Document generated on 05/09/2025 7:42 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

… phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'oeuvre musicale
…To Phrase the World: Continuity, Gesture and Energy in the Musical Work

Philippe Leroux

Volume 21, Number 2, 2011

Musiciens sans frontières

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1005271ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1005271ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Leroux, P. (2011). … phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'oeuvre musicale. *Circuit*, *21*(2), 29–48. https://doi.org/10.7202/1005271ar

Article abstract

In this article, composer Philippe Leroux begins by looking at the relationship between continuity, sound and gesture. He goes on to explore how the energetic traces of these gestures are transformed into gestural substitutes, and the way in which the act of listening appeals to the gestures of sound production or to physical or psychic virtual gestures. He then considers in how the concept of energetic phrasing functions as a way to combine all of these notions, at once from the point of view of listening and composition. This leads the author to redefine the musical work as a transitional space in which the action of relating sound events to each other supplants the classical notion of development by extension and proliferation of a fundamental idea.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

… phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale

Philippe Leroux

Voici maintenant plus de dix ans que le XXIe siècle est commencé. Compose-t-on toujours de la même façon qu'au XIXe et au début du XXe siècle ? N'est-il pas apparu, au fil du siècle précédent, d'autres catégories compositionnelles que la croissance et l'expansion à travers le développement traditionnel d'un germe mélodico-rythmique ? L'idée même de créer un prototype matériel duquel serait déduit un deuxième élément, puis x éléments en une réaction en chaîne, n'est-elle pas désormais caduque, ou du moins n'a-t-elle pas perdu de sa primauté sur d'autres manières de faire ? Voici une question primordiale qui touche bien sur à la musique, mais également au domaine social et politique.

Au cours de cet article, nous examinerons tout d'abord les rapports qu'entretiennent continuité, son et geste. Puis, après nous être attaché à montrer comment les empreintes énergétiques de ces gestes se transforment en substituts gestuels, et la façon dont l'écoute de la musique nous renvoie aux gestes de production sonore ou à des mouvements gestuels virtuels physiques ou psychiques, nous considérerons en quoi le concept de phrasé énergétique peut avoir pour fonction de relier l'ensemble des notions que nous venons d'évoquer, sur le plan de l'audition comme de la composition. Nous observerons alors que certains éléments clefs de la composition des périodes précédentes ne répondent plus, à eux seuls, aux besoins musicaux des compositeurs. Étudiant comment l'œuvre se situe dans un espace transitionnel[1] qui permet l'accordage entre ceux qui font la musique et ceux qui la reçoivent, nous verrons alors en quoi l'action consistant à mettre en relation les évènements sonores est plus actuelle que les notions classiques de développement par extension et prolifération d'une idée. Nous nous situerons tantôt sur un

1. La plupart des réflexions concernant le domaine de la psychanalyse ont été élaborées pour une conférence donnée le 11 septembre 2010, en collaboration avec Emmanuelle Lizère, à Cerisy (France), dans le cadre du colloque « L'inconscient et ses musiques » sous la direction de Jean-Michel Vives.

plan général, tentant d'apporter notre contribution à une théorie générale du musical, tantôt sur un plan plus personnel, poursuivant ainsi l'élaboration d'une sorte de credo compositionnel toujours en *work in progress*.

Son et continuité

Le son est un phénomène continu, il se manifeste à notre perception sous la forme d'un flux sonore dans lequel nous choisissons – c'est la *rétention primaire* évoquée par Husserl[2] – des moments particuliers. Le véritable silence n'existe pas dans l'atmosphère terrestre, le son est toujours présent, à tout moment de notre vie. Nos oreilles, contrairement à nos yeux, ne peuvent se fermer. Le fait, par exemple, qu'une source sonore se produisant dans une maison change de pièce et disparaisse de l'angle de vision n'interrompt pas l'audition et la continuité du son. Celui-ci se transforme, est filtré, change de niveau dynamique et de localisation, mais ne quitte pas le champ de la perception auditive. Il n'y a pas pour le son, à part dans des conditions particulières (chambre sourde, immersion dans un milieu aquatique…), de phénomène on-off, comme l'a montré Clarisse Baruch[3]. Pour elle, l'audition a la particularité d'être le seul sens qui permette au bébé couché de percevoir l'éloignement progressif de sa mère et de rester en contact avec elle à distance. Les autres sens mettent en œuvre une relation uniquement basée sur la présence et l'absence, en système on-off. Par l'audition, l'enfant peut élaborer son *espace transitionnel* – concept sur lequel nous reviendrons – dans une progressivité de l'absence et non une rupture brutale. Il crée ainsi un espace transitionnel auditif qui aménage la séparation d'avec la mère. La mère s'en va, mais sa présence sonore, dont les sons spécifiques baignent dans un environnement plus général, s'inscrit dans une durée et dans l'espace par un éloignement et donc une diminution de l'intensité, ainsi que par un changement d'espace qui implique un filtrage des sons et une localisation différente des phénomènes sonores. C'est comme si la présence perdurait, même au sein de l'absence. Il n'y a pas de rupture dans la perception. Cette notion générale de continuité est également devenue importante sur le plan de l'histoire musicale, et notamment au XXe siècle où l'idée de *continuum* a tenu une grande place. Les travaux de compositeurs comme Ivan Wyschnegrasky, dans la mouvance d'Alexandre Scriabine et de Nicolas Obouhow, ont fait émerger l'idée d'un possible *continuum* de hauteur par l'utilisation de micro-intervalles allant jusqu'au 16e de ton. Sur un piano accordé ainsi, jouer un ultra-chromatisme correspond à faire entendre un *glissando* continu. La découverte des mondes sonores ouverts par l'utilisation de techniques électroacoustiques et les progrès scientifiques, notamment en acoustique, a permis de comprendre que les

2. Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. française, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

3. Clarisse Baruch, *La Revue de Musicothérapie,* XXIV, n° 1, La Roche sur Yon, 2004, p. 3-6.

notions de hauteur, rythme, timbre et espace étaient indissolublement liées en un *continuum perceptif*. Ce concept apparu à la fin du XXe siècle est essentiel. Si on ralentit progressivement un son tenu ayant une hauteur précise, ce que fait Karlheinz Stockhausen dans *Kontakte* (1958-1960), il devient peu à peu itératif, puis ne subsiste que sous l'aspect déjà rythmique d'une impulsion régulière. Dans les années 1950, Pierre Schaeffer montre que couper les transitoires d'attaque d'un son suraigu de piano revient à créer artificiellement le timbre d'un son de flûte. En modifiant les caractéristiques de hauteur d'un son, surtout dans les premières millisecondes qui correspondent aux transitoires d'attaque du son, on en modifie les qualités timbrales. Lorsqu'une moto, par exemple, s'approche rapidement de nous, la sensation de hauteur que nous percevons du son de cette moto évolue : c'est l'effet Doppler. Le mouvement spatial est en relation avec la sensation de hauteur. Toujours dans l'idée d'un *continuum perceptif*, les œuvres du compositeur Gérard Grisey ont développé la notion de *zoom temporel* qui correspond aux différents degrés de proximité que peuvent ressentir l'auditeur et le compositeur par rapport au son. On peut ainsi observer un son d'assez loin, ce qui permet d'en distinguer surtout l'enveloppe formelle et son éventuelle relation aux sons qui le précèdent ou le suivent. Ou, au contraire, on peut se rapprocher du son, comme on le ferait avec un microscope lors de l'observation d'une cellule vivante, afin de percevoir les micro-variations du son et leurs qualités subtiles, et de pénétrer l'intérieur du phénomène sonore. Cette continuité concerne aussi ce qui est à la base de l'existence du son instrumental ou vocal, à savoir le geste de l'instrumentiste ou du chanteur.

