



HAL
open science

NOTES SUR LA SPATIALISATION DE LA MUSIQUE ET L'ÉMERGENCE DU SON

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. NOTES SUR LA SPATIALISATION DE LA MUSIQUE ET L'ÉMERGENCE DU SON. Hugues Genevois, Yann Orlarey. Le son et l'espace, Aléas, p. 105-125, 1998. <hal-01789869>

HAL Id: hal-01789869

<https://hal.science/hal-01789869v1>

Submitted on 11 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

NOTES SUR LA SPATIALISATION DE LA MUSIQUE ET L'ÉMERGENCE DU SON

Makis Solomos

in *Le son et l'espace*, sous la direction de Hugues Genevois et Yann Orlarey,
Lyon, Aléas, 1998, p. 105-125

Le XX^{ème} siècle a accordé un intérêt particulier à la question des relations entre la musique et l'espace, à la question de la "spatialisation de la musique"; aussi bien les compositeurs que les théoriciens l'ont progressivement instaurée en tant que problématique sinon centrale, du moins essentielle de leur oeuvre. Après une très brève mise en perspective historique d'oeuvres musicales allant dans ce sens, ce texte tentera de mettre en évidence deux des aspects indissociables de la spatialisation de la musique. D'une part, l'expression sera prise au sens littéral et, par conséquent, il s'agira d'interroger la spatialisation de la musique *même* (à distinguer de la spatialisation du son). Deux ans avant les premiers pas d'un homme sur la lune, G. Brelet¹ notait que, "de même que l'homme moderne, la musique contemporaine, à sa manière, a conquis l'espace", faisant référence aux pièces qui brisèrent la rigidité de la distribution des instruments sur la scène pour conquérir l'espace physique de la salle de concert. Mais on pourrait aussi se demander si (en prenant le mot espace dans une acception plus générale), en retour, l'espace n'aurait pas conquis la musique. D'autre part, l'accent sera mis sur les facteurs qui ont conduit à un tel état. Dans cette perspective historique, cet état n'est peut-être pas sans affinités avec l'une des mutations majeures de ce siècle, l'émergence du son. De cette double lecture du phénomène de la spatialisation de la musique résultera une approche théorique particulière de la musique actuelle (dont les

¹"Musicalisation de l'espace dans la musique contemporaine", dans *Festschrift Walter Wiora*, Kassel, Bärenreiter, 1967, pp.495-500.

contours ne peuvent être qu'esquissés dans le cadre du présent article), une approche en tant qu'"espace-son".

A. MUSIQUE ET ESPACE

1. Son et espace

Alors que, par le passé, rares furent les tentatives de penser le son en fonction de sa trajectoire spatiale², la musique du XXème siècle manifeste un intérêt de plus en plus évident pour l'espace physique, pour la localisation du son. Debussy rêve déjà d'une musique littéralement planante³, programme que réalisent les oeuvres des années 50-60. Dans la musique de l'après-guerre, l'espace devient une "cinquième dimension"⁴: le *Poème électronique* (1958) de Varèse exploite les possibilités nouvelles de la musique sur bande (diffusion par un nombre très élevé de haut-parleurs)⁵; Stockhausen publie en 1959 un article au titre éloquent, "Musique dans l'espace"⁶ et écrit des oeuvres comme *Gruppen* (1955-57); Xenakis parle à la même époque de "stéréophonie cinématique"⁷ et compose pour la fin de *Persephassa* (1969) -une pièce où six percussionnistes

²Par le passé, l'espace a été "réduit à des proportions tout à fait anecdotiques ou décoratives. (Ce n'est pas pour rien que l'on cite toujours comme ancêtres Berlioz et les Vénitiens, le plus extérieur et les plus décoratifs des compositeurs)", écrit Pierre BOULEZ (*Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1963, p.73).

³On peut entrevoir un orchestre nombreux s'augmentant encore du concours de la voix humaine [...]. Par cela même, la possibilité d'une musique construite spécialement pour le "plein air", toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales qui joueraient et planeraient sur la cime des arbres dans la lumière de l'air libre" (Claude DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p.76).

⁴Expression de Pierre BOULEZ, *Penser...*, *op. cit.*, p.72.

⁵Par ailleurs, bien que continuant à parler d'"effet" à propos de l'espace, Varèse envisage la "projection sonore" comme une "quatrième dimension" (Cf. *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p.91).

⁶Traduit dans *Contrechamps* n°9, 1988, pp.78-99.

⁷Cf. "Notes sur un "geste électronique"" (1958), repris dans *Musique. Architecture*, Paris, Casterman, 1976, p.148.

encerclent le public- un gigantesque "tourniquet"⁸; Boulez, tout en condamnant les utilisations trop visibles de cette cinquième dimension, envisage, dans les années 60, de lui accorder un rôle structurel⁹. Si les compositeurs cités font encore figure de pionniers, la problématique spatiale devient, pour la génération suivante, un lieu commun: citons seulement le cas de Nunes, dont l'oeuvre entière -qui culmine dans *Quodlibet* (1990-91)¹⁰- est dominée par cette problématique, ou encore, P. Dusapin, qui procède à la "spatialisation de la texture musicale en tant que transposition de modèles naturels"¹¹. Enfin, loin de passer pour démodé, le problème des relations entre la musique et l'espace semble constituer pour les plus jeunes compositeurs un des territoires les plus solides de leurs expérimentations, puisqu'il est rare d'entendre des créations qui ne tentent pas d'apporter leurs propres solutions.

