille, ce qui renforce l'égalité de tous devant la mort : les riches et les pauvres, dont les richesses et les vertus ne sont pas parvenues à tenir la mort éloignée, se retrouvent mêlés à la même terre, d'une façon semblable à celle dont les vivants et les morts cohabitent, parfois non sans inconvénient, dans la même cité. Mais cette pratique de la fosse commune, que nous tenons pour barbare, mais tout en n'étant pas si éloignée de nous dans le temps, ne doit pas nous étonner : pour ces hommes, égaux

devant le regard de Dieu, la mort ne constitue pas une rupture, un achèvement. Elle est une étape de la spiritualisation déjà amorcée durant la vie, un changement d'état qui ne signifie pas nécessairement la fin de *moi* : d'où la terreur qu'inspirent les légendes de retour des morts qui ne s'effaceront pas de sitôt, et le soin qui entoure le départ définitif de leur âme.

Comment s'étonner alors, au même moment, de la relative indifférence du créateur pour la postérité de son œuvre, indifférence qui l'amène parfois à ne même pas confier son nom à l'Histoire, ou à prendre peu de soin de ses manuscrits, perdus en cours de route et sans doute pas seulement du fait des bibliothèques incendiées ou des rats affamés, amateurs de vieux papiers ! Ce qui frappe, à la lecture des notices qui accompagnent les œuvres les plus marquantes de notre répertoire, c'est leur caractère d'extrême humilité, où le compositeur s'excuse presque d'avoir commis ces pièces, « pour le profit et l'usage des jeunes musiciens avides de s'instruire et pour servir de passe-temps à ceux qui ont déjà acquis quelque habileté à cette étude[2] ». Comment se douter, à la lecture de ces lignes, que Bach en personne est en train de justifier, par la pédagogie et la distraction, ce qui est sans doute l'une de ses plus grandes œuvres, le *Clavier bien tempéré ?*

2. Rapporté par Einstein, A. (1959), *La musique romantique,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 20.

Concessions individuelles

Au XIX^e^ siècle, un grand changement survient dans les habitudes funéraires. En fait, c'est un décret royal de 1776 qui inaugure ce changement, en interdisant les inhumations « sauvages » dans les cours d'églises, devenues de véritables tombeaux collectifs à ciel ouvert. Le même décret permet en compensation d'acquérir dans des cimetières, comme celui du Père-Lachaise, des concessions individuelles : une solution de rechange à la fosse commune est ainsi offerte à ceux qui peuvent payer, évidemment ; elle permet également d'élever, sur cet emplacement, un monument à la mémoire du mort. Tout d'abord ignorée ou boudée par la plus grande partie de la population, cette pratique ne se répandra que peu à peu, à partir du début du XIX^e^ siècle, mais alors elle le fera très rapidement : l'inhumation en fosse commune, quoique gratuite, perdra de plus en plus sa popularité, jusqu'à disparaître totalement. Ce qu'il faut remarquer, en plus de cette marginalisation de la fosse commune, c'est le changement d'habitude par rapport au monument édifié sur l'emplacement de la tombe : d'abord simples pierres tombales exemptes d'ornementations, les monuments deviendront de plus en plus impressionnants, jusqu'à constituer de véritables petites chapelles fermées, mode qui s'imposera vers 1850. La cité des morts devient donc le pendant de celle des vivants, si ce n'est que le luxe est accordé à ces morts-là pour l'éternité : pleureuses de pierre ou sculptures de

bronze à taille réelle seront les compagnes immortelles de ces morts indélogeables grâce au système de plus en plus populaire de la concession à perpétuité. Cette période de grand faste des sépultures couvre surtout la seconde moitié du XIXe siècle. C'est à celui qui se parera de la tombe la plus grandiose, la plus ornementée : sarcophages surélevés, bas-reliefs évoquant les moments de la vie, stèles vertigineuses, statues de grands maîtres ; rien ne sera négligé pour honorer les défunts.

Que nous apprennent ces différents changements de mentalité dans le culte des morts ? D'abord, que la notion d'individualisme au sens contemporain est née, avec le désir de conservation du souvenir, de postérité : la mort semble être devenue une *rupture*[3] et il faut laisser dans la mémoire des vivants à venir le souvenir le plus vif, sous peine de devenir *rien*. Ce désir de rester soi après la mort, sans doute à mettre en lien avec la soif d'immortalité, se manifeste à travers la possession d'un espace personnel où les endeuillés viendront, par le culte de la visite au cimetière, retrouver leurs chers disparus. Comment ne pas voir, dans ce rituel nouveau, le reflet du statut de l'artiste, désormais « à son compte », n'ayant plus à obéir aux *desiderata* d'un prince, et s'enfonçant dans des voies de plus en plus personnelles, avec la naissance du principe de « l'art pour l'art », qui se libère des contingences de représentation, de fonctionnalité sociale, à partir de Beethoven ? Les styles se multiplient, rendant aussi hasardeuse l'idée de « style romantique » qu'étaient évidentes celles de « style baroque » ou de « style classique ». L'ennemi à combattre, c'est le consensualisme, le classicisme[4]. Si les tombes se parent, à mesure que le siècle avance, d'ornementations de plus en plus chargées, les œuvres deviennent elles aussi excessives : la virtuosité rejoint les limites des capacités physiques, l'orchestre grossit pour atteindre une masse sonore jamais même envisagée quelques décennies plus tôt (songeons au monumental *Tannhäuser*, Wagner, 1843), au moment où le plus extravagant tombeau du Père-Lachaise est construit : l'intérieur, sur trois niveaux, comprend deux chambres funéraires, un vestibule, et il est surmonté d'un immense obélisque (tombeau de Louis-Auguste Félix de Beaujour, dont la construction avait débuté à la fin des années 1830). En musique comme dans le deuil, il s'agit de faire plus grand, plus fou. Le musicien ne répond pas à une nécessité fonctionnelle, circonstancielle, mais à une aspiration intérieure qui ouvre jusqu'aux capacités de son imagination.