Perception et geste

Le son est produit par un geste humain : un mouvement corporel orienté qui s'inscrit dans l'espace, mais aussi dans le temps. La pensée de René Descartes selon laquelle la musique suscite le mouvement corporel peut être inversée dans l'ordre de ses propositions. On peut dire sans conteste : le mouvement corporel engendré par un geste crée la musique instrumentale ou vocale. La musique électroacoustique dite concrète ou microphonique répond aux mêmes critères de production, puisque le geste ayant produit le son se situe au moment de la prise de son. Il en est autrement en ce qui concerne la musique purement générée par des moyens électroniques, où les actions productrices d'éléments sonores sont de types différents. Il s'agit alors de mini-gestes de déclenchement et de mouvements de contrôleurs de son, utilisant, par exemple, des capteurs de mouvements. Nous aborderons plutôt la question gestuelle dans la musique électronique par le biais des substituts gestuels, notion que nous expliciterons

dans le cours de l'exposé. Quoi qu'il en soit, au départ de toute action musicale, il y a un geste de production de son, qu'il s'agisse d'un archet frottant une corde, d'un souffle traversant un tuyau, d'une main frottant une peau tendue, ou de doigts imprimant une trajectoire aux potentiomètres d'une console de mixage. Le mouvement provenant d'un geste est également un phénomène continu. Le mouvement du muscle, tout ce qui touche à la proprioception, la courbe du doigt ou le débit du souffle s'opère de façon continue, jusqu'à l'algorithme présidant à l'enchaînement des évènements donnant naissance à un son, qui lui aussi s'inscrit dans une continuité temporelle. Le geste physique produit les phénomènes sonores desquels naissent les sons qui créent la musique. Inversement, la musique dévoile, par l'intermédiaire du son, le mouvement initial qui a produit ce dernier. Pour Michel Imberty, « l'écoute musicale est organisée par des représentations kinétiques et… ces représentations viennent contribuer au déchiffrement du sens de ce qui est écouté ». Il ajoute : « le geste et le mouvement sont donc pour une grande part à l'origine de la représentation mentale musicale[4] », alors qu'Henri Wallon écrit : « toute perception tend ainsi à se réaliser sur le plan moteur[5] ». Ceci est important : si l'auditeur relie aisément le geste producteur de son au phénomène musical, il recherche, à l'inverse, quand il écoute de la musique sans assister à sa production sonore, l'action motrice, le geste physique initial ayant produit ce son. Cette recherche s'effectue la plupart du temps de façon inconsciente. L'auditeur écoute la musique – entre autres types d'écoute – sous forme de schèmes temporels intériorisés de gestes producteurs de sons.

4. Michel Imberty, *La musique creuse le temps*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 91.

5. Henri Wallon, *De l'acte à la pensée*, Paris, Flammarion, 1970, p. 154.

Geste physique, énergie et substitut gestuel

Pour tenter d'aborder, au sein d'une vision plus personnelle, ce que peut être la définition d'une œuvre musicale, il nous faut scruter la façon dont les gestes producteurs de sons imprègnent le monde sonore et y laissent leurs traces. Le geste producteur de sons se traduit par une certaine *qualité* et une certaine *quantité* d'énergie employée dans le temps. Un geste est caractérisé par son profil énergétique. Nous employons le terme d'énergie dans un sens très large qui peut évoquer aussi bien la notion d'énergie cinétique liée aux masses en mouvement que celle d'énergie potentielle attachée aux diverses forces qui s'exercent sur un système. D'une façon générale, nous rattacherons une trajectoire sonore à l'énergie cinétique et le mouvement interne d'un son ou sa potentialité dynamique à l'énergie potentielle. Le son se traduit par des variations d'énergie sur le plan dynamique (amplitude) bien sûr, mais aussi en ce qui concerne les variations des composantes de hauteurs (fréquences). Celles-ci sont liées aux variations énergétiques du geste initial. La qualité d'énergie

nous indique si celle-ci est conservée ou convertie, selon que le type d'énergie est fixe ou changeant. Elle peut être, également, accumulée (comme c'est le cas dans l'étirement d'un élastique), relâchée, contractée ou retenue (comme dans un freinage). Pour prendre un exemple sonore, ces deux notions, étirement et freinage, peuvent revêtir un sens musical lorsque, pour la première, un son semble, à l'audition, subir une déformation spectro-dynamique qui tend à le faire revenir à sa position première, alors que pour la seconde, toujours à l'audition, il semble que quelque chose empêche ce son de se mouvoir naturellement. La quantité d'énergie nous informe, quant à elle, des augmentations ou diminutions d'énergie du son. Le profil énergétique d'un son nous ramène aux activités motrices et sensorimotrices qui l'ont produit. Dans son *Musikpsychologie* de 1931, le musicologue suisse Ernst Kurth exprime la pensée que la base d'une impression musicale est l'expérience d'un mouvement, d'une énergie cinétique qui progresse, à laquelle s'oppose, créant par là une tension, une force potentielle au repos[6]. Il décrit les accords non pas par leur structure intervallique, mais par les notions de poids, de volume et de masse. Son analyse s'applique au phénomène des hauteurs, mais rien n'empêche d'en user pour d'autres paramètres musicaux : comme les dynamiques par exemple. Il est fréquent d'entendre des sons musicaux sans forcément voir les musiciens jouer. C'est le cas lors de l'écoute d'un disque ou même d'un concert d'orchestre, où il est parfois difficile de distinguer tous les instrumentistes. Lorsqu'on entend les variations énergétiques d'un son, sans assister à sa production, on est renseigné sur le geste l'ayant produit, puisque les qualités et quantités d'énergie vont se transformer de façon similaire ou pour le moins en rapport étroit dans le geste comme dans le son. Ces variations d'énergie du son se présentent donc comme des *substituts gestuels* – nous empruntons le terme au compositeur Denis Smalley[7] – du geste original. Ces substituts gestuels, sortes de gestes virtuels, peuvent être d'ordre différent selon que nous aurons affaire à un son brut de percussion dont nous ne voyons pas la production, à un orchestre qui mime les contours énergétiques de ce premier son, ou encore à un son électronique qui suivra l'empreinte énergétique de la séquence orchestrale précédente. Dans le premier cas, le son nous réfère immédiatement au geste qui l'a produit. Dans le deuxième, l'orchestre nous mène au son de percussion qui, lui-même, nous conduit au geste initial. Quant au troisième cas, le son électronique nous oriente vers l'orchestre, qui nous ramène au son instrumental qui évoque le geste qui l'a produit. Tous ces substituts gestuels se réfèrent à un unique geste producteur. Dans le cas de la musique de type électroacoustique produite avec des moyens uniquement électroniques de synthèse ou de traitement du son, les substituts gestuels revêtent une importance d'autant plus grande qu'il n'y a