L'accroissement de l'intérêt pour l'espace physique va de pair avec des modifications substantielles de sa perception et du rôle qui lui est dévolu. En simplifiant, on pourrait y discerner trois étapes. Dans le "plein air" de Debussy, dans le projet de Ives pour une *Universe Symphony*, l'espace constitue le symbole d'une ouverture vers l'infini, d'une volonté d'anti-subjectivisme et d'universalité. Il vaut essentiellement comme métaphore. Par contre, les compositeurs de l'après-guerre, en l'instituant en tant que dimension à

⁸Expression de Jean BATIGNE, "Sur *Persephassa et Pléiades*", dans *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, p.181.

⁹*Penser...*, *op. cit.*, p.73: "Je ne puis, quant à moi, me résoudre à une vue aussi simpliste; la répartition spatiale me paraît mériter une écriture [...plus...] raffinée [...]. Elle ne doit pas seulement distribuer des ensembles éloignés suivant des figures géométriques simples, lesquels arrivent toujours, en fin de compte, à s'inscrire dans un cercle ou une ellipse: elle doit aussi, et plus encore, disposer la micro-structure de ces ensembles".

¹⁰Cf. l'analyse d'Enrique MACIAS, Emmanuel NUNES, Peter SZENDY, "*Quodlibet*", dans *Emmanuel Nunes*, Festival d'automne à Paris, 1992, pp.30-31. Curieusement, Nunes - qui avait déjà exploité la spatialisation du son par le moyen de haut-parleurs dans *Wandlungen* (1986)- revient, dans *Quodlibet*, au déplacement physique d'un interprète humain: incontestablement, cette oeuvre nostalgique revoie à la belle époque de *Terretektorh* (1967) de Xenakis où les musiciens d'un grand orchestre sont dispersés parmi le public et où l'espace signifie avant tout pour l'auditeur la contrainte de l'être-ici (intensité plus élevée de l'instrument le plus proche, bruit inopportun du déplacement de l'instrumentiste -même déchaussé-, etc...).

¹¹Ivanka STOÏANOVA, "Textur/Klangfarbe und Raum. Zum Problem der Formbildung der Musik des 20. Jahrhunderts", dans *Musik und Raum*, Mainz, Schott, 1989, p.53.

part entière du son, concrétisent la problématique. L'espace est alors appelé à agir sur le son: on parle de spatialiser le son; ou encore, lorsqu'il s'agit de musique instrumentale, le but visé est de bouleverser de l'intérieur les formations instrumentales. Enfin, le paradigme actuel semble introduire d'une manière très subtile une nouvelle rupture. En apparence, il ne fait que prolonger la problématique des années 50-60, puisqu'il est toujours question de mettre en mouvement spatial le son. Cependant, on voit se profiler, sous le discours dominant sur le "virtuel" (création d'espaces artificiels au moyen de la spatialisation du son), un dépassement de la perception de l'espace comme dimension. L'idée d'une spatialisation du son s'estompe au profit de l'exploration des liens plus directs entre l'espace et le son¹² -liens qui semblent de plus en plus fondamentaux, car, beaucoup plus qu'une simple "dimension", l'espace est peut-être indissociable du son.

2. Spatialisation de la musique

A travers ces trois étapes (l'espace comme métaphore, spatialisation du son et recherche sur le continuum espace-son), on voit l'espace pénétrer de plus en plus la musique puisque, paradoxalement, le rêve debussyste d'une musique cosmique sous forme de lévitation aboutit au sondage sans failles des parois de la salle de concert. D'où dérive cette focalisation de plus en plus prononcée sur l'espace physique? S'agit-il d'une "idée nouvelle", ou même d'une mode qui, une fois exploitée, sera abandonnée? Sa persistance tout le long du XXème siècle et son évolution très conséquente, semblent au contraire indiquer qu'elle constitue un phénomène essentiel, sinon une mutation profonde de la musique. Pour tenter de fournir une explication à ce phénomène, il est nécessaire d'envisager à présent la notion d'espace sous une acception plus générale, une

¹²Andrew GERZO ("La composition, la technologie et la musique aujourd'hui", dans Brigitte OUVRY-VIAL (éd.), *Recherche et création. Vers de nouveaux chemins*, Paris, IRCAM/Centre Georges-Pompidou, 1992, p.46) écrit que "les compositeurs ont tendance à utiliser la spatialisation de deux façons. La première consiste en un placement discret dans un lieu rempli de haut-parleurs"; en somme, c'est l'idée de spatialiser le son. Par contre, la seconde, qui me semble constituer le paradigme actuel, "ne se soucie nullement que l'auditeur associe un son avec un endroit particulier de la salle de concert, mais plutôt de l'effet réciproque entre l'acoustique du lieu et le système de haut-parleurs, afin d'obtenir l'effet global de couleur désiré" (*idem*).

acception dont l'espace physique, acoustique, ne constituerait qu'un des aspects, et d'écouter deux oeuvres.