Ce bref survol nous amène à voir un parallèle sensible entre habitudes mortuaires et compositionnelles, parce que toutes deux sont dictées par le regard que l'homme porte sur lui-même à ce moment : tandis que les mœurs funéraires tendent à une conservation de plus en plus pharaonique de l'individualité après la mort, du simple linceul (en usage jusqu'au XVe siècle au moins) à

3. Ariès, Ph. (1975), *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Points-Seuil, p. 52.

4. Einstein, A. (1994), *La musique romantique*, Paris, Gallimard, p. 10.

l'apparition du cercueil (à partir du XIV^e siècle) et à sa généralisation (XVI^e siècle), de la fosse commune pour la majorité (jusqu'au début du XIX^e siècle) à sa cohabitation avec les sépultures individuelles ou familiales (à partir de 1776, mais plus généralement du début du XIX^e siècle) et à sa disparition totale (1874), on assiste parallèlement en création à une *subjectivisation* de plus en plus grande, où l'individualité du créateur occupe une part croissante, où sa démarche se doit d'être unique et de répondre autant à un appel intérieur qu'au désir de postérité. Devrions-nous nous étonner de ces troublants recoupements ? Nous ne le pensons pas. Car enfin, qu'y a-t-il de surprenant à ce que le sort que l'homme se réserve après la mort nous parle assez précisément de son destin de vivant ? « L'homme est adossé à sa mort comme le causeur à la cheminée[5]. » Et les ombres que projettent les grandes flammes sur les murs font souvent les plus beaux récits et la plus grande musique.

5. Valéry, P. (1996), « Choses tues », *Tel quel*, Paris, Folio Essais, p. 55.

Un cadavre dans le placard : malaise d'une époque

> Je vais bientôt mourir et ils auront peut-être l'aimable pensée de me mettre dessus une lourde plaque de marbre, un gros presse-mort pour être bien sûrs que je ne sortirai pas. Imagination morbide diront-ils. Ils ont tellement peur de la mort qu'ils déclarent morbide celui qui ose regarder en face cet aveuglant soleil et ils se débarrassent ainsi de leur frousse.
>
> Albert Cohen, *Carnets 78*

Tout parle ; tous les gestes que nous posons, si insignifiants qu'ils paraissent, en disent long sur l'identité que nous nous attribuons. Tout parle, de la phrase la plus convenue, toute pleine de lieux communs, au mensonge le mieux dissimulé. Tout parle, et la vérité, cachée à voix haute, s'exprime partout, avec l'inconcevable honnêteté de la dissimulation. Car ce sont ces espaces manquants, ces lacunes d'un récit à moitié vide, espaces que l'on ne peut omettre impunément, ce sont ces absences, ces silences, qui nous en apprennent le plus sur celui qu'ils trahissent sans bruit, sournoisement, avec son propre concours et consentement : « La difficulté ne réside pas dans la perpétration du crime, mais dans la dissimulation de ses traces[6] ». Le silence lyrique du criminel est sa première erreur.

6. Freud, S. (1967), *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard-NRF, coll. « Idées », p. 59.

Nous avons vu que le XIX^e siècle avait apporté une dimension nouvelle au rite de la mise en terre. C'est que « dans le miroir de sa propre mort, chaque homme redécouvrait le secret de son individualité[7] ». À tel point que peu à peu, l'idée de la finitude de cette individualité lui est apparue révoltante puis inconcevable. La mort, vieille compagne d'un homme résigné à n'être que l'ombre fugitive de son grand profil, devint alors objet d'incrédulité, de terreur

7. Ariès, Ph. (1975), *op. cit.*, p. 50.

refoulée, semant à travers le siècle avançant un nouveau malaise. L'homme qui depuis des siècles avait placé la mort au cœur de sa vie et de son art, des *artes moriendi*, « art de bien mourir » présentant les gestes prescrits pour le dernier passage, aux scènes parfois grotesques des *danses macabres* s'étendant du XIVe siècle au-delà du XVe et aux *vanités* sur lesquelles médite le baroque, du culte des tombeaux placés au cœur de la cité des morts conçus pour la visite des vivants aux thèmes morbides chers aux poètes décadents et à l'esprit *fin de siècle*, l'homme qui avait fait de sa vie une longue préparation à la mort soudain lui tourne le dos. Nous sommes entrés de plain-pied dans la nouvelle culture du XXe siècle, culture de l'effervescence, de l'éternel présent, de l'immortalité. Ce changement d'attitude face à la mort est si complet et porteur de sens qu'il est indispensable d'en examiner quelques déclinaisons si l'on veut cerner ses implications identitaires.

Avant la mort

Dès le milieu des années 1960, l'historien Philippe Ariès remarque, à l'échelle de l'Occident, une double attitude devant la mort : une attitude de conservation, héritée du culte des morts du XIXe siècle, survit ici et là, supplantée de plus en plus par l'attitude inverse, celle du déni de la mort, propre à la culture post-industrielle. Il semblerait que cette dernière tendance, observée il y a plus de quarante ans, se soit confirmée, dans une société conçue pour pouvoir éviter instantanément le silence et la solitude ; téléphones mobiles, ordinateurs et Internet, télévision, quand ce ne sont pas les trois à la fois, donnent l'illusion de la présence, de la communication. Agitation perpétuelle qui prend aussi parfois le visage de l'hédonisme le plus débridé. Ainsi Maffesoli analyse-t-il le nouveau rythme de vie des sociétés postmodernes : agitation comme « urgence de vivre », brièveté de la vie et droit au plaisir, défoulement comme moyen de lutter contre l'angoisse du temps, jouissance et arrêt du temps en un éternel présent ; la vitesse comme éloge de l'immobilité, l'instant, siège de choix de l'éternité : autant de paradoxes dont est friande l'existence contemporaine[8].