6. Ernst Kurth, *Musikpsycologie*, Berlin, M. Hesse, 1931.

7. Denis Smalley, « Spectro-morphology and Structuring Processes », *The Language of Electroacoustic Music*, Simon Emmerson (dir.), New York, MacMillan Press, 1986, p. 61-93.

pas ou peu, dans ce style de musique, de geste directement producteur de son. À part, bien sûr, le geste de déclenchement de l'interrupteur, le maniement de potentiomètre ou de divers contrôleurs du son, qui peuvent imprimer une marque gestuelle aux variations du son. L'empreinte énergétique liée au geste producteur s'applique certes aux sons eux-mêmes, en tant qu'entités simples du discours musical, mais peut également s'appliquer à des configurations sonores regroupant plusieurs sons. Les variations d'énergie portent dans ce cas sur l'ensemble de la configuration. En général, un substitut gestuel décrit un mouvement extérieur, mais il peut parfois évoquer un mouvement intérieur. Ce peut être une posture : un geste constitué de mouvements ayant pour fonction le maintien d'une immobilité. Prenons un autre exemple, imaginons un groupement de sons de 0,5 seconde qui va du *pianissimo* au *forte* en évoluant du grave vers l'aigu, puis qui s'arrête tout à coup. Imaginons qu'il soit suivi d'un silence de 1,5 seconde, puis qu'il revienne sous la forme d'une attaque *sforzando* se situant sur la même hauteur que lorsqu'il s'était arrêté quelques secondes plus tôt. Imaginons que cette attaque décroisse en hauteur et en amplitude sur environ 2 secondes, et qu'elle soit suivie de quelques itérations s'éteignant d'elles-mêmes. Eh bien ! nous aurons décrit ici, sous forme de substituts gestuels, une suite de mouvements sonores ayant la même logique énergétique qu'un joueur de tennis ayant frappé une balle. Il commence son geste par un élan, puis la raquette percute la balle, celle-ci s'envole suivant une certaine trajectoire, puis chute sur le court de tennis et éventuellement rebondit. Cette suite de sons est en quelque sorte une dictée musicale, transposant dans le domaine sonore cette série d'actions décrivant la décomposition du geste d'un joueur de tennis. On aura entendu : l'élan sonore réalisé par le souffle de la raquette s'apprêtant à frapper la balle, l'attaque ou le choc de la raquette cognant celle-ci, un frôlement ou un silence virtuel (c'est-à-dire habité d'une trajectoire sonore inaudible) décrivant la course de la balle, la nouvelle attaque matérialisant de façon sonore la chute de la balle sur le sol du court de tennis, puis les éventuelles attaques rebondissantes de la balle terminant sa course. Il semble donc que la musique n'use pas seulement du geste, mais également des variations d'énergie qu'il induit. Les différents substituts gestuels s'entendent alors comme autant d'empreintes énergétiques du geste initial. Dans cette optique, nous pouvons dire que la musique met en scène les modalités énergétiques du geste. Cette conception du fait musical n'en exclut pas d'autres, bien entendu, mais en mettant l'accent sur l'énergie du phénomène sonore, elle permet de rattacher les mouvements du son aux profondeurs du mouvement humain. Les substituts gestuels peuvent, comme on l'a vu, s'étendre, au-delà des sons, à des configurations sonores, mais ils peuvent concerner des fragments sonores

beaucoup plus longs, jusqu'à des sections entières, voire des œuvres complètes. Lorsqu'on dilate dans le temps une configuration sonore, faisant passer le substitut gestuel d'un regroupement de sons de quelques secondes à un processus de plusieurs minutes, son empreinte énergétique subsiste. C'est également le cas lorsque l'empreinte formelle d'une pièce est calquée sur un modèle d'empreinte gestuelle. On parle alors de geste formel.

Autres types de mouvement

Cependant, si la musique est constituée de substituts de gestes physiques initiaux, au niveau des sons eux-mêmes, il semble possible, en ce qui concerne les relations entre ces sons, de la rattacher à un autre type de mouvements : ce qu'on pourrait appeler des *mouvements relationnels*, c'est-à-dire des mouvements liés à un type de comportement entre plusieurs êtres ou plusieurs sons. On peut classer dans ces mouvements relationnels des comportements d'approche, de fuite, d'esquive, de répulsion, d'attraction ou de rencontre, qui trouvent leurs équivalents dans les relations entre les sons ou les configurations sonores. La petite phrase de Mozart enfant parlant de la musique comme de petites notes qui s'aiment n'est peut-être pas si banale que l'on pourrait le penser de prime abord. Le compositeur, de même que l'auditeur, projettent leur vécu corporel et leurs expériences relationnelles dans le temporel sonore et musical. Les conduites énergétiques des sons ou des configurations sonores se manifestent souvent par des phénomènes physiques comme psychiques de préparation-tension-détente. Phénomènes que l'on trouve, par exemple, dans le système tonal où les accords amenant la note sensible font fonction de préparation, ceux qui contiennent la note sensible, de tension, et ceux qui la résolvent, de détente. Mais les variations d'énergies, liées de façon plus ou moins rapprochée à un geste initial, ne se résument pas uniquement au couple tension-détente, il faut associer à celui-ci d'autres notions, comme celles de rotation ou d'élongation, par exemple. Souffler, pousser, tirer, briser, frapper, pincer sont des gestes directement producteurs de sons. Mais monter (on parle d'un son qui monte), tomber ou tourner sont déjà des gestes plus élaborés évoquant la façon dont se conduit un son dans le temps et dans l'espace des hauteurs. La rencontre de deux sons ou configurations sonores (deux voix allant vers un unisson) ou leur séparation (deux voix s'écartant d'un unisson) évoqueront quant à elles la question de la relation. Depuis toujours, la musique est essentielle dans la mise en danse des corps : c'est la chorégraphie. Mais en fait, elle active pour l'auditeur une autre danse, une danse psychique, lorsque celui-ci suit le mouvement des attractions et répulsions sonores qui servent de support à la chorégraphie. Il existe une parenté entre le comportement des sons

et l'expérience des mouvements physiques et psychiques. Les variations énergétiques des phénomènes sonores prennent appui sur l'expérience du corps et des mouvements psychiques relationnels. Le psychologue Daniel Stern a théorisé l'enchevêtrement des aspects moteurs, cognitifs et affectifs des comportements sociaux interactifs dans la psychologie du développement. Ceci l'a amené à développer le concept d'*affect de vitalité* en tant que modification dynamique en nous-même et chez les autres[8]. Pour lui, ces affects de vitalité modulent et stylisent des programmes comportementaux fixes et rigides. Ils caractérisent, par exemple, la façon dont quelqu'un marche ou sourit. Stern définit l'affect de vitalité comme étant un temps émergeant, un fragment de temps dans le présent qui se ressent comme une suite de tensions et de détentes plus ou moins fortes, comme une suite de variations d'intensité de la sensation. M. Imberty propose de mettre en relation ce concept d'affect de vitalité avec, en musique, celui de *vecteur dynamique*. Les vecteurs dynamiques sont, pour lui, des évènements musicaux qui véhiculent des significations temporelles d'orientation, de progression, de diminution ou de croissance, de répétition ou de retour[9]. La nature dynamique et temporelle de ces variations d'intensité de la sensation ou de ces vecteurs dynamiques, même s'ils ont une signification différente, se situe dans une parenté avec ces variations énergétiques du son ou des configurations sonores que nous rattachons à la notion de geste. Celle-ci n'est pas sans rappeler non plus les configurations morpho-temporelles définies sous le terme d'unités sémiotiques temporelles par l'équipe du M.I.M. de Marseille[10].