La première, *La Mer* de Debussy, a été caractérisée par A. Boucourechliev¹³ comme une "succession d'instant sans fin". De ce fait, le sentiment qui envahit l'auditeur en priorité, est celui d'une extrême staticité. Plongé dans l'instant, le temps lui semble suspendu, comme si l'oeuvre musicale était devenue tableau. C'est pourquoi Th. W. Adorno¹⁴ écrit: "Il faut une rééducation de l'oreille pour écouter correctement la musique de Debussy, c'est-à-dire non en tant que processus de tensions et de résolutions, mais en tant que bout à bout de couleurs et de surfaces comme dans un tableau". La seconde pièce en question, *Nomos alpha* de Xenakis, provoque un double choc. Choc d'abord lors de l'audition: 144 séquences le plus souvent très brèves et clairement délimitées (souvent à l'aide de silences parfois très longs) se succèdent; dans l'incapacité de les relier entre elles, l'oreille les perçoit comme une combinatoire extrêmement statique de gestes dont il serait inutile de rechercher la signification. Choc ensuite lors de l'analyse: l'oeuvre entière repose sur une métaphore, plus exactement, sur un transfert direct de l'espace vers le temps, car, pour la composer, Xenakis a pris pour modèle les rotations d'un cube¹⁵. L'aspect anecdotique de la composition de *Nomos alpha* (l'idée même de transfert) ne devrait pas occulter l'essentiel: très souvent, les compositeurs ont fait appel à une inspiration extra-musicale (il suffit de penser à la "musique à programme"), mais c'est certainement la première fois que cette inspiration est d'ordre strictement géométrique.

Qu'un des compositeurs les plus connus de l'après-guerre opère un transfert de l'espace sur le temps, que deux oeuvres importantes du XXème siècle, mais d'époques différentes, aient renoncé à la tension temporelle, indique que la problématique compositionnelle sur l'espace physique (sur la spatialisation du son), évoquée précédemment, n'est que le symptôme d'un phénomène beaucoup plus général: la spatialisation de la musique *même*. Il est significatif de constater que, dans sa

¹³Cité par Harry HALBREICH, "Analyse de l'oeuvre", dans Edward LOCKSPEISER, Harry HALBREICH, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, p.678.

¹⁴*Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p.193.

¹⁵Cf. Makis SOLOMOS, *Iannis Xenakis*, Cahors, P.O. Editions, 1996, pp.46-47.

Philosophie de la nouvelle musique, où il oppose Schönberg à Stravinsky, Adorno¹⁶ le rapproche sur ce point: "Chez tous les deux, la musique menace de se figer dans l'espace". En généralisant le propos de H. Dufourt¹⁷, on pourrait affirmer que "la musique de notre temps est une musique de l'espace". La prise de conscience de l'existence d'une dimension spatiale du son, l'intérêt en apparence disproportionné des compositeurs actuels pour l'espace physique où peut être localisé -sinon emprisonné- le son, découlent de la spatialisation de la musique même. L'art des sons fait l'expérience de sa *consistance*: s'éloignant de sa définition hégélienne comme "intérieurité pure", il prend chair. L'oeuvre musicale actuelle n'est plus le produit de mouvements fugitifs qui n'existent que dans la mémoire de l'auditeur: elle est *là*. De simple mode de représentation, l'espace a fini par absorber la musique, à tel point qu'on peut se demander si, contrairement à toute définition courante, la musique ne serait pas, de nos jours, plutôt que l'art du temps, un nouvel art de l'espace¹⁸.

3. Un nouvel art de l'espace

La musique, nouvel art de l'espace: on peut tenter d'expliquer ainsi, d'une part, la convergence qu'on observe entre la musique et les beaux-arts et, d'autre part, l'apparition d'une nouvelle terminologie musicale. Les dimensions qui, auparavant, étaient spécifiques à la musique et aux beaux-arts, le temps et l'espace, ont tendance à ne plus l'être. Dans un article très dense sur les relations entre l'espace et la musique, H. Parret¹⁹ conteste la dichotomie traditionnelle entre la musique et la peinture sur la base des deux dimensions en question. Or, s'il est possible aujourd'hui de développer une telle pensée,

¹⁶*Philosophie de la nouvelle musique, op. cit.*, p.80.

¹⁷"Timbre et espace", dans Jean-Baptiste BARRIERE (éd.), *Le timbre. Métaphore pour la composition*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p.273; H. Dufourt se réfère à une époque récente (à partir des années 70).

¹⁸Un compositeur comme Jonathan HARVEY n'hésite pas à écrire ("Reflection after composition", *Contemporary Music Review* vol.1 part 1, 1984, p.86) que sa musique "est plus concernée par l'espace que par le temps".