La terreur refoulée de la mort ne se manifeste pas seulement par son évitement, mais aussi par sa réinterprétation ludique. La mort nouvelle, approchée par le second degré que lui donnent le cinéma d'action, plein de faux morts au sang synthétique, les jeux vidéo où vie et mort sur écran semblent toutes deux soumises à la volonté du participant, attractions en tous genres où l'on va risquer sa vie sans risquer de la perdre (jeux de combats, simulateurs d'émotions fortes, visites dans les souterrains d'un purgatoire dont on revient toujours sain et sauf…), la mort nouvelle et ludique est celle qu'au fond nous avons le plus l'habitude de côtoyer à présent : tout cela contribue à désolidariser l'idée de la

8. Maffesoli, M. (2003), *L'instant éternel*, Paris, La table ronde, p. 100-119.

mort de celle du définitif, mais ne nous apprend pas pour autant à apprivoiser l'« autre » mort, la vraie, qui fait son nid en nous :

> Et quand on a ri beaucoup
> Si l'on cesse tout à coup
> On l'entend qui roucoule
> Au fond
> Comme un grelot[9].

9. Garneau, H. de Saint-Denys (1993), « Je suis une cage d'oiseau », *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 80.

La mort est une idée. Nous la savons qui nous attend et ni le décret d'un puissant ni la clémence d'un dieu ne pourrons nous l'éviter. Pourtant, au fond, nous ne nous sentons pas mortels : la mort, tellement absente de notre quotidien, finit par l'être aussi de notre esprit. Plus belle, comme elle avait pu l'être dans le romantisme exalté ; ni laide, dans le morbide médiéval, la mort est *abstraite*. Et nous croyons peut-être, habitués que nous sommes à ce que toute chose réelle ait un nom au point que Dieu lui-même n'en possède point, nous croyons peut-être que de ne pas la dire lui ôtera son pouvoir, de ne pas y penser la tiendra à l'écart. Et cette vie nouvelle, perpétuelle, éclairée *a giorno*, ne connaît plus l'obscurité, et se croit hors de tout danger de n'avoir pas assez relu ces mots :

> Personne ne restaurera tes années, personne ne te rendra une seconde fois à toi-même. Ton âge poursuivra son cours, comme il a commencé, sans retour en arrière ni pause ; sans nul remue-ménage, sans rien pour signaler sa rapidité : il avancera en silence. [...] Tu es préoccupé, la vie court ; à un moment, la mort sera là, pour laquelle, que tu le veuilles ou non, il te faudra bien être disponible[10].

10. Sénèque (1994), *Sur la brièveté de la vie*, Paris, Mille et une nuits, p. 23-24.

Pendant la mort

Mais s'il s'est agi, pendant la durée de l'existence, de cacher la mort, on continue de l'ignorer tandis qu'elle se présente. Que ce soit celle de l'autre ou la sienne propre, la mort est vécue comme si elle n'advenait pas. Ce changement draconien dans l'acte de mourir, dont nous allons observer quelques paramètres, est à mettre en lien avec d'autres changements, coïncidents, parallèles, dans l'acte de créer, dans l'acte de vivre.

Chasser la mort de la mort, cela commence par la rendre floue en la morcelant « en une série de petites étapes dont, en définitive, on ne sait laquelle est la mort vraie, celle où on a perdu connaissance, ou bien celle où on a perdu le souffle[11] ». En d'autres termes, le mourant semble mort bien avant que la machine ait constaté la mort véritable : entre l'être et le paraître s'établit une ambiguïté, créant une fin floue.

11. Ariès, Ph. (1975), *op. cit.*, p. 69.

Car en fait, c'est de cela qu'il s'agit : chasser la *conscience* de cette étape finale de l'existence, peut-être parce que souffrance et conscience sont difficiles à distinguer l'une de l'autre. Cette absence de conscience prend d'autres

visages, dont celui d'un secret médical bien commode à invoquer quand il s'agit de cacher au malade la certitude de sa propre mort, espérant qu'il tombera dans le coma avant de savoir, et qu'il mourra dans l'ignorance de sa propre mort. Désir de mourir dans l'inconscience qui explique aussi que la mort idéale dont nous rêvons tous aurait été la pire des morts pour le quidam du Moyen-Âge, celle dont il lui fallait se prémunir par tous les moyens : cette mort qui vous prend sur place, celle pour laquelle il n'est pas besoin « d'être disponible », car elle frappe aussi soudainement que tombe l'obscurité à l'écran d'un téléviseur qu'on éteint. Nous rêvons d'une armée de morts foudroyés.

La mort contemporaine est une mort dont on se débarrasse, même au cœur de l'action. Les soins au mourant, jadis entouré par ses proches, assisté dans son agonie par amis et voisins (à tel point que le médecin, lorsqu'il commence, au XIX^e siècle, à faire son apparition au chevet du malade, se plaint continuellement de ne pas pouvoir correctement exercer son art dans de telles conditions de chaleur et de surpeuplement!) sont délégués au moins deux fois : la famille, déjà, confie son mourant aux soins d'une équipe médicale impersonnelle, suivant l'idée déculpabilisante qu'on ne peut rien pour ceux qu'on aime ; équipe qui s'en remet à son tour à la technologie, bien plus compétente pour trouver le « mot juste » qui accompagnera le dernier voyage. Désormais, plus de plaintes sur la chaleur et l'encombrement des chambres de mourants, d'où le médecin lui-même est souvent absent ; c'est la mort assistée par respirateur, et le mort moderne meurt entubé, dans le silence, à TPN[12].