8. Daniel Stern, *Le monde interpersonnel du nourisson*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

9. Michel Imberty, *op. cit.*, p 196.

10. *Les unités sémiotiques temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille, M.I.M, 1996.

Phrasé énergétique

Si nous examinons maintenant les rapports existant entre les différentes phases d'un geste ou entre divers gestes, nous constatons qu'un geste porte, au sein de sa continuité, sa propre logique énergétique. Pour revenir sur le plan du sonore, nous pouvons remarquer que chaque son de la séquence décrivant l'algorithme gestuel du joueur de tennis évoqué plus haut est, en ce qui concerne son énergie, en rapport avec les autres. Ainsi, si l'élan du son, ou du bras tenant la raquette, est puissant et donc très sonore, la course est plus longue et la chute plus forte. Un petit élan ne produit pas une longue course et une chute forte. De même, dans la production gestuelle d'un son, l'énergie du début d'un mouvement physique, un frottement d'archet par exemple, est en relation étroite avec l'énergie de la fin de ce mouvement. La façon dont l'énergie première va croître ou décroître, se convertir ou se maintenir, possède une cohérence extrêmement forte. Ainsi en est-il dans les rapports énergétiques entre les sons. En ce qui concerne les substituts gestuels, les sons eux-mêmes

inclus dans une continuité, ou les configurations sonores, suivent cette logique d'enchaînement énergétique, que l'on peut appeler le *phrasé énergétique* ou le *phrasé gestuel*.

En scrutant cette logique d'enchaînements gestuels sous l'aspect plus particulier de la composition musicale, nous observons qu'elle trouve également son application au sein des processus compositionnels. Il existe pour chaque mouvement sonore un phrasé gestuel s'approchant d'une logique énergétique causale et naturelle. Les mouvements sonores très directionnels comme les *glissandi*, les progressions dynamiques, de hauteurs ou de timbres, possèdent une cohérence interne proche d'une logique gestuelle. Les processus de transformation continue, grâce à des modifications graduelles d'un élément musical identifiable, s'intègrent eux aussi à la notion de phrasé énergétique. Ils ont pour fonction de *porter* l'auditeur au sens que Donald Winnicott donne à ce mot lorsqu'il parle de *holding*[11]. Le terme fait référence à la façon dont le bébé est tenu et porté, touché physiquement et psychiquement par la mère. Dans une œuvre musicale, un certain nombre de composantes sonores ont cette fonction de *holding*. Certaines textures, certains sons n'ont pas de fonction discursive mais uniquement celle d'envelopper l'auditeur, de le porter. Les transformations progressives du son donnent naissance à des processus musicaux formant une chaîne dont la continuité porte l'auditeur. Ceux-ci font accéder à la sensation d'un déroulement organique dans le passage d'un élément à l'autre. Un phénomène sonore se transforme peu à peu en un autre phénomène sonore, par la modification continue de ses éléments. Par exemple, une pulsation peut très bien se transformer en une succession de guirlandes sonores par un ou plusieurs processus de transformation continue tels qu'une accélération, une saturation d'événements ainsi qu'une réduction ou, au contraire, un élargissement progressif de l'ambitus des notes de la pulsation initiale. Dans cette optique, la définition d'une musique serait d'être un système d'organisation provenant, non pas des paramètres du son que sont la hauteur, le rythme ou le timbre, mais plutôt des gestes originaux auxquels se réfèrent les sons, ou, encore, d'être constitué d'un regroupement organique de substituts gestuels. En ce sens, composer est bien un travail humain tel que le définit Denis Vasse : « le travail n'est humain que lorsqu'il noue ensemble le discours de l'homme et son corps[12] ». Cependant, le compositeur use de cette cohérence d'enchaînements gestuels comme il l'entend. Il peut soit régler le mouvement des sons sur cette logique, soit au contraire prendre une distance par rapport à elle et en jouer. Dans ce cas, il transforme en connaissance de cause les rapports énergétiques des sons ou des configurations, et joue de cette modification. Il peut, par exemple, créer un phénomène d'attente en différant

11. D. W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, p. 154.

12. Denis Vasse, *Le temps du désir*, Paris, Seuil, 1969, p. 96.

la chute sonore de notre balle de tennis, répéter plusieurs fois la phase d'élan, ou sélectionner et ne s'intéresser qu'à celle de rebondissement. La cohérence, la variété et la richesse de ses transgressions par rapport au phrasé énergétique naturel garantissent la qualité de son travail. Il ne s'agit pas pour le compositeur de faire un décalque musical de lois physiques. Les modifications qu'il apporte génèrent un réseau sémantique nouveau qui se superpose au premier.

Rejeu et régression volontaire

Sur un plan plus général, qu'en est-il de l'auditeur ? Écouter une musique, c'est rejouer les gestes que celle-ci suscite extérieurement (battre du pied, danser…) ou intérieurement. Ne sent-on pas parfois dans notre corps les tensions que génère le désir de se mouvoir de certains de nos membres ? Lorsqu'on entend chanter quelqu'un, se réalise en nous-même une représentation kinesthésique des mouvements des zones du larynx et du pharynx présidant au chant. Ces gestes sont de types corporel, manuel, oculaire, auriculaire, laryngo-bucal, papillaire… Dans son travail sur les lois psychophysiologiques du style oral, l'anthropologue Marcel Jousse avance l'idée que celui qui écoute une parole, et *a fortiori* la prononce, rejoue intérieurement, dans son appareil laryngo-bucal, les gestes originaux liés aux mots qu'il prononce. Pour lui, la parole est un geste et toute conscience est gestuelle[13]. La musique permet à celui qui l'écoute de rejouer intérieurement les gestes qu'elle véhicule. Ce rejeu s'effectue la plupart du temps de façon inconsciente. L'auditeur d'une musique s'approprie les gestes qu'elle met en œuvre, il en fait la conquête par lui-même. En ce sens il est actif. Cette conception de la musique se distingue d'une autre, plus classique, dans laquelle la musique est un langage dont il faut comprendre le sens et qui suppose que l'auditeur en détient les rudiments, la syntaxe, et donc possède une certaine culture. Pour le mélomane, appréhender le fait musical selon une vision reposant sur cette organicité de phrasés énergétiques (vision qui d'ailleurs n'est pas exclusive et peut être complémentaire de l'autre) suppose une « régression » acceptée. La signification habituelle de la musique, liée principalement aux concepts de mélodie, de hauteur, d'harmonie et de rythme simple, s'efface au profit de sensations d'énergie primaire. La « note » musicale, qui représente pour tant de personnes l'élément fondamental du sens musical, perd son hégémonie. Elle qui n'est qu'un processus d'abstraction – Hugues Dufourt parle du paradigme de la note comme étant un « artifice d'écriture[14] » –, garde toujours une valeur particulièrement importante au sein du discours musical, mais renonce à son aspect « *leader* ». L'analogie avec le langage parlé est gommée, et la signification ordinaire des « mots » de la musique disparaît pour laisser place aux gestes de production sonore et à leurs

13. Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 128.