¹⁹A propos d'une inversion: l'espace musical et le temps pictural", *Analyse musicale* n°4, 1986, pp.25-27.

c'est peut-être parce que l'art moderne va dans ce sens: G. Doroflès²⁰ estime que, à la spatialisation de la musique correspond une temporalisation de la peinture. Pour en rester à la musique, si, en classant les arts, on prenait le même critère que les philosophes romantiques (leur degré d'immatérialité), il serait difficile de continuer à la placer au sommet de la hiérarchie: les oeuvres musicales du XXème siècle prennent un aspect "solide", du moins, à défaut d'être palpables, sont-elles de plus en plus localisables. Un tel état, déjà latent chez Stravinsky et Varèse, conduit la musique à opérer une "pseudo-morphose sur la peinture"²¹. Dans les termes de la critique adornienne de Stravinsky:

"Toute peinture, aussi la peinture non figurative, a son pathos en ce qui *est*; toute musique par contre vise un devenir; à cela la musique stravinskienne aimerait se soustraire par la fiction de son simple être-là. [...] Les sons qui autrefois coulaient les uns dans les autres sont maintenant devenus autonomes dans un accord en quelque sorte anorganique. La spatialisation devient absolue: est écartée l'atmosphère brumeuse dans laquelle toute musique impressionniste retient quelque chose du temps de l'expérience vécue"²².

Avec le cubisme musical de Varèse, la superposition statique de plans se substitue à la linéarité dynamique de la tonalité. Il est donc possible de faire le rapprochement avec ce "nouveau concept du temps, dont l'élément de base est la simultanéité, et dont la nature est constituée par la spatialisation du facteur temporel", concept que décrit A. Hauser²³ et qui, basé sur "la simultanéité des états d'âme, constitue essentiellement l'expérience de base reliant les diverses tendances de la peinture" du début du siècle²⁴. Depuis Varèse, on ne *voit* pas des "volumes" qu'ensuite on cherche à percevoir auditivement: on les *entend* directement. Les graphiques que certains compositeurs élaborent dans un premier temps avant de les transcrire en notation usuelle, ne sont pas un artifice, un moyen comme un autre de composer en l'absence de règles universelles: ils font partie intégrante de leur musique. La preuve en est que, de plus en plus, on compare le

²⁰Cf. *Mythes et rites d'aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1975, p.235.

²¹Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, *op. cit.*, p.196.

²²*Ibid*, pp.196-197.

²³*Histoire sociale de l'art et de la peinture*, tome 4, Paris, Le Sycomore, 1984, p.215.

²⁴*Ibid*, p.221.

compositeur à un sculpteur²⁵: désormais, on ne ne développe pas (dans le temps), on sculpte de l'intérieur le son.

Quant à la terminologie musicale, le recours à des métaphores spatiales est de plus en plus fréquent. Certes -bien que la musique soit l'art qui a porté au plus haut niveau son autonomie-, les musiciens ont toujours eu recours à des mots tels que *ligne*, *figure* ou *courbe* (mélodique)²⁶; par ailleurs, ce qui se réfère au temps est souvent désigné par un mot d'origine spatiale (pensons au mot *évolution*). Cependant, de nouvelles métaphores de ce type se sont glissées dans le vocabulaire musical, métaphores qui induisent une nouvelle pensée. Citons seulement la banalisation de l'expression "espace" pour se référer à la hauteur, les "espaces de timbres" de D. Wessel²⁷ qui, représentant "de façon adéquate les différences perceptives, pourraient servir comme une sorte de *carte* susceptible de guider dans sa *navigation* le compositeur qui s'intéresse à structurer des aspects du timbre" et ce texte éloquent de Tr. Murail²⁸: "L'exploration des hiérarchies fait apparaître ce que je nommerai la "vectorisation" du discours musical, ce qui signifie que tout processus est *orienté* et possède un sens, sinon une signification, que l'auditeur

²⁵Stockhausen emploie, à propos de *Carré*, l'expression "sculpture sonore" (cité par Helga de la MOTTE-HABER, "Raum-Zeit als ästhetische Idee der Musik der achtziger Jahre", dans *Die Musik der Achtziger Jahre*, Mainz, Schott, 1990, p.82); Ulrich DIBELIUS (*Moderne Musik II.1965-1985*, München, R. Piper GmbH und Co. KG, 1988, p.52) compare Xenakis à un sculpteur; "un musicien comme Ligeti sait sculpter la matière sonore", écrit Jean-Claude RISSET ("Timbre et synthèse des sons", dans Jean-Baptiste BARRIERE (éd.), *Le timbre...., op. cit.*, p.260). Je cite aussi Helmut LACHENMAN ("De la composition", dans Christine BUCI-GLUCKSMANN, Michaël LEVINAS (éd.), *L'Idée musicale*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p.233), qui parle de "'tâter" un son".

²⁶Nous considérons notre expérience "spatiale" de la musique comme un fait psychologique qui est illustré non seulement par la notation musicale, mais aussi par un grand nombre de termes musicaux, tels que *aigu* [high], *grave* [low], *ascendant*, *descendant*, *horizontal*, *vertical*, *mouvement parallèle*, *mouvement contraire*, *hauteur*, *échelle*, *intervalle*, *position étalée*, *position resserrée*, *inversion*, *mouvement rétrograde*, *etc...*" , note Edward E. LOWINSKY ("The Concept of Physical and Musical Space", *Papers of the American Musicological Society*, 1941, p.57), qui étudie les rapports entre la musique et l'astronomie à la Renaissance par rapport à la notion d'espace.