12. Température et pression normales.

Après la mort

Le malaise face à la mort, malaise que nous avons constaté dans le rythme de la vie moderne et dans le dernier passage lui-même, se poursuit après la mort, se poursuit et s'accentue. Deux choses :

Les obsèques déjà, et le temps qui suit immédiatement le décès, d'où l'on va chercher à tout prix à cacher le morbide, à éviter l'émotion. Le contact avec le mort est rompu, dès le début, par l'arrivée à la morgue d'une dépouille envoyée bien souvent directement par l'hôpital. Ainsi, la disparition totale de la veillée des morts, du culte des tombeaux, du deuil (qui « porte » encore le deuil, pendant 21 mois comme c'était l'usage, alors qu'il n'est même plus de rigueur — voire mauvais genre — durant l'enterrement?) va-t-elle dans le même sens? Oublier, le plus vite possible, celui qu'on vient de perdre, réorganiser l'existence comme si l'on ne l'avait jamais connu.

Mais l'image la plus hostile du processus de la mort est peut-être celle de la décomposition du cadavre. Ça tombe bien, à une époque où les cimetières sont surchargés et où l'incinération devient une mode sinon encouragée, du

moins proposée ; mais cet engouement moderne pour l'incinération, qui n'a pas de fondement religieux, du moins en Occident, ne s'explique pas seulement par la volonté d'abnégation et de sacrifice, par un courageux altruisme, venu du reste à la dernière minute, pour contrer l'encombrement des cimetières. La véritable cause est à chercher dans un changement des mentalités, et de l'identité. L'incinération a sans doute, pour des êtres en proie à un profond malaise face à la mort, l'avantage bien commode d'en faire disparaître les traces. Comme nous le disait Freud tout à l'heure.

Cacher les preuves du « crime », ou encore maintenir une illusion de vie, une vie factice. On trouve des traces de cette deuxième tentative d'échapper à la mort dans diverses pratiques, comme celle de l'embaumement au sens moderne du terme, qui consiste à redonner au mort son apparence de vivant par toutes sortes de manipulations thanatopraxiques. Ces morts-vivants, à l'image de ceux de Barjavel dans *Ravage*, en voulant les chasser, réintroduisent un nouveau type de morbide dans la pratique funéraire… de la même façon d'ailleurs que le dernier produit offert par les salons funéraires : la *capsule nécrologique*, petit documentaire où le futur mort s'adresse à ses proches, figé par l'éternité du DVD. Et par l'image du vivant qui nous parle toujours, tandis qu'il est mort à présent, nous conservons de la vie, non plus le souvenir, mais l'illusion qu'elle se poursuit.

Se survivre à soi-même, faire que cette mort qui nous attend ne soit pas vraiment la fin, comme dans ces jeux télévisés d'où l'on ne repart jamais les mains vides. Le don d'organes, pour louable qu'il soit, ne nous parle pas moins pour autant d'un fantasme contemporain : le souhait de se survivre à soi-même, par le truchement d'une autre identité. Il constitue un sursis formidable, non seulement pour le receveur, mais aussi pour le donneur ; il induit une nouvelle vision de la mort, et une globalisation de l'identité : *je* peux être un autre, être morcelé en plusieurs autres, et mon être perdure quand même, au-delà des limites de mon individualité. N'est-ce pas à mettre en lien avec ce changement des sociétés dont parle Maffesoli, cette « perte de l'*ego* moderne, étroitement ligoté dans son identité, dans une entité plus vaste[13] », cette résurgence du communautaire, de la fusion sociale, pour chercher « l'éternité de la vie en tant que bien collectif[14] » ?

Enfin, les recherches du côté de la biocybernétique constituent peut-être l'ultime fantasme, le dernier essai afin de concrétiser le mythe de l'immortalité, qui tient l'humanité en haleine depuis un certain temps déjà… Espérance du domaine du sacré tout d'abord, puis laïcisée par le concours des Lumières qui, sans espérer une quelconque rédemption divine, envisageaient encore la vie éternelle, si l'on en croit ces mots de Condorcet :

> Serait-il absurde maintenant de supposer que ce perfectionnement de l'espèce humaine doit être regardé comme susceptible d'un progrès indéfini, qu'il doit arriver

13. Maffesoli, M. (2003), *op. cit.*, p. 203.

14. *Ibid.*, p. 202.

> un temps où le moi ne serait plus que l'effet, ou d'accidents extraordinaires, ou de la destruction de plus en plus lente des forces vitales, et qu'enfin la durée de l'intervalle entre la naissance et cette destruction *n'a elle-même aucun terme assignable*? [...] En effet, cette durée moyenne de la vie, qui doit augmenter sans cesse à mesure que nous nous enfonçons dans l'avenir, peut recevoir des accroissements suivant une loi telle *qu'elle approche continuellement d'une étendue illimitée*[15].

15. Condorcet, (1970), *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, édition dite Prior-Belaval, Paris, Vrin, p. 236-237, c'est nous qui soulignons.

Mêler l'*humanité* de l'homme et l'*éternité* de la machine, en laissant de côté l'éphémère de l'un et l'apathie de l'autre, ne serait-ce pas l'accomplissement suprême? En espérant que ce ne soit pas le contraire qui arrive...

Identité du créateur : temps de changements

Dans un univers où nous avons pour habitude de tenir à l'écart du quotidien les choses de la mort, où prononcer son nom est chose obscène et grave, nous ne voyons peut-être plus « combien il est absurde de séparer les morts des vivants[16] ». Un fait devrait pourtant nous en convaincre : comment expliquer que, dans une société où la mort est tue par tous les moyens, le suicide soit la principale cause de décès dans le tranche la plus jeune de la population active[17]? Étrange paradoxe, qui nous révèle qu'identité, existence et mort sont étroitement liées.

16. Saramago, J. (1999), *Tous les noms*, Paris, Points Seuil, p. 271.

17. L'Institut de la statistique du Québec rapporte 1610 suicides pour 54 749 décès en 1999. C'est la première cause de mortalité dans la tranche de la population âgée de 20 à 40 ans. De 1986 à 1999, le taux de suicide a augmenté de 10 % au Canada.