14. Hugues Dufourt, « L'artifice d'écriture dans la musique occidentale », *Critique*, numéro spécial « L'œil et l'oreille. Du conçu au perçu dans l'art contemporain », p. 465-477.

substituts, ainsi qu'aux mouvements psychiques et relationnels que suscitent les sons où les configurations sonores. Il est nécessaire de dissocier musique et mélodie, au sens ou celle-ci serait à l'image du langage verbal, comme il était utile, au début du XXe siècle, de séparer art plastique et figuralisme. Cela ne signifie nullement que, dans ce cas, le sens engendré par la musique soit simpliste, parce que référant aux gestes et aux mouvements relationnels humains ancrés dans les sensations primaires. Ceux-ci sont d'une complexité inouïe et leur association dégage un univers sémantique d'une richesse immense et d'une grande complexité qui n'exclut d'ailleurs pas une vision plus discursive où d'anciennes conceptions comme celle de la musique composée de « notes » peuvent se trouver renouvelées, mais l'enrichit en dévoilant un sens nouveau au comportement des phénomènes sonores et à leurs relations réciproques. Cette nécessaire régression volontaire est sans doute la raison qui pousse certains compositeurs à brouiller la perception habituelle en se positionnant, en ce qui concerne le sens des mots ou les timbres instrumentaux, de façon tout à fait atypique : phonèmes éclatés ou sons bruiteux d'instruments, par exemple. Ceci, dans le but de renouveler la perception. La plupart des gestes musicaux sont communs à de nombreuses personnes. Ils sont comme des archétypes cinétiques, physiques ou psychiques que chacun possède et peut donc reconnaître consciemment ou inconsciemment dans la musique. Celle-ci, par l'utilisation de gestes ou de substituts gestuels communs à un grand nombre d'individus, peut transcender la subjectivité particulière d'une personne (compositeur ou auditeur) et susciter un sens commun fédérateur. Ces gestes originaux, ou dont il ne reste que la lointaine trace dans les substituts gestuels, se situent donc dans un espace commun à la fois au compositeur, à l'auditeur et, quand il y a lieu, à l'interprète. Dans le cas d'une musique improvisée, l'interprète et le compositeur se confondent. Dans celui d'une diffusion acousmatique de sons fixés sur support, il n'y a *a priori* pas d'interprète, sauf à considérer, et cela semble fort pertinent, que la personne qui spatialise en direct le son, quand la spatialisation n'est pas entièrement prédéfinie, est un interprète au sens fort du mot. C'est à travers ces substituts gestuels, évoquant plus ou moins lointainement des sensations neuromusculaires ou des mouvements psychiques, que le compositeur et l'auditeur expriment leur sensibilité et leur pensée. Le compositeur, quand il en a une connaissance intime, peut élaborer directement à partir de la notion de *geste sonore*. En ce sens, il peut combiner, construire et raisonner de façon musicale, directement en termes de mouvements sonores se rattachant à une logique gestuelle complexe. Cela suppose qu'il se détache du geste initial producteur de son, pour s'attacher davantage aux substituts gestuels. C'est de la combinaison de ces derniers qu'il joue, comme Berlioz naguère n'orchestrait

pas, mais jouait directement de l'orchestre[15]. C'est-à-dire qu'il élabore à partir d'entités sonores dont il trouve les justes relations et non sur les paramètres discrets que sont les notes et les valeurs de durée. Pour le compositeur, le geste n'est plus alors la lointaine trace d'un mouvement perdu, mais une matière musicale actualisée qui l'emmène vers de nouvelles perspectives. Ce comportement nouveau remet en question les éléments fondamentaux du discours musical des siècles précédents.

15. Hector Berlioz, troisième lettre à Liszt, 28 août 1843, New York, Elibron Classics, 2000, p. 306.

Perte de primauté du motif

La sensibilité de l'auditeur, comme du compositeur ou de l'interprète, a changé. Le phénomène électrique, dans sa relation au son, a profondément et durablement modifié la façon de percevoir le monde sonore. De fait, la nature des éléments faisant sens musical s'est profondément élargie. Les paramètres musicaux se sont démultipliés. L'oreille a été sensibilisée aux finesses du son et conduite à découvrir du sens dans les qualités du sonore, là où elle n'en voyait que dans les enchaînements discontinus de notes et de durées. La nature continue de ces qualités encourage dorénavant à raisonner sur le mouvant de la matière sonore et à considérer tout événement sonore comme étant un état de celle-ci. Le monde des sons s'est constitué en un *continuum*. Pour l'oreille contemporaine, il n'y a plus d'objets isolés, tels des cellules mélodiques, des motifs rythmiques, des timbres orchestraux ou des renforcements dynamiques, il n'y a que des états différents de la matière sonore. Un flux continu de notes n'est, par rapport à une polyrythmie, rien d'autre qu'un moment distinct de l'évolution de la même substance dans le temps. Le concept de motif tel qu'il a été utilisé dans une grande part de la musique des derniers siècles semble dorénavant d'une taille trop importante (ou trop petite si l'on s'intéresse aux gestes texturels[16]) pour correspondre aux zones d'intérêt de l'oreille. Celle-ci s'intéresse davantage aux subtils micro-phénomènes sonores de granulation ou d'énergie, dont la notion de motif ou de cellule ne peut rendre compte. Le travail motivique a longtemps focalisé l'attention des compositeurs. Comme outil compositionnel, il paraît maintenant comme quelque chose de figé, contrairement à la matière sonore perçue dans ce qu'elle a de mouvant. Par ailleurs, la certitude de la genèse par croissance qu'ont eue les compositeurs sériels et jusqu'à certains aspects de la musique spectrale, dans la suite de la pensée musicale des siècles précédents, est proche de la croyance en un progrès social et moral inéluctable, fortement battu en brèche par les graves désillusions sociales et politiques engendrées par une partie du XXe siècle. Vouloir tout déduire d'un seul modèle, qu'il soit musical ou social, semble une attitude malaisée à accepter aujourd'hui. Il est devenu difficile de croire

16. Ceci est le cas quand un geste sonore possède un intérieur texturé ou encadre une texture.

qu'une figure de quelques notes suffise à produire une œuvre nouvelle. Cette vision est trop décalée de notre nouvelle perception du sonore, mais aussi d'une sensibilité plus générale : celle de l'homme qui, au moyen des transports aériens, passe en quelques heures d'une ville asiatique à une ville africaine, ou qui survole le monde virtuel à partir de son ordinateur, et qui donc, est redevenu une sorte de nomade pour qui la permanence du changement est la seule certitude. Cet homme-là croit que le monde est mouvant, et que s'il y a « musique », celle-ci ne peut s'exercer que sur le mouvement lui-même. Le désir musical ne souhaite plus porter sur un objet fixe, mais directement sur le mouvant sonore, sur ce qui fait passer d'un état de la matière à un autre, ou qui la traverse. D'autre part, la méthode consistant à fabriquer toujours de nouveaux «objets », en tant que produits d'échange, sans s'interroger sur ce qui relie ces objets, semble aussi avoir perdu de son actualité (celle-ci reviendra probablement plus tard, lorsque la situation aura été assainie). Les « objets » ont déjà été fabriqués. Il en existe de très nombreux maintenant, de la machine à laver au motif B-A-C-H et jusqu'aux innombrables possibilités instrumentales et électroacoustiques. Le monde, tel qu'il nous a été légué, est un cimetière d'objets, y compris d'objets musicaux. Pendant longtemps, ceux-ci ont été créés dans une juste relation avec le monde des idées. Or, il semble que la création des « choses » se soit détachée des projets présidant à leur destinée, à leur utilisation et à une définition claire de leur contenu. Il est possible d'observer cela avec les outils audio-vidéo, ou seule prime l'innovation technologique au détriment des contenus artistiques ou sémantiques qu'ils véhiculent. Il est instamment nécessaire pour la sensibilité contemporaine de comprendre comment utiliser au mieux ces créations dont elle n'est pas directement responsable, et de stopper ou du moins de ralentir, au moins momentanément, leur prolifération. Ce qui peut intéresser une oreille actuelle n'est pas de fabriquer de nouveaux objets musicaux sur lesquels peuvent porter la réflexion ou l'action musicales, mais de comprendre à quoi peuvent servir ceux qui existent déjà et comment les employer. S'agit-il d'une position proche de la postmodernité ou du postmodernisme ? Non, car elle ne propose ni une attitude de désillusion allant vers un épicurisme satisfait comme la première, ni une revisite des objets artistiques du passé comme la seconde. Il s'agit plutôt d'inventer de nouveaux emplois à ces objets, et d'établir d'originaux rapports entre eux. Ce qui doit être la base de la réflexion musicale n'est plus l'objet ou le matériau, mais la relation. La relation énergétique liée au geste en est un exemple. Il est ainsi possible d'élaborer des œuvres musicales, non plus sur des figures génératrices, mais sur des relations reliant entre elles différents états de la matière sonore. Ceci amène inévitablement à redéfinir

la notion d'œuvre, notamment dans ce qu'elle représente pour chacun de ses protagonistes : compositeur, interprète et auditeur.

L'œuvre : aire intermédiaire d'expérience

L'utilisation, sur le plan sonore, d'une logique gestuelle commune à tous permet de transcender la subjectivité personnelle des compositeur, auditeur et interprète, et pose la question de l'articulation entre chacun d'eux. Les trois (ou les deux, selon le cas) souhaitent passer par une médiation. Le compositeur n'a pas pour but de rencontrer directement et physiquement l'auditeur. Il souhaite capter son attention par le biais de l'œuvre. Son but n'est pas de répondre à un besoin : il ne compose pas pour combler exactement la demande de l'auditeur. Sa personnalité profonde imprègne sa musique ; celle-ci n'est pas un produit à destination d'un consommateur. Le compositeur s'inscrit plus dans une dynamique relationnelle de l'ordre du désir, ayant pour but l'échange. Celui-ci se situe au sein même de l'œuvre exécutée. Le compositeur y dépose des réseaux d'enchaînements gestuels auxquels il donne un sens, tandis que l'auditeur y collecte ce qu'il souhaite en conserver, en manifestant au compositeur un retour sous forme d'une critique positive ou négative, ou en témoignant un certain intérêt. Il offre au compositeur son silence actif, c'est-à-dire son désir. Sans celui-ci, aucun échange ne serait possible : le compositeur ne pourrait composer en ne s'appuyant que sur son propre désir d'écoutant.

Le désir de l'auditeur n'est pas non plus de rencontrer directement le compositeur, mais de puiser dans l'incarnation sonore de l'œuvre ce qu'il cherche et veut y trouver. Il construit sa propre écoute, singulière. Une œuvre est écoutée de façon commune par de nombreuses personnes, mais chacune d'elles écoute différemment. Roland Barthes écrit qu'il n'y a pas d'écoutes « droites[17] ». L'auditeur s'approprie la musique. Le compositeur en tant que personne physique ne l'intéresse pas. La musique réussit à dire ce qu'il ne sait pas ou ne peut pas exprimer. Elle le dit pour lui. Elle dit à sa place, mais sans s'approprier son dire. C'est une des merveilles de la musique : elle ne vole pas la parole de celui qui l'écoute. Elle médiatise la parole de l'auditeur, mais aussi celle du compositeur. Quant à l'interprète, il ne souhaite ni parler directement à l'auditeur avec le langage commun, ni être aux ordres du compositeur. En général, après un travail préliminaire, les interprètes fuient les compositeurs. Ils veulent, eux aussi, s'approprier l'œuvre sans avoir à s'embarrasser de la présence physique du compositeur. En réalité, aucun des trois protagonistes ne souhaite réellement être mis directement en contact avec

17. Roland Barthes cité par Nicolas Donin et Peter Szendy, *in* « Otographes », *Circuit*, vol. 13, n° 2 (2002), p. 18.

les autres. L'interprète, le compositeur et l'auditeur projettent leur présence au-delà des limites de leur corps, vers cette musique que chacun s'approprie.

L'œuvre musicale a donc ce charisme et ce devoir d'être commune à tous, bien qu'étant propre à chacun. Les questions d'appel et d'adresse, que Lacan nomme la *pulsion invocante*[18], y sont fondamentales. À qui s'adresse le compositeur, et comment ? Dans quel recoin le plus caché de l'œuvre l'auditeur va-t-il chercher ce qui correspond à son attente et à sa recherche de l'autre ? Qui appelle qui, et comment ?

18. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse.* Le séminaire tome 11, Paris, Seuil, 1973.

L'œuvre n'est pas seulement un espace d'interaction ou encore un espace communicationnel tel qu'il a été défini par les récentes théories de la communication, elle est une jonction vivante entre des sujets désirants. Elle est une aire intermédiaire d'expérience qui porte sur la notion de mouvement concrétisée dans les gestes ou les substituts gestuels qu'elle invoque. En cela, elle se rapproche de ce que Winnicott nomme *l'espace transitionnel*[19], défini comme une aire intermédiaire d'expérience qui assure la transition entre le « soi » et le « non-soi », et permet de maintenir à la fois séparées et reliées l'une à l'autre réalité intérieure et réalité extérieure. Selon Winnicott, l'enfant construit un espace transitionnel, qui lui permet de supporter la frustration de la séparation, et qui fait la liaison entre le monde interne et externe, entre lui et sa mère. Cet espace transitionnel est créé par le bébé et représente le sein quand le sein est absent. Il s'agit d'une partie tierce dans la vie de chaque être humain.

19. D. W. Winnicott, *op. cit.*, p. 9.

Pour le compositeur comme pour l'auditeur, une œuvre musicale n'est ni lui ni l'autre. Elle se situe dans un espace commun où chacun expérimente la vie dans l'aire des phénomènes gestuels portés par les sons et les configurations. Le mot employé par Winnicott pour parler de l'espace transitionnel est *experiencing* ; mot qui comporte une notion de mouvement. Cet espace est partagé entre chacun des acteurs du phénomène musical.

La psychanalyse introduit la notion de *miroir* qui, interprétée par Winnicot, renvoie au fait que : « la mère regarde le bébé, et ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit ». Dans l'œuvre musicale, le matériau utilisé par le compositeur résonne comme en miroir chez l'auditeur. Par exemple, l'utilisation d'une pulsation, d'un rythme ou d'une figure qui se répète. Mais le compositeur va transformer, modeler cette matière sonore. Parfois, elle se fera entendre en écho à l'identique de ce qu'aura identifié l'auditeur ; mais le plus souvent, elle s'inscrira dans un développement, un processus qui emmènera celui-ci vers d'autres possibles, vers une ouverture sur le monde. Le fait qu'un compositeur propose une musique uniquement basée sur le concept de miroir (ce qui est une caractéristique de la plupart des musiques de consommation) peut certes séduire certains auditeurs, mais

introduit implicitement une complaisance qui annule l'échange souhaité. Dans le rapport mère-enfant, peu à peu, la mère introduit des variations temporelles, d'accentuation et de modulation qui permettent à l'enfant de dépasser cette étape du miroir. L'espace transitionnel permet d'accéder à un stade plus intéressant et plus riche à la fois pour l'enfant et pour la mère. Dans l'œuvre musicale, le rapport compositeur-auditeur doit lui aussi aller plus loin que le simple miroir. Il est probable qu'une partie des motivations de chacun s'y inscrit tout d'abord, dans la mesure où le compositeur répond en partie au besoin de l'auditeur. Mais, à un degré plus élaboré, chacun des deux partenaires doit trouver son autonomie d'action. Le compositeur doit composer comme il le souhaite et l'auditeur entendre et rejouer intérieurement ce qui l'intéresse. Ce que propose l'espace transitionnel et probablement une œuvre digne de ce nom, c'est de restituer à chacun, au sein même de l'échange, sa propre liberté, et de proscrire toute aliénation de l'un par rapport à l'autre.

Perception a-modale

Cette définition du rapport compositeur-auditeur renvoie à un autre concept initié par Stern : celui d'*accordage*[20]. Pour lui : « l'*accordage affectif* correspond à une perception a-modale dans laquelle une image peut se réfléchir en son ou en toucher, à cause d'un substrat perceptif qui ne distingue pas encore les modes de perception (ouïe, vue, toucher…) ». Stern décrit comment un événement d'un mode perceptif est réfléchi par un événement d'un autre mode perceptif. Par exemple, les mimiques du visage d'une petite fille qui s'amuse avec sa mère sont reprises par cette dernière sous la forme d'une prosodie dont les inflexions s'accordent avec les grimaces de l'enfant. L'accordage peut se réaliser sur différents modes : intensité, pulsation temporelle des gestes, rythme, durée, forme (reproduction de types de mouvement). L'accordage introduit un décalage dans la réflexion du premier événement. L'événement qui s'accorde schématise, quant à lui, le geste initial réfléchi. L'œuvre musicale a cette particularité que l'auditeur n'y entend pas ce qu'a voulu y mettre le compositeur. L'auditeur signe son écoute. Le compositeur aura particulièrement élaboré la question mélodique, alors que l'auditeur n'y entendra qu'harmonie, ou encore le premier aura pensé composer une musique avant tout rythmique, alors que c'est l'aspect énergétique ou gestuel qui dominera chez le second. La notion de forme peut être également concernée par cette réflexion sur différents modes : la surprise est grande quand une œuvre conçue avant tout en un mouvement unitaire est perçue comme l'assemblage de plusieurs mouvements parce que ce qui a été élaboré sur un plan structurel par le compositeur s'est traduit par une perception de type formel chez l'auditeur. L'aspect poïétique de

20. Daniel Stern, *op. cit.*

l'œuvre s'accorde alors à l'esthésique par une transformation intermodale. Ce qui compte avant tout, c'est que l'œuvre puisse déboucher sur cette possibilité de réflexion et d'accordage, en étant suffisamment ouverte à la relation et riche en expériences éventuelles pour celle-ci. Depuis toujours, les musiciens usent de synesthésie en associant le sonore à d'autres sens. Si la musique concerne avant tout le sens de l'audition, elle concerne cependant la vision (il suffit de se rappeler que, dans le noir, nos yeux suivent le mouvement des sons) ou le toucher. Les notions de rugosité, de dureté, ou d'élasticité des sons, par exemple, font appel au sens du toucher. On parle de texture sonore comme on pourrait parler de trame textile. Le compositeur américain Morton Feldman était fasciné par les tissus. Il existe en effet une présence haptique du son, liée à cette notion de toucher, qu'Aristote décrit déjà comme étant le sens le plus important. La distinction que fait Gilles Deleuze entre *espace haptique* et *espace optique*[21] peut également s'appliquer à la musique. On peut en avoir une perception éloignée de type optique, qui génère une distance entre le percepteur et les évènements musicaux, ceux-ci étant alors nettement délimités quant à leur forme, privilégiant par là une approche plutôt structurelle de la musique. Ou bien s'inscrivant dans une vision de proximité de type haptique, qui privilégie les affects intenses et l'aspect tactile, l'espace sonore est plutôt a-formel et sans contour précis. Pour le compositeur Helmut Lachenmann, chaque pièce musicale est une *toccata* (mot issu de l'italien *toccere*, signifiant « toucher ») et une exploration tactile[22]. Sa vision de sons soufflés, poussés, brisés, perforés ou troués, le porte à définir l'enjeu de la musique comme étant une perception qui se touche elle-même. Puisque quand on touche on est renseigné sur ce que l'on touche mais aussi sur la partie de nous qui touche (la peau en général). Cette importance que donnent les compositeurs actuels à cette notion de perception est en relation, d'ailleurs, avec un autre concept majeur de la musique du XXe siècle : la répétition, au sens de répétition littérale. Il ne s'agit plus là de perception haptique, mais ce concept va aussi dans le sens d'une perception qui renvoie à elle-même. La répétition textuelle n'était, avant la découverte de l'enregistrement sonore, qu'un phénomène inachevé ; un violoniste ne pouvait jamais rejouer un passage de la même façon. Le fait de la rendre quasi parfaite par l'utilisation de procédés électroacoustiques (délais, enregistrement…) change notre rapport à la mémoire, car elle induit comme le montre Gilles Deleuze, une perte de cette dernière[23]. Dans la parfaite répétition, nous perdons nos repères mémoriels, la parfaite répétition nous obligeant à trouver la singularité dans ce qui se répète par le biais de notre perception. Le son mis en boucle n'évolue pas, ce qui change, c'est la perception que l'on en a, la singularité de notre écoute. Nous percevons bien

21. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 614-622.

22. Martin Kaltenecker, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren, 2001, p. 73.

23. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 15.

la reproduction à l'identique d'un phénomène, mais ce que nous percevons, ce n'est pas celui-ci, ce sont les variations de notre perception. La répétition renvoie donc également la perception à elle-même. L'accordage suppose que compositeur et auditeur peuvent se rencontrer au sein d'un protocole d'échange. Le concert en est un exemple. C'est un cérémonial qui se répète quasiment à l'identique, présentant donc l'enveloppe extérieure d'une répétition, et qui jalonne le terrain où a lieu la jonction de désirs distincts. L'enregistrement, sous quelque forme que ce soit, propose d'autres protocoles, toujours liés à la notion de répétition et formant ce que Bernard Stiegler nomme dans le sillage de Husserl la *rétention tertiaire*[24].

Les changements de modes perceptifs qui vont de pair avec la notion d'accordage s'articulent selon la séquence : intérieur (du compositeur) – espace transitionnel (du compositeur et de l'auditeur) – intérieur (de l'auditeur).

24. Bernard Stiegler, *La technique et le temps III. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.

Soulager le geste figé

Dans l'œuvre, qu'elle soit écrite, improvisée, ou répétée dans le cadre d'une tradition orale, la tension que suscite la mise en relation du dedans et de la réalité du dehors, évoquée par Winnicott (*op. cit.*, p. 24), parvient, sinon à être libérée, du moins à trouver un support à son expression. En cela elle soulage probablement celui qui la compose, comme celui qui la joue ou celui qui l'écoute. Il s'agit bien pour chacun de faire, dans le fait musical, une expérience. Le compositeur met en branle les gestes, l'interprète les produit, et l'auditeur les rejoue.

Le phénomène sonore a également la qualité de se situer entre objectivité et subjectivité, dans la mesure où il est virtuel et sans foyer réel du fait de son caractère fugitif. Il est donc propice à ce que se joue, dans son sein, cette expérience cinétique qui ne se situe ni dans la réalité de faits objectifs ni dans une totale subjectivité, mais dans l'aire intermédiaire entre la réalité intérieure de l'individu et la réalité partagée du monde qui est extérieure. Cet espace transitionnel n'est pas sans rapport avec la notion de jeu, puisque le but de celui-ci est également la réalisation d'expériences situées dans cette aire intermédiaire.

L'œuvre créée se trouve entre l'observateur et la créativité des artistes compositeurs et interprètes dans un espace transitionnel, zone intermédiaire d'expérimentation de gestes physiques ou psychiques, entre la réalité physique et psychique interne et le monde externe tel qu'il est perçu, de façon commune, par les différentes personnes concernées. Chacun y reconnaît ses propres aires intermédiaires d'expérience. Le compositeur crée pour lui, mais également pour l'autre, dans son désir de relation, son monde extérieur. Il

crée une intimité dans une matière sonore qui n'est, au départ, qu'externe et distanciée, qui peut rencontrer celle de l'observateur-auditeur. Si écouter une musique est bien rejouer intérieurement les gestes que celle-ci suscite, il n'est pas exclu que cette action permette parfois de remettre en route un mécanisme psychique bloqué ou perverti, ou tout au moins de le soulager. Lorsqu'il y a inhibition de l'action, le mouvement est retenu, le geste physique ou psychique ne peut plus s'exprimer librement. Le fait de rejouer intérieurement des gestes, des algorithmes et des réseaux gestuels complexes, provenant de cette aire intermédiaire d'expérience, peut aider de façon subtile à une remise en route des mouvements immobilisés. Dans ce sens, la musique a aussi pour fonction de délier les gestes : du compositeur qui se met en mouvement lui-même pour créer l'œuvre musicale et en est le premier auditeur, de l'interprète qui par ses gestes produit la musique et de ce fait l'écoute également, et enfin de l'auditeur qui est directement actif en rejouant intérieurement les gestes contenus dans la musique.

Trouver la relation

Dans la vision que nous venons d'exposer, l'œuvre musicale n'est plus cet objet donné au public par le compositeur ; vision qui fait de ce dernier une sorte de démiurge distribuant ses dons. Elle est plutôt un espace d'expériences cinétiques et gestuelles partagées entre celui qui la conçoit, celui qui la réalise et celui qui l'écoute. Cette vision permet sans doute à la pièce musicale d'accéder au statut d'œuvre d'art et de quitter définitivement celui d'objet d'art, basé sur une conception archaïque d'un auditeur uniquement consommateur. D'autre part, l'idée ancienne et conquérante de faire naître toute musique d'un seul germe et d'appliquer une vision unique au monde sonore est battue en brèche. Partir d'un germe musical et le faire proliférer a été pendant longtemps une attitude tout à fait utile dans un monde réduit aux disparités ethnomusicales qui avait besoin d'être unifié. Mais cette unification s'est lentement modifiée au cours du temps, et ce qui était désir d'unité s'est transformé peu à peu, au risque de générer une uniformisation de la façon de concevoir la musique. Sur les plans social et politique, l'idée de prolifération a tout d'abord donné les magnifiques conquêtes terrestres, spatiales et scientifiques, puis la volonté de faire tout dépendre d'une règle fixée par un groupe d'individus, et un seul, a produit le colonialisme et toutes les formes d'impérialisme et de totalitarisme où tout doit se mesurer à l'aune d'un modèle. Des cultures entières ont été ainsi balayées ou gravement mises en danger, et cela continue encore aujourd'hui. Il semble qu'il existe une autre manière de faire. Du fait des découvertes techniques et d'une meilleure connaissance du patrimoine

sonore mondial, le monde sonore s'est considérablement élargi dans la deuxième moitié du XXe siècle. Cela nous oblige à trouver des chemins musicaux qui tiennent compte de ce considérable accroissement des possibilités sonores qui fait perdre à l'auditeur ses repères. Plutôt que d'unifier en partant d'un unique élément matériel, on peut imaginer trouver une cohérence à l'univers sonore, et donc aussi au monde, en cherchant puis en prenant comme élément fondamental de la composition musicale la relation, le phrasé qui peut unir des éléments hétéroclites. C'est peut-être le moment d'essayer de comprendre le monde tel qu'il est, et non de tenter de le transformer pour qu'il se conforme à l'image d'un fantasme d'ordre. Comment trouver une cohérence dans un monde contenant autant de contradictions que le nôtre ? Où est la logique ontologique reliant ces quelques réalités, choisies parmi tant d'autres, que sont la télévision, le silence des moines du mont Athos, les expériences génétiques, la subtilité de la psychologie flaubertienne, l'énergie nucléaire, les fantastiques découvertes scientifiques, l'incroyable violence humaine ? Le monde est décomposé et il s'agit non pas de le recomposer, mais d'identifier la ou les justes relations *accordant* l'existence de tous ces éléments dans le même espace et le même temps.