²⁷Cité par Jean-Claude RISSET, *op. cit.*, p.254; c'est moi qui souligne.

²⁸"Questions de cible", *Entretiens* n°8, 1989, p.157; c'est moi qui souligne.

sent bien qu'on l'*emmène* quelque part, et qu'il y a un pilote dans l'*avion*" -de tels exemples pourraient être facilement démultipliés²⁹.

B. ESPACE ET RAISON

1. L'oeil, l'oreille et l'écriture

La définition de la musique comme art de l'espace tient surtout de la provocation qui oblige à penser la spatialisation de la musique, dont il faudrait à présent tenter de cerner certaines des causes. Dans *La Musique et l'Ineffable*, VI. Jankélévitch³⁰ dénonce le "mirage spatial" et ses métaphores douteuses; il ajoute:

"les caractères [spatiaux] généralement attribués à la musique n'existent bien souvent que pour l'oeil et par le tour de passe-passe des analogies graphiques: de simples *particularités* d'écriture, qui résultent de la projection symbolique du fait musical sur deux dimensions, servent à caractériser la "courbe" mélodique elle-même; la mélodie qui est, hors de l'espace, succession de sons et durée pure, subit la contagion des signes inscrits horizontalement sur la portée; [...] les parties, dans la musique polyphonique, semblent "se superposer". Les *artifices* du papier réglé finissent par déloger les réalités acoustiques"³¹.

L'immixtion de la terminologie spatiale dans la musique serait imputable à l'hégémonie de la vue sur l'ouïe, de certaines "particularités" de l'écriture (les "analogies graphiques") sur le sonore et, en fin de compte, n'aurait aucun effet véritable sur ce dernier. Les remarques qui précèdent ont tenté de montrer que le sonore s'est plié aujourd'hui, en partie, à la spatialisation. Par contre, on peut être d'accord avec Jankélévitch sur le fait qu'une des premières causes de cette spatialisation serait le primat de la vue. Or, si ce primat a fini par influencer sur la musique en tant que musique

²⁹On pourrait aussi dénombrer les oeuvres qui, après l'*Etude pour "Espace"* de Varèse, portent le mot "espace" dans leur titre; j'en cite quelques unes (en me limitant à la France): *Timbres, espaces, mouvement* de H. Dutilleux, *Etude sur un piano espace* de M. Levinas, *Ondes, espaces mouvants* de P. Méfano, *Espace dernier* de C. Miereanu, *Les courants de l'espace* de Tr. Murail, *D'un espace déployé* de G. Amy.

³⁰*La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, pp.114-118.

³¹*Ibid*, pp.115-116; c'est moi qui souligne.

(le sonore), c'est parce qu'il n'a pas été imposé de l'extérieur. Dans la musique actuelle, où il culmine, il n'est pas le fait du choix arbitraire de certains compositeurs qui auraient décidé délibérément de procéder à des transferts de la sphère du visuel sur celle du sonore. L'hégémonie de la vue, décisive aujourd'hui, découle de l'évolution même de la musique récente, du moins est-elle légitimée par deux faits imbriqués.

D'une part, il serait difficile de continuer à parler des spéculations visuelles de l'écriture comme de "particularités" ou d'"artifices". Dans la musique contemporaine, elles en constituent souvent l'essentiel. En effet, par le passé, l'écriture permettait de pré-entendre la musique: pour employer le vocabulaire des musiciens, tout signe écrit était immédiatement entendu "intérieurement"; l'équivalence écrit-sonore était directe. Aussi n'avait-on pas besoin de recourir aux éléments purement visuels de la partition. De nos jours, par contre, rares sont les compositeurs qui pourraient affirmer qu'ils ne sont pas surpris lors de la première répétition de leur oeuvre par rapport à son aspect strictement sonore, sauf lorsqu'ils travaillent dans le "connu". L'essentiel des partitions actuelles vise l'inouï au sens littéral et, par conséquent, il serait difficile de les entendre intérieurement. Cet aspect est encore plus évident lorsqu'il s'agit pour le compositeur de travailler avec la synthèse sonore. Comment contrôler, comment prévoir le traitement numérique d'un son nouveau? L'informatique, en apportant une précision extraordinaire, a en même temps plongé le musicien dans un monde qui lui est inhabituel. C'est pourquoi a-t-il appris à travailler comme le fait le scientifique: à l'aide de courbes, de graphiques. Parce que l'oeil analyse mieux que l'oreille, on voit avant d'entendre. De la même façon, les signes traditionnels sont devenus muets, sauf, précisément, lorsqu'ils contiennent des éléments de l'ordre de la métaphore visuelle (intervalles "ascendants" ou "descendants", entrées successives d'instruments offrant un dessin net, par exemple). A défaut d'une pré-audition, on s'attache à la pré-vision. La question mise en avant par des recherches récentes est de fabriquer des logiciels qui permettent de contrôler graphiquement la synthèse du son³². La *Musik zum lesen*, qu'on avait prise pour un

³²Cf. notamment Daniel ARFIB, Richard KRONLAND-MARTINET, "Transformer le son: modeler, modéliser", *Les cahiers de l'IRCAM* n°2, 1993, pp.67-74: D. Arfib cherche à concevoir un logiciel qui puisse totalement contrôler la synthèse sonore par des "images", car "la modification de sons naturels par le biais de la déformation d'images

canular, trouve son prolongement dans ces futures oeuvres *audibles* en quelques milliers de graphiques.