Car la constatation que nous venons de faire des mutations brutales de comportement dans le domaine de la mort ne nous servirait à rien si elle ne nous parlait, directement ou indirectement, de notre identité de vivants. Ces changements n'interviennent à l'heure du grand passage que parce qu'ils ont habité les jours et les ans de ces anciens vivants. La mort contemporaine, mort floue et dépersonnalisée dont on ne sait plus, au fond, qui en est le principal acteur, nous révèle d'autres changements, celui du statut identitaire du créateur par exemple : le rôle du compositeur en tant qu'unique intervenant dans la conception de l'œuvre n'est-il pas en train de muter, voire de disparaître, délogé comme l'est le rôle du mourant, jadis présidant à sa mort et aujourd'hui simple figurant de circonstance, à qui l'on demande discrétion et bienséance?

Le compositeur, parvenu peu à peu à la figure emblématique et individualiste qu'on lui attribue au XIX^e^ siècle, n'est-il pas à présent sur le point de s'éclipser discrètement[18], laissant à d'autres le soin de gestes qu'il ne pose plus? Et son territoire, progressivement morcelé, annexé — de son plein gré — par l'interprète, l'auditeur ou la machine, ressemble à la carte du monde : simultanément, on y lit globalisation et éclatement des entités, l'un des paradoxes d'une époque qui ne se formalise pas de voir ainsi cohabiter le désir accru d'individualité et la banalisation de la différence.

18. « J'ai toujours beaucoup aimé m'effacer derrière quelque chose », Stockhausen, K., dans Cott, J. (1979), *Conversations avec Stockhausen*, Paris, Ed. J.C. Lattès, p. 76.

La conception de l'œuvre : une notion à redéfinir

Lorsqu'on regarde la création musicale contemporaine sous un certain angle, on peut en effet y voir la tentative désespérée d'atomiser ce qui relevait auparavant du seul domaine de la composition, de répartir, entre différents intervenants, le pôle poïétique.

À cet égard, le phénomène de l'*œuvre ouverte*, de l'œuvre en mouvement est porteur de sens. Depuis le *Klavierstück* XI de Stockhausen ou la *Troisième sonate pour piano* de Boulez, la musique instrumentale a rompu avec la conception classique de l'œuvre, celle d'une organisation immuable d'événements sonores permettant l'élaboration d'une forme choisie par le compositeur. L'interprète se voit confier le choix de l'enchaînement des séquences (« les éléments qui composent la pièce pourront être permutés, échangés, bousculés, sans que le caractère de base de la pièce s'en trouve modifié », commente Stockhausen à propos du *Klavierstück* XI[19]) ou de la durée des notes qui n'est pas indiquée sur la partition, comme chez Berio. Dans tous les cas, la notion d'*indétermination* est réhabilitée, comme nous le montrent ces mots de Boulez, à propos de la *Troisième sonate pour piano* :

> L'œuvre doit assurer un certain nombre de parcours possibles, grâce à des dispositifs très précis, le hasard y jouant un rôle d'aiguillage qui se déclenche au dernier moment [...] Cette notion d'aiguillage ne ressortit pas à la catégorie du hasard pur, mais à celle du *choix non déterminé*[20].

19. Cott, J. (1979), *op. cit.*, p. 77.

20. Boulez, P. (1981), *Points de repère*, Paris, Ch. Bourgois Ed., p. 154.

Cette multiplicité des interventions sur l'œuvre, qui n'est jamais ni tout à fait semblable, ni tout à fait différente, crée une zone de flou : quelle est-elle vraiment et qui en est vraiment l'auteur? Le recours à l'ouverture dans l'œuvre n'est-il pas une première tentative du compositeur de se désolidariser de son statut, et peut-être de se déresponsabiliser face au résultat sonore effectif? Comme on a délégué tout à l'heure l'agonie de la grand-mère à d'autres qui en partageront avec nous la charge... Cette recherche d'anonymat avoué, nous la trouvons encore une fois chez Boulez; à propos de Mallarmé et Joyce, il écrit : « le texte y devient "anonyme" pour ainsi dire, "y parlant de lui-même et sans voix d'auteur". S'il fallait trouver un mobile profond à l'œuvre que j'ai tâchée d'écrire, [*Troisième sonate pour piano*] ce serait la recherche d'un tel "anonymat"[21]. »

21. *Ibid.*, p. 163.

Ensuite, il faut voir que ce n'est pas seulement les logiques structurelle, harmonique ou rythmique du langage musical qui est ébranlée par ce recours à l'indéterminé : la notion même de *conséquence* y est remise en question. L'analyse d'Eco est particulièrement éloquente à ce sujet : au-delà de l'assemblage requis pour des meubles vendus en *kit* devenu de plus en plus populaires, au-delà des structures musicales laissées entre les mains du *Yi King* dans la musique

aléatoire ou d'un interprète dont le degré de fantaisie n'est plus sous le contrôle du compositeur comme c'est le cas de l'œuvre ouverte, au-delà de l'exploration de la mobilité dans les œuvres visuelles, ce sont des principes fondamentaux qui sont questionnés : « tout cela répond à une crise du principe de causalité[22] ». En fait, en démembrant l'enchaînement des événements, en autorisant l'inversion des différents éléments d'une succession, ne sommes-nous pas en train d'endiguer, d'enjamber la peur de l'écoulement continu du temps dont notre société occidentale, linéaire, se le représente depuis des siècles, et tel que notre expérience de vivant nous le démontre ? Car si la naissance peut avoir lieu indifféremment après ou avant la mort, alors la mort ne me fait plus peur : ce qui provoque ma terreur, c'est cet incontournable enchaînement qui me précipite à travers la vie jusqu'à sa fin. Et c'est bien là que se trouve la troisième implication de cet éclatement de la forme : enlever à l'œuvre son caractère définitif, fermé, qui est pour l'homme contemporain peut-être aussi traumatisant que la finitude de la vie, lui enlever son caractère définitif en en faisant un objet en constante évolution, c'est peut-être tenter de faire entrer « l'infini au cœur même du fini[23] ». Cette volonté d'*inachèvement* de l'œuvre, qui n'advient plus par accident ou par la mort, est une constante chez des compositeurs en proie, non plus à l'angoisse de la page blanche, mais à la panique du point final, de la double barre. Laisser l'œuvre entre les mains des interprètes à venir, c'est lui donner la possibilité de naître à nouveau. La multiplication des « œuvres ouvertes sur elles-mêmes », inachevées ou ayant connu de nombreuses versions entre lesquelles elles n'arrivent pas à se fixer, est là pour l'attester, tous genres confondus : *Le contrat*, de Gilles Gobeil et René Lussier, qui a lié les deux compositeurs pendant plusieurs années (1996-2003) ; *Fratres* d'Arvo Pärt, composée et recomposée de 1977 à 1983, ayant connu des versions méconnaissables les unes par rapport aux autres ; *Repons* de Pierre Boulez (1981- ...), dont la date de péremption semble être encore inconnue de son propre auteur.

Sans mauvais jeu de mots, l'extension du domaine musical au domaine plus général du sonore en lui-même présente aussi une nouvelle forme d'ouverture qui questionne la notion d'œuvre. Le projet de musique concrète de Pierre Schaeffer n'était rien de moins que de faire « musique de tout » : « On m'a également crédité, dit-il, d'une mission historique : introduire le bruit dans la musique. Je me vante plutôt du contraire : d'avoir découvert, dans le son musical, la part de bruit qu'elle contenait, et que l'on persistait à ignorer[24]. »

Et la tendance générale du XX^e siècle aura été en effet de faire tomber les cloisons psychologiques entre musique et bruit. Entreprise commencée par Satie, qui avait déjà imaginé une « musique d'ameublement, c'est-à-dire une musique qui ferait partie des bruits ambiants, qui en tiendrait compte[25] ». De

22. Eco, U. (1979), *L'œuvre ouverte*, Paris, Points Seuil, p. 30, c'est nous qui soulignons.

23. *Ibid.*, p. 31.

24. Schaeffer, P. (2002), *De la musique concrète à la musique même*, Paris, Mémoire du Livre, p. 278.

25. Satie, E. (1977), *Écrits*, Paris, Volta Ed., p. 315.

Varèse à Cage en passant par la *muzak*, la musique cesse d'être un objet à part, et revêt parfois des allures de paysages sonores : à l'écoute du *Presque rien n° 1* de Luc Ferrari, la différence entre une simple prise de son et un montage des plus étudiés s'estompe ; la prédiction de Murray Schafer s'est somme toute révélée juste, lui qui estimait en 1977 que « les influences réciproques entre ce que nous appelons *musique* et ce que nous identifions comme étant l'environnement sonore deviendraient si complexes que la frontière qui séparait ces genres traditionnellement distincts s'estomperait en faveur d'une perception globale qui réunirait ces deux catégories en une nouvelle forme d'art[26] ». Dès lors, la musique est tout, est partout, et redéfinit la question de l'identité du compositeur : le train qui passe, traversant la ville à la faveur de l'obscurité, parvient à nous émouvoir, si nous sommes là pour l'entendre, tout comme l'aurait fait — et peut-être mieux — une symphonie romantique. Est-il alors pour autant compositeur et le sommes-nous, si nous parvenons à recréer, par la prise de son ou la synthèse, l'émotion provoquée par son passage ?

26. Schafer, R. M. (2003), « Musique/Non-musique : intersections » dans *Musiques, Encyclopédie pour le xxi^e siècle*, Tome I, s. la dir. de J. J. Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 1198.

Identité créatrice : l'irruption de la technologie

On nous objectera que le train n'est pas compositeur pour n'avoir aucune intention de l'être, qu'il n'est qu'une machine transportant, pour le bonheur et l'accroissement des hommes, céréales et jouets en plastique. Mais cette question de l'intentionnalité est un réel problème, qui nous amène à réfléchir sur les pratiques en musique électroacoustique, domaine où l'on peut se demander lequel des deux, de l'homme ou de la machine, est aux commandes et ordonne à l'autre d'exécuter ses « intentions ». Deux choses sont à souligner :

La volonté du compositeur, d'abord, est modelée par les outils de transformation et de synthèse sonore qui sont à sa disposition. La vérité derrière toute chose étant qu'il faut bien faire avec ce qu'on a, le compositeur ne fait pas exception. Ainsi, les traitements sonores, de plus en plus élaborés et typés, amènent l'auditeur expérimenté à reconnaître, dans des œuvres de compositeurs différents, un seul et même type de lutherie électronique : les GRM *Tools* du Groupe de recherches musicales ont amené par exemple une prolifération de pièces tramées ; de même, la synthèse granulaire et les filtres résonants sont désormais des poncifs sonores. Sont-ce alors les outils techniques qui formatent l'imagination du compositeur quand celle-ci, accédant à l'univers infini des sons, « concrets » d'abord puis électroniques, était censée n'avoir d'autres limites que celles de l'impossible ou de l'inaudible ? Est-ce bien toujours la fonction qui crée l'organe ?

Deuxième constatation qui découle de la première : le nombre d'outils de traitement étant nécessairement limité, il y a uniformisation des styles,

aplanissement des rugosités propres à chacun, émoussement des individualités. Un peu comme si plusieurs personnes, chacune ayant au départ sa voix propre, parlaient l'une après l'autre au travers d'un très long tube qui déformerait, selon ses propriétés résonantes, les caractéristiques acoustiques des intonations originales : à l'autre bout du tube, reconnaîtrait-on les mots, les accents ou même seulement les langues ? Et ne peut-on pas faire parfois aux compositeurs d'électroacoustique ce reproche, qui est un compliment lorsqu'il s'adresse au ténor d'une chorale d'amateurs : « Tu as bien chanté, sans doute, car je n'ai pas entendu ta voix dans la masse ? »

Mais le compositeur de musique électroacoustique n'est pas le seul à se servir des ordinateurs. Le développement foudroyant de la technologie depuis les années 1980 a donné accès à des outils d'aide à la composition, dont se servent à présent certains compositeurs de musique instrumentale.

Le ton a été donné à la fin des années 1950 par L. Hiller et L. Isaacson qui créèrent, avec la *Suite Illiac*, la première pièce composée par ordinateur. C'est une étape importante car désormais, la machine ne se contente plus d'être un simple outil d'aide à la composition (comme dans la méthode stochastique de Xenakis) et de fournir, en prolifique improvisateur, un stock poïétique très vaste au sein duquel le compositeur opère des choix ; avec la *Suite Illiac*, l'ordinateur soumet ce matériau généré à un ensemble de règles syntaxiques inspirées des travaux de Fux de 1725 ; il est maintenant capable de déterminer, seul maître à bord, l'aspect structurel de la pièce.

D'autres, comme le compositeur David Cope, ont poussé plus loin les recherches en composition algorithmique, permettant à partir de l'analyse (faite par l'ordinateur) d'un grand nombre de gestes musicaux élémentaires, puis de leur recombinaison selon des formes préétablies, de générer des pièces « dans le style de » Bach, Mozart ou tout autre. Cette approche pose la question de la nature de l'acte compositionnel : est-il simple formalisme, la musique en résultant ne présentant alors aucun archétype, mais étant une musique originale *stricto sensu*, ou pure recombinaison, donnant à entendre le réagencement de bribes de musiques déjà existantes, fonds d'une culture musicale commune ?

Dans un tel contexte, on peut se demander si l'humanisme confiant de Célestin Deliège est bien raisonnable : « N'inversons pas les rôles, écrit-il, ce n'est pas l'ordinateur qui compose. Au compositeur appartient la responsabilité de créer le sens[27]. »

Tout dépend évidemment de ce qu'on entend par « créer le sens ». Ce qui a été fait par Cope dans ses imitations de fugues de Bach ne fait que prouver que l'ordinateur *peut* à présent assumer toutes les étapes de la composition. À l'utilisateur du logiciel Max/Msp, environnement graphique de programmation

27. Deliège, C. (1995), *Du sérialisme à l'informatique musicale*, Les Cahiers du *CIREM* 35/36, Rouen, p. 67-80.

musicale, revient aussi la tâche de formaliser de façon logique les différentes étapes de la construction de l'œuvre. Mais une fois choisis les objets *logiques* utilisés dans le projet de composition algorithmique, il faut se rendre à l'évidence que la machine peut tourner toute seule, générant *sans effort aucun* de la musique au mètre[28].

« Créer le sens », est-ce implémenter des règles ou les mettre en pratique ? Une chose est sûre : l'identité du compositeur est redéfinie dans ce nouveau contexte, et son autonomie aussi ; comment se passer, désormais, de cet auxiliaire de création, bien pratique certainement, mais parfois un peu envahissant ? Ce sont aux compositeurs de musique algorithmique, à Richard Teitelbaum, à Jean Piché ou à Karlheinz Essl[29] qu'il faudrait poser la question.

28. On pense ici au projet *VirtuelleX* de Jean Piché, développé sous Max. Il s'agit d'un docile pianiste improvisateur, distillant des pièces de musique « jazzy » de durées choisies par l'utilisateur ; les pièces sont toujours dans un même style, mais néanmoins différentes à chaque *interprétation*.

29. K. Essl a créé deux applications développées sous Max/Msp : *Lexikon-Sonate*, un environnement de composition algorithmique automatique et *fLOW*, un générateur de paysages sonores utilisant les sons des quatre éléments (eau, air, terre, feu) dont l'utilisateur peut doser la présence.

Le « compauditeur »

À travers les mutations technologiques des dernières décennies, le statut de l'auditeur aussi a changé, car il peut, finalement, se passer de plus en plus des autres acteurs du phénomène musical.

D'abord, de l'exécutant : avec le concours du disque, nul besoin à présent de réunir un orchestre chaque fois que l'on veut entendre la *Neuvième* de Beethoven, ou un quatuor à cordes à trois heures du matin, comme lorsque Proust avait des insomnies… Et avec la constante évolution que connaissent les domaines de l'échantillonnage et de la synthèse vocale et instrumentale, l'exécution ne va-t-elle pas de plus en plus être laissée aux bons soins de la machine, plus flexible et surtout moins onéreuse qu'un orchestre ?

Même le concert de musique électroacoustique, qu'on aurait pu croire à l'abri de cet abandon de la salle de spectacle, à cause de la nécessité de la diffusion multiphonique, risque désormais très gros au jeu de la technologie : la sortie de pièces de musique électroacoustique en format DVD[30] va permettre une diffusion multiphonique en format 5.1[31] sur des lecteurs de salon. Même si ce type de multiphonie reste rudimentaire par rapport aux 24 voix des systèmes de salles de concert, il n'est néanmoins pas insensé d'envisager, dans les années à venir, l'apparition de systèmes plus perfectionnés, à des prix abordables et des encombrements dérisoires.

Des esprits éclairés avaient prédit, il y a longtemps de cela déjà, la possibilité, ou la nécessité, de faire participer l'auditeur à l'acte de création. Parmi eux, Glenn Gould, qui exposait sa théorie de la communication dès avril 1966, y défendant une nouvelle conception de l'audition, et un rôle élargi de l'auditeur : « Il serait absurde, écrit-il, d'écarter d'entrée de jeu l'idée que l'auditeur puisse finir par devenir son propre compositeur […]. L'avenir de l'art musical découlera en partie de l'accroissement de sa participation[32]. » À peu près à la

30. Le disque *Puzzle* de Robert Normandeau sorti récemment en format multiphonique 5.1, sous l'étiquette Empreintes DIGITALes.

31. 5.1 : Système de diffusion sonore avec 5 canaux discrets (alors que la stéréo n'en comportait que 2).

32. Glenn Gould (1983), « L'enregistrement et ses perspectives », *Le dernier puritain*, Paris, Arthème-Fayard, p. 86-87.

même époque, en 1964, Claude Lévi-Strauss prédit que le succès — ou l'échec — de l'école sérielle tiendra à sa capacité de faire participer l'auditeur : « Ou bien elle réussira à surmonter l'écart traditionnel qui sépare l'auditeur du compositeur et [...] elle l'obligera [...] à reproduire pour son compte l'acte individuel de création ». Avec beaucoup de bon sens, il avait aussi envisagé le contraire : « Ou bien les choses se passeront autrement. [...] Chaque jour, elle lui apparaîtrait plus lointaine et insaisissable[33] »...

33. Lévi-Strauss, Cl. (1964), *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, p. 34.

École sérielle ou pas, l'expérience créatrice de la musique, ou au moins son illusion, est mise en effet à la portée de l'*homme de la rue* grâce à des logiciels de plus en plus simples à manipuler, qui lui permettent de faire « sa propre » musique : logiciels « tout-en-un », *Reason*, *Live*, ou autres modalités plus simples et plus accessibles encore, contiennent, simplifiés et « designés », tous les outils électroniques qui permettent de générer une pièce de musique : séquenceur, modules de synthèse, échantillonneurs, boîtes à rythmes et effets divers sont là, guidant presque pas à pas le néophyte qui voit soudain surgir devant ses yeux sa prouesse de création, qui est souvent davantage une réussite technologique de la part des concepteurs du logiciel en question. La conception de la musique, jadis réservée aux grands génies romantiques en proie aux tourments de la création, est désormais une activité ludique à laquelle chacun peut s'adonner, car elle ne demande plus de réelle compétence ; la conception d'une œuvre devient pour beaucoup l'acte d'une heure et non d'une vie, demandant la passion d'un instant, et non plus la patience de vingt ans : « N'est-il pas possible d'envisager qu'à la place du travail, avec son aspect crucifiant, le ludique, et sa dimension créative, soit le nouveau paradigme culturel[34] ? »

34. Maffesoli, M. (2003), *op. cit.*, p. 16.

D'après Lévi-Strauss, l'homme invente les mythes pour surmonter les contradictions inhérentes à son existence, pour exprimer, dans un système qui donne un sens au monde, les antagonismes de la vie et de la mort, de la jeunesse et de la vieillesse, du mystère des origines qui appelle le mystère de la fin.

Ne pourrait-on penser en effet que toute forme de création ait pour fonction de réconcilier en nous le désir de durer toujours et notre irrémédiable promesse à la mort, que de nommer le gouffre de ces deux inconnus entre lesquels il nous est donné d'exister soit le dernier rempart de l'homme contre l'éclipse de la raison ?

Devrait-on s'étonner alors qu'aux prises avec la farouche indocilité du temps, celui pour qui l'acte de créer est une façon, la seule peut-être, de survivre à la conscience de sa mortalité, ait invité la machine à partager sa tâche ? Sans doute la compagnie de son indifférente efficacité repose-t-elle un instant l'homme fatigué par la nostalgie d'éternité qui affecte son époque, et lui laisse-t-elle croire qu'il pourra enfin dormir, dans l'inconscience paisible de leur commune immortalité !

BIBLIOGRAPHIE

ARIÈS, Ph. (1975), *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Points- Seuil, 237 p.

BAUDELAIRE, Ch. (1992), *Écrits sur l'art*, Paris, Livre de poche, 528 p.

BOULEZ, P. (1981), *Points de repère*, Paris, Ch. Bourgois Ed., 578 p.

CONDORCET (2004), *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, X[e] époque, Paris, Presses Universitaires de France, 1317 p.

COPE, D. (2001), *Virtual Music*, Boston, The MIT Press, 584 p.

COTT, J. (1979), *Conversations avec Stockhausen*, Paris, Ed. J.C. Lattès, 289 p.

DELIÈGE, C. (1995), *Du sérialisme à l'informatique musicale*, Les Cahiers du CIREM 35/36, Rouen.

ECO, U. (1979), *L'œuvre ouverte*, Paris, Points Seuil, 314 p.

EINSTEIN, A. (1959), *La musique romantique*, Paris, coll. « Tel », Gallimard, 445 p.

FREUD, S. (1967), *Moïse et le monothéisme*, Paris, coll. « Idées », Gallimard-NRF, 186 p.

GARNEAU, H. de St Denys, (1993), *Regards et jeux dans l'espace*, Bibliothèque Québécoise, 231 p.

GLENN, G. (1983), *Le dernier puritain*, Paris, Arthème-Fayard, 286 p.

LENOIR, F. et de TONNAC, J.-P. (s. la dir. de) (2004), *La mort et l'immortalité, encyclopédie des savoirs et des croyances*, Paris, Bayard, 1685 p.

LÉVI-STRAUSS, Cl. (1964), *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 404 p.

MAFFESOLI, M., (2003), *L'instant éternel*, Paris, La table ronde, 249 p.

ROADS, C. (2004), *Microsounds*, 2004, Boston, The MIT Press, 423 p.

SARAMAGO, J. (1999), *Tous les noms*, Paris, Points Seuil, 271 p.

SATIE, E. (1981), *Écrits*, Paris, Gérard Lebovici, 391 p.

SCHAEFFER, P. (2002) *De la musique concrète à la musique même*, Paris, Mémoire du Livre, 398 p.

SCHAFER, R. M. (2003), « Musique/Non-musique : intersections », dans *Musiques, Encyclopédie pour le XXI[e] siècle*, Tome I, s. la dir. de Nattiez, J.-J., Arles, Actes Sud, p. 1189-1202.

SÉNÈQUE (1994), *Sur la brièveté de la vie*, Paris, Mille et une nuits, 63 p.

VALÉRY, P. (1996), « Choses tues », *Tel quel*, Paris, Folio Essais, 495 p.

Faction/Factice, 1987