

ETC



Creux néant musicien

Daniel Charles

Number 10, Winter 1989

Énoncer le néant

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36299ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

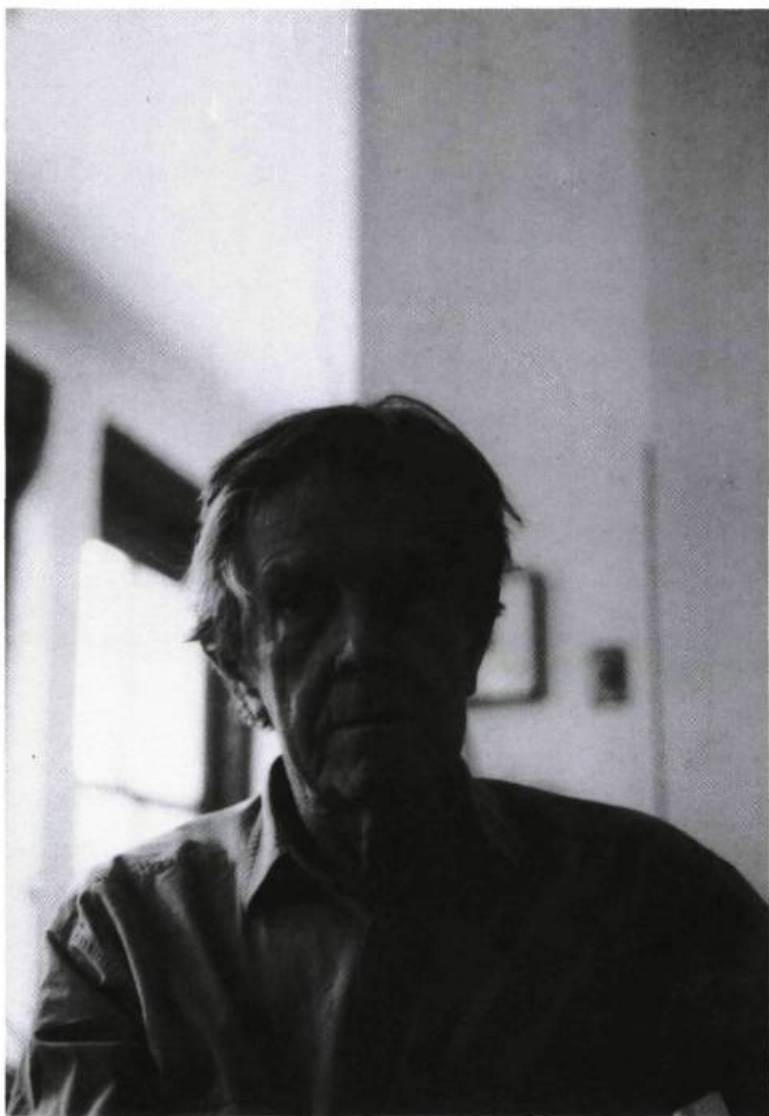
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Charles, D. (1989). Creux néant musicien. *ETC*, (10), 16–19.

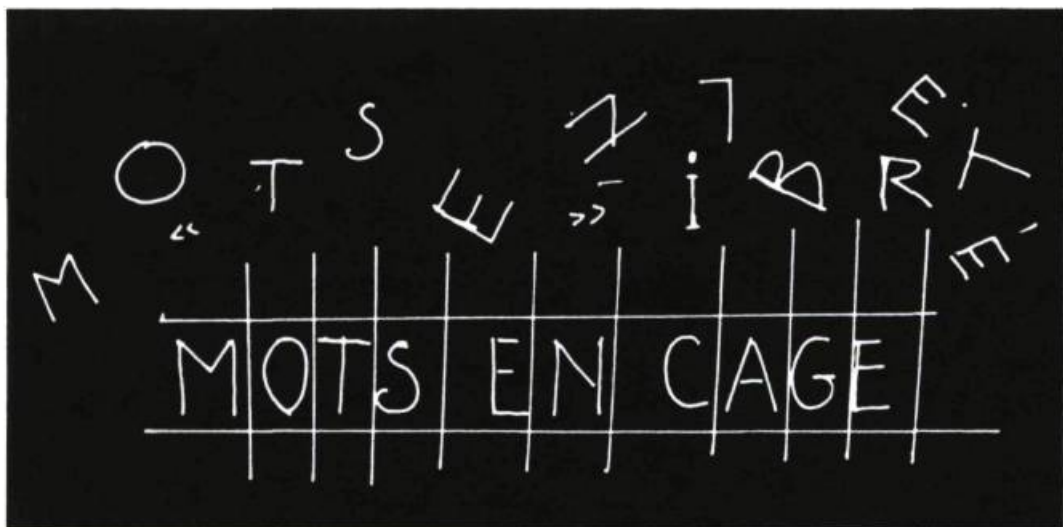
Creux néant musicien



John Cage, 1989. Photo : Pierre Ayot

Il existe, on le sait, une théologie de la mort de Dieu; celle-ci déteint assez fréquemment dans les discours sur l'art. «Dieu est mort» équivaut à «L'art est mort». «La créature veut rivaliser avec le Créateur. L'homme, depuis la Renaissance, s'est d'abord séparé de Dieu, puis il l'a nié, enfin il a proclamé son inutilité : les créations humaines reflètent ce processus. Il est arrivé ce qu'on

n'attendait pas : l'homme, ayant rompu tout lien avec la divinité, devrait produire les œuvres les plus purement humaines et c'est le contraire qui se produit. Plus on s'éloigne de Dieu, plus l'art se déshumanise. Maintenant que Dieu a été assassiné et qu'on a mis en sa place le néant, nous ne voyons qu'œuvres inhumaines... comme si la nostalgie de Dieu secrètement les détruisait¹».



Si désespérée que soit cette ténèbre, elle laisse transparaître une faible lumière. Comme le dit Vladimir Wiedlé à la fin des *Abeilles d'Aristée*, «L'art n'est pas un malade qui attend le médecin, c'est un mourant qui espère en la résurrection²». Cette résurrection est parfois susceptible de venir de là où on l'attend le moins. Prenons le cas de la musique : désireux, après tant d'autres, de panser la musique aujourd'hui, le doyen Michel Imberty, de l'Université de Paris X, accorde toute sa confiance à la psychanalyse. Il y a là, certes, un champ à explorer : le moins que l'on puisse dire est que les psychanalystes, jusqu'à présent, ne se sont pas donné beaucoup de mal pour le défricher ou le déchiffrer. — Oui, réplique Imberty, mais c'est que la musique, classique ou romantique, se portait bien. À partir de Debussy, il n'en va plus de même : elle contracte la fièvre du discontinu ; le devenir y est bloqué en mille instants qui ne durent pas, alternances de surgissements chaotiques et d'immobilités glacées. La mort s'y insinue comme une déchirure qui, soudain, fait basculer la forme la plus élaborée aux limites du bruit et du cri³.

Le mal s'aggrave après Debussy. Avec Varèse, le Dr Imberty diagnostique une spatialisation du temps, «forme suprême du *déni* du temps et de la mort». Mais tout empire avec les Sériels : «durant les années 50 et 60», constate notre praticien, la musique devient «objet de pure pensée, abstraction mathématique». Or «cette froideur et cette distance par rapport aux investissements affectifs déguisent encore une fois symboliquement la peur de la mort, car, comme l'écrit Mélanie Klein, 'le clivage (= le consentement à la discontinuité) comme défense primitive contre cette peur n'est efficace que dans la mesure où il amène une dispersion de l'angoisse et une interruption des émotions. Mais on peut dire qu'il échoue, parce qu'il aboutit à un sentiment voisin de la mort : c'est à cela que reviennent la désintégration et le sentiment de chaos qui l'accompagne.' L'artiste contemporain, comme l'homme contemporain, se défend alors du vieillissement et de la

mort par l'invention de codes nouveaux, de plus en plus complexes, aux plans multiples, parés d'algèbre : au lieu de maîtriser le temps, comme tentaient de le faire les classiques dans la symétrie tonale, il maîtrise seulement une syntaxe vide, une technique, voire une machine à faire des sons, laissant le temps et la mort faire leur œuvre destructrice⁴. La voie est dès lors ouverte au nihilisme radical de ce fossoyeur qu'est John Cage : «Cage parvient, sur le plan musical, aux conséquences limites et ultimes des identifications projectives du Moi morcelé dans les objets partiels externes : ces identifications non seulement dispersent les peurs et les angoisses par la démultiplication des projections, mais suppriment toute possibilité que de tels sentiments puissent être éprouvés ou conçus... l'œuvre a ainsi définitivement évacué le temps et la mort, mais elle n'est elle-même qu'œuvre morte, variation vide sur le temps mort⁵».

Et en quoi la psychanalyse peut-elle exorciser Cage-Méphisto ? C'est la voix de sa mère qui tisse un cocon enveloppant le Moi du bébé dans une «aire d'illusion» sonore harmonieuse (Winnicott) ; si cette voix se fait criarde ou distante, elle entraîne au clivage, à l'expérience morcelante, bref à «la désunion pulsionnelle libérant les pulsions de mort et leur assurant un primat économique sur les pulsions de vie» (Anzieu). Le «développement normal et correct» des perceptions et du langage est alors interdit : «toute perception devient fragmentaire, tout sentiment de durée est inexistant, et plus généralement tout langage est impossible... Cet univers est sans conteste l'univers signifié dans l'œuvre de Cage : toute pérennisation du sonore dans la durée y est impossible, toute forme liant des événements ou des parties y est impensable. L'œuvre n'a pas de statut d'œuvre, elle n'est pas identifiable comme noyau d'une structure personnalisée, elle n'a plus de lien avec son auteur, elle n'est qu'enveloppe sonore momentanée d'un compositeur-auditeur fictif⁶». *Exit Polonius*.

Rassurez-vous, la résurrection est dans l'autre



main. Par bonheur, il existe encore de «bons» compositeurs, épris de «sémantisme», soucieux de «toucher», si possible en conjurant l'orphelinat forcé dans lequel nous plongeait sans pitié John Cage. Ils écrivent, eux, pour la voix; ils renouent par là avec la voix maternelle douce, romantique, avec ce «premier sens où le Moi contenant (enveloppe) unifie les sensations et les vécus, et les relie au Soi comme double spéculaire sonore⁷»; et donc avec ce «premier écho» par lequel le bébé comprend que sa mère «répond à son gazouillis⁸», et qui déclenche l'apprentissage du langage. Le doyen Imberty découvre dans la *Sequenza III* de Berio l'archétype (1963) de ce retour au «temps transitionnel» qui «dure et ne conduit jamais à la mort»: une véritable fontaine de Jouvence, puisque la vocalise finit par l'emporter sur «les bruits et les cris, les râles et les suffocations», sans se laisser égarer par l'ambivalence d'un écho qui — malgré tout — «est ici ce qui engendre soudain le deuil⁹».

...

Ne tirons pas sur les ambulances. Soigner la musique est un noble propos; et peut-être la musicothérapie fera-t-elle un jour des miracles. Nous nous abstenons donc de croiser le fer avec le doyen Imberty — sauf à lui signaler que la *Sequenza III* de Berio n'est, sur le plan technique (qu'il faut bien, même à regret, se résoudre à envisager...), qu'un *remake* brillant (quoique très légèrement faisané) de la fabuleuse *Aria* de 1958, du dénommé John Cage. — Seulement, à propos de ce dernier, il convient de revenir sur le diagnostic caricatural de nihilisme, voire de nécrophilie, auquel s'entient religieusement Imberty; et cela sans quitter la psychanalyse, ni même perdre de vue les précieuses leçons

de Mélanie Klein. Écoutons plutôt ce qu'un autre psychanalyste — mais tout autrement armé face à la musique en général, et à Cage en particulier — souhaite faire entendre à propos (lui aussi) de l'écho — mais d'un écho qu'il baptise, avec Gaudi, «minéral¹⁰». Au départ, confie Pierre Fedida, le problème est de «redonner aux sons une matière»; on réduira à cette fin la musique «à sa plus simple vérité d'être tout naturellement une écoute ou, comme dit John Cage, 'tout simplement une attention à l'activité des sons'. Des sons, est-il possible d'en parler dès lors qu'ils se passent des mots et se moquent du sens? C'en est fini de vouloir chercher à comprendre et interpréter la musique comme un langage privilégié de la subjectivité de la conscience dans l'expérience propre de sa solitude et de son intériorité¹¹». Reconnaissons plutôt dans nos partitions des sismogrammes: à la limite, «il suffirait de décrire les qualités du minéral et d'en déceler la composition pour y reconnaître ce dont se servent les sons pour agir»; mais en ce cas, les métaphores freudiennes — «archéologie des couches», «tectonique de l'inconscient» — désignent la psychanalyse comme susceptible de devenir «ce miroir minéral dont le silence est fait de tout le pouvoir d'entendre le sens et de le redonner par l'effet d'un écho», l'écho étant lui-même «l'étrange puissance d'une reconnaissance du familier par l'écoute d'un son¹²».

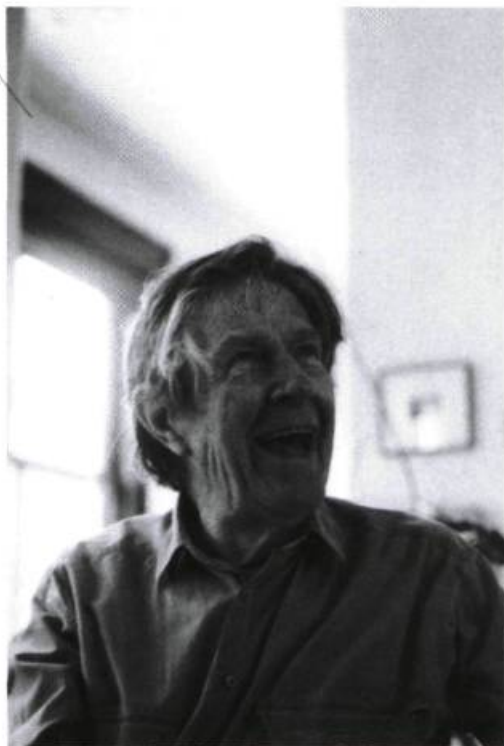
Le discours d'Imberty se retourne dès lors comme un gant. Car le problème posé à la psychanalyse est de délivrer la musique de son étranglement par «un concept de la subjectivité qui porte en lui les inévitables relents de la communication humaine, des conditions d'expressivité du sens pour la conscience, etc.¹³». Comment, se demande Fedida, «se débarrasser de cette psychologisation de la musique» qui homogénéise à priori «thèmes affectifs» et «thèmes mélodiques»? Comment court-circuiter les «fausses justifications» platoniciennes de l'«harmonisation de l'âme» ou de la «libération cathartique des affects»? Et les «falsifications» du genre «musicothérapie»? Y a-t-il encore «écoute de la musique — écoute tout court — quand les sons sont pris pour des mots, et à la limite, sont déniés de n'être que des mots, et quand ainsi la musique ne devient que le prétexte projectif d'une impossible solitude — ratée de s'être prise pour une subjectivité? D'une certaine façon, la mort de la musique coïncide avec cette garantie que l'homme moderne est venu chercher dans la durée¹⁴». Le «temps (musical) retrouvé» d'Imberty est bel et bien un linceuil...

Du coup, la condamnation de la «spatialisation du temps» telle que Imberty la flétrissait chez un Varèse apparaît comme un non-sens. «Redonner au son la capacité de son espace», explique au contraire Fedida, «et, de la sorte, retrouver l'attention à ce qui s'y agit, c'est, sans doute, le seul moyen de définir par lui une production de sens et de l'entendre ainsi comme signifiant sans le relais d'un langage interne qui lui

préexisterait¹⁵. Car il existe une *homologie d'objet* entre musique et psychanalyse — mais seulement sur la base de la définition cagienne de la musique comme «écoute» : le silence selon Cage est celui-là même que l'analyste est tenu de pratiquer, s'il veut repérer l'«acousticité archaïque des fantasmes», c'est-à-dire la signifiante «minérale» de l'inconscient. C'est à ce niveau, et à celui-ci seulement, qu'il est utile de faire droit à l'évidente «connotation musicale» des analyses kleinienne, «où se trouvent appelées les violentes actions physiques dont le corps du nourrisson est la scène... Les explosions et implosions, cassures, fêlures, sont les véritables actions physiques d'un mythe géologique de l'homme et donnent à entendre ce qu'il en est des cris de détresse ou de fureur en-deçà de leur catégorisation thématique en états affectifs ou en valeurs pulsionnelles¹⁶».

...

En musique du moins, le nihilisme a bon dos. On n'hésite pas à l'invoquer pour annihiler tout ce qui se déclare irréductible «à la fonction d'expressivité d'un langage émotionnel coupé de la communauté¹⁷». Certes, les musiques dont Cage s'est rendu coupable depuis un demi-siècle n'obéissent à aucune régularité interne : non seulement elles découlent, partiellement ou complètement, d'opérations de hasard, mais, circonstance aggravante, ces procédés de hasard ne sont même pas cultivés pour eux-mêmes (pourquoi en effet l'indétermination serait-elle, en soi, une fin ?). Les partitions de Cage, que leur agencement semble détourner parfois de toute restitution constante, ne se ressemblent pas plus à elles-mêmes qu'elles ne sont liées entre elles par un style. Elles ne sont pas «reconnaissables» — elles manquent au plus haut point d'«identité» — comme si le souci de leur auteur était essentiellement de *se faire oublier*. Cela peut effectivement passer, surtout à notre époque, pour un dangereux défi : le «sens de l'histoire», avec Cage, en prend pour son grade — au grand dam des arrivistes plus ou moins arrivés. Mais le refus cagien de continuer à cautionner la subjectivité et la volonté de puissance est à coup sûr moins nihiliste qu'elles ne le sont en elles-mêmes. Car ce refus a au moins le mérite de conduire l'analyste «à réinterroger la matière de son silence, qui est le seul pré-langage propre à articuler une parole en laquelle l'inconscient peut venir à se dire.» L'épiphanie du discontinu révèle que «la pulsionnalité de la musique ne réside pas dans une sorte de dégoût cathartique, mais dans une inscription fantasmatique des sons en une admirable technicité du corps.» Enfin, il est clair que, si la musique «s'adresse à l'organisation la plus archaïque de l'inconscient qui est le corps lui-même», la métaphore du miroir doit cesser de «renforcer une élaboration défensive visuelle de l'image de soi. La fonction pré-séculaire de l'écho est seule en mesure de rappeler ce



qui fait d'une attention flottante la réplique complémentaire et nécessairement dissymétrique de ce que produit le discours du patient dans ses libres associations.» Telle que redéfinie par Cage, la musique *se fait*, en somme, *analyse*; c'est pourquoi Cage serait très certainement d'accord avec l'affirmation par laquelle se clôt le texte de Pierre Fedida : «Il n'y a pas de psychanalyse possible de la musique¹⁸».

Daniel Charles

Daniel Charles est musicologue
et enseigne à l'Université de Paris VIII — Vincennes

NOTES

1. Marcel Schneider, «O Confitures du néant...», *La Table ronde*, no 182, mars 1963, p. 71
2. Vladimir Weidlé, *Les Abeilles d'Aristée*, Paris, Gallimard, 2^e édition, 1954, p. 343
3. Michel Imberty, «Le temps (musical) retrouvé», *Esprit*, 3, M 1667, mars 1985, p. 88
4. Imberty, *loc. cit.*, *ibid.*
5. Imberty, *loc. cit.*, pp. 96-97
6. Imberty, *loc. cit.*, p. 98
7. Imberty, *loc. cit.*, p. 99
8. Imberty, *loc. cit.*, p. 100
9. Imberty, *loc. cit.*, p. 102
10. Pierre Fedida, «L'écho minéral», *Musique en jeu*, no 9, novembre 1972, pp. 116-118
11. Fedida, *loc. cit.*, p. 116
12. Fedida, *loc. cit.*, *ibid.*
13. Fedida, *loc. cit.*, *ibid.*
14. Fedida, *loc. cit.*, p. 117
15. Fedida, *loc. cit.*, *ibid.*
16. Fedida, *loc. cit.*, p. 118
17. Fedida, *loc. cit.*, *ibid.*
18. Fedida, *loc. cit.*, *ibid.*