D'autre part, l'écriture traditionnelle était un moyen de *penser* la musique. Elle ne constituait pas seulement la transcription d'une oeuvre déjà conçue. C'est par son biais que le musicien composait, développait sa pensée (rappelons que l'expression "écriture musicale" est aussi synonyme de composition). Or, depuis au moins l'après-guerre, la pensée musicale a pris un aspect "conceptuel" (au sens de l'art dit conceptuel). Pour simplifier à l'extrême, l'idée musicale n'est plus de l'ordre du thème, de l'enchaînement d'accords, que l'écrit permet non seulement de transcrire mais, surtout, de développer. Le plus souvent, elle se présente en quelque sorte d'un bloc. Le travail musical consiste non pas à la développer, mais à la concrétiser en l'affinant et en lui donnant substance. De ce fait, elle revêt l'allure d'une *vision*. Elle peut être comparée à une "image", même lorsque, à la façon du rêve de Varèse³³ à propos d'*Arcana*, elle possède des éléments sonores précis. Le travail compositionnel passe alors par des "vues d'ensemble" de plus en plus précises, qui, ici aussi, consistent souvent en des graphiques, schémas, tableaux ou autres méthodes visuelles. Dans ce sens, il serait difficile d'affirmer que de telles méthodes constituent des artifices ou des particularités: la pensée musicale elle-même, dans cette comparaison avec l'image, prend une tournure spatiale. Quant à l'écriture, elle devient simple outil. C'est sans doute la raison pour laquelle la première musique-électroacoustique (et, dans une moindre mesure, les musiques improvisées), pouvait revendiquer avec fierté le fait d'avoir supprimé la partition. Aujourd'hui où la musique a besoin de l'écriture plus que jamais -le retour au "temps réel", c'est-à-dire au concert où les sons sont produits sur scène (par des instruments, synthétiquement ou par une transformation électronique des premiers), ainsi qu'à la fidélité de l'exécution, nécessitent une précision extrême des indications des actions à effectuer-, la partition ne sert ni de pré-audition, ni de moyen pour penser la musique: elle n'est plus qu'un ensemble d'indications, un outil strictement opératoire. Aussi, puisque l'écriture ne tient

répond à l'appel de ceux qui voudraient modeler le son de l'intérieur" (*ibid*, p.74). Bien entendu, il y a aussi le célèbre précédent de l'UPIC de Xenakis.

³³Cf. *op. cit.*, pp.44-46.

plus de l'idéal, de la pensée, elle annule la distance avec le sonore: l'interprétation devient exécution. Plus exactement, la distance tend aujourd'hui à se limiter aux stricts aléas de la salle de concert -d'où l'intérêt pour l'espace physique: le détail d'hier devient élément significatif. Si la partition est devenue simple outil, le sonore, de son côté, peut être pris pour une pure *illustration*: l'"image" compositionnelle, qu'elle soit extrêmement abstraite ou infiniment sensible, vaut pour elle même, elle n'est pas une idée à développer, mais seulement à concrétiser, ce qui revient à dire qu'elle entretient avec sa réalisation le rapport du texte et de son illustration.

2. Géométrisation

Le primat de la chose vue sur la chose entendue -où l'écriture finit par devenir simple outil et le son pure illustration, tous deux étant subjugués à l'image muette et sans traces, qui ne représente plus rien- découle, dans les évolutions récentes, d'une nécessité interne à la musique, sans doute parce qu'il se trouve à la base de toute la musique occidentale³⁴ (et, plus généralement, de l'Occident³⁵). En tout cas, plutôt que de chercher à y lire le combat entre deux sens, l'oeil et l'oreille, peut-être conviendrait-il mieux de le rapporter à une cause plus générale, cause qui constituerait alors une raison

³⁴"La musique occidentale n'est parvenue à se concevoir comme un acte original de création qu'à partir du moment où elle a soumis l'oreille à l'emprise du regard. Dès l'origine, aux abords de l'An Mille, elle prend implicitement parti pour l'écriture et les techniques", note Hugues DUFOURT (*Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p.177).

³⁵Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler que *La Métaphysique* d'Aristote (trad. de Jules Barthélemy-Saint-Hilare, Paris, Agora, 1991, p.39, 980a) s'ouvre sur l'énonciation de ce primat: "L'homme a naturellement la passion de connaître; et la preuve que ce penchant existe en nous tous, c'est le plaisir que nous prenons aux perceptions des sens. Indépendamment de toute utilité spéciale, nous aimons ces perceptions pour elles-mêmes; et au-dessus de toutes les autres, nous plaçons celles que nous procurent les yeux. [...] Cette prédilection tient à ce que, de tous nos sens, c'est la vue qui, sur une chose donnée, peut nous fournir le plus d'informations et nous révéler le plus de différences".

plus profonde de la spatialisation de la musique. M.-E. Duchez³⁶ remarque que, dans le chant grégorien, il y a eu "spatialisation représentative du caractère morphophorique grave-aigu", car "il a fallu élaborer une notion abstraite, la notion de hauteur de son, notion rationnelle quantifiable, absolument nouvelle alors. [...] Le langage de la hauteur remplaça peu à peu le vocabulaire de la tension hérité de la musique grecque"³⁷. Cette substitution de la *hauteur* au *ton* pourrait encore être rattachée à l'hégémonie de la vue. Cependant, elle signifie avant tout que l'unité tonale de base n'est plus le jeu qualitatif d'attractions quasi physiologiques (le ton), mais un élément plus abstrait, plus facilement manipulable, un élément quantifié (la hauteur). De cette quantification résulte la possibilité de la représentation spatiale de la musique, puisqu'elle instaure une équivalence effective (et non seulement une métaphore) entre le haut/bas et l'aigu/grave, équivalence radicalement nouvelle dans l'histoire de la musique³⁸. En somme, la substitution de la hauteur au ton équivaut à une *géométrisation*.

On serait tenté de rapporter la géométrisation de la musique à des origines très lointaines, bien antérieures au chant grégorien. Or, s'il est vrai que "les concepts élémentaires de la géométrie [...] entrent dans la musique"³⁹, c'est en raison d'une longue évolution historique et non d'une donnée de base. La pensée se géométrise déjà chez les Grecs⁴⁰, mais la musique continue à tenir du sensible. Certes, les Grecs tentèrent aussi de géométriser la musique, notamment avec Aristoxène qui -à la différence des Pythagoriciens qui se limitaient au calcul des intervalles- situe et analyse

³⁶"La notion musicale d'élément "porteur de forme". Approche historique et épistémologique", dans Stephen MCADAMS, Irène DELIEGE (éd.), *La musique et les sciences cognitives*, Liège, Pierre Mardaga, 1989, p.293.

³⁷*Ibid*, p.287.

³⁸Annie BELIS (*Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986, p.135) conteste l'affirmation de François-Augustin Gevaert selon qui toutes les langues situeraient la hauteur du son en fonction de la position spatiale "haut" et "bas", en montrant qu'il n'en va pas ainsi dans la langue grecque.

³⁹Willi APEL, *Medieval Music*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1986, p.123.

⁴⁰Cf. Jean-Pierre VERNANT, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, 1962, *passim*.

les sons dans un espace⁴¹. Cependant, une telle conceptualisation resta étroitement confinée au domaine de la théorie; on peut postuler sans grand risque que, en quelque sorte, les Grecs déduisirent les mathématiques de la musique, mais l'inverse serait plus difficile à étayer. Par contre, avec la naissance de la polyphonie, de la notation comme moyen de penser la musique et des techniques compositionnelles qu'elle permet de généraliser, il est certain que la pratique musicale même est affectée par la géométrisation. Il n'est guère utile dans le cadre de cet article de développer cette question; contentons-nous de trois remarques. La polyphonie instaure un espace⁴², lequel, travaillé par l'écriture et rapporté à une fonctionnalité de plus en plus ramifiante, deviendra, pour reprendre l'expression de H. Dufourt⁴³, un "espace systématique". Comme il a déjà été dit, l'apparition de l'écriture est liée à la géométrisation du ton; par ailleurs, il serait même possible d'affirmer avec Xenakis⁴⁴ que cette apparition précède de plusieurs siècles l'invention des coordonnées géométriques. Quant aux techniques, pour prendre un exemple, la transposition équivaut à une translation; ou encore, des procédés d'écriture tels que "figures initiales, renversées, récurrentes et corrélatives sont pur jeu de symétries de figures géométriques par rapport au point origine des axes grandeur-des-intervalles et temps"⁴⁵, bien que le résultat de telles techniques n'a un sens

⁴¹Cf. Annie BELIS, *op. cit.*, chap.IV. "Aristoxène de Tarente est le premier musicographe de l'Antiquité à avoir situé les sons dans un espace, à avoir décrit leurs déplacements et leurs positions *κατα τοπον*. C'est en ce sens que l'Harmonique est pour lui une "topique"" (*ibid*, p.161).

⁴²"Toute polyphonie [...] est *institutrice d' ESPACE*", note Henri POUSSEUR ("La polyphonie en question", dans *Musique, sémantique, société*, Tournai, Casterman, 1972, p.28). Car le principe de la polyphonie, "s'il implique simultanéité, il n'implique pas linéarité stratifiée [...les]: constituantes (fût-ce les sons pris isolément) sont profondément influencées, voire altérées par ce qui les entoure, en particulier par ce qui leur *coexiste*" (*ibid*, p.31).

⁴³*Musique, pouvoir, écriture, op. cit.*, p.183: "La rationalisation de l'expérience acoustique impliquait la désagrégation des gestes sédimentés en formules. L'"espace systématique" de la fin du Moyen-Age dissout l'objet dans l'universalité d'un ordre de déterminations abstraites. L'*a priori* graphique des musiciens dissout les images-processus dans la cohérence de principe d'un ordre de relations fonctionnelles".

⁴⁴Cf. *Musique. Architecture, op. cit.*, p.193.

⁴⁵Jean-Etienne MARIE, *Trois discours sur le musical*, Aix-en-Provence, Edisud, 1983, pp.12-13.

que par rapport au fait musical, solidement ancré dans la conscience et entièrement autonome.

Au XXème siècle, la spatialisation de la musique est explicable en partie par une géométrisation encore plus prononcée. Par-delà les procédés directement empruntés à une géométrie intuitive (techniques sérielles) ou à la géométrie scientifique (*Nomos alpha* de Xenakis) mais qui n'ont pas nécessairement une incidence sur le sonore en tant que tels (la musique se spatialise mais n'en devient pas "géométrique" pour autant), il est question ici de deux phénomènes caractéristiques. En premier, la substitution de la hauteur au ton, mentionnée précédemment, s'est presque achevée. En effet, un grand nombre de malentendus sur la musique de notre siècle provient du fait que, bien que le terme hauteur ait été généralisé, on l'emploie souvent avec toutes les connotations qu'avait la notion de ton. Ainsi, même dans la distinction de plus en plus admise entre hauteur tonale (la note perçue pour elle-même) et hauteur spectrale (les notes qui fusionnent pour produire une sonorité globale), la première désigne aussi bien les notes d'une mélodie traditionnelle que celles d'un accord dodécaphonique. Ou encore, on continue parfois à attribuer la difficulté de la musique contemporaine au fossé qui s'est creusé entre le compositeur et l'auditeur, et il fut une époque où les plus optimistes espéraient qu'un jour viendrait où une série pourrait être fredonnée comme un thème de Haydn. Or, dans ce dernier, les relations tonales échappent encore à l'analyse géométrique et s'adressent directement aux sens de l'auditeur. Par contre, des mouvements purement spatiaux et quantitatifs caractérisent une série; comme dans un glissando, seuls les contours globaux -déplacements vers l'aigu ou vers le grave- sont *tonalement* pertinents: le compositeur lui-même est noyé dans les amas de notes dénuées de tout sens tonal. Schönberg, qui refusait d'employer l'adjectif atonal⁴⁶, est l'un des premiers artisans de ce malentendu. Mais, depuis, il est devenu clair que l'amateur avait raison: la musique du XXème siècle est littéralement *a-tonale* (sans tons); tout ordre de notes qui ne repose pas sur la notion de tension, aussi clairement structuré qu'il

⁴⁶*Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, pp.219-220: "Un morceau de musique est toujours nécessairement tonal, du fait qu'une parenté existe toujours entre un son et un autre son [...] Il se peut que l'idée de tonalité ne puisse être ressentie ni prouvée, que les parentés entre sons soient obscures et difficiles à saisir, voire incompréhensibles".

soit, transforme le ton en hauteur, en un point sur un graphique, dont le comportement, dans le pire des cas, nous est étranger et, dans le meilleur, est mis au service d'autres pôles d'intérêt.

Le second phénomène, qui date des années 50 et qui est devenu encore plus évident avec la synthèse du son, concerne l'éclatement de l'unité traditionnelle de la note en une myriade de "paramètres". S'il est clair que le terme de paramètre est fort contestable dans le cadre de la musique instrumentale⁴⁷ et que les compositeurs de l'après-guerre se sont livrés à certains excès théoriques⁴⁸, en tout cas, la pensée paramétrique est directement à l'origine du traitement informatique d'un son de synthèse. Ici, la géométrisation devient sérieuse: au lieu de partir d'unités musicales élémentaires (tons) auxquelles sont ultérieurement attribuées certaines caractéristiques, on travaille sur des fonctions (au sens mathématique du terme).

3. Rationalisation

La prédominance de la vue sur l'ouïe, cause la plus évidente de la spatialisation de la musique, renvoie à sa géométrisation. De la même façon, cette dernière peut être rapportée à une troisième et dernière cause. La géométrisation s'insère dans un contexte plus général: la spatialisation de la musique est, en fin de compte, une des conséquences majeures du processus de *rationalisation* auquel l'art des sons n'a pu échapper. Afin d'éviter les ambiguïtés, il convient d'indiquer d'emblée le sens précis dans lequel sera employé ce terme. Par rationalisation, il faut entendre ici non pas le déploiement de moyens de plus en plus efficaces qu'analyse la célèbre théorie weberienne et encore moins un simple processus de quantification et de standardisation, mais l'évolution de la

⁴⁷Cf. Carl DAHLHAUS, "Plaidoyer pour une théorie actuelle de la musique", dans Tod MACHOVER (éd.), *Quoi? Quand ? Comment ? La recherche musicale*, Paris, Christian Bourgois, 1985, p.79.

⁴⁸Pour le plaisir, je cite cette phrase de Pierre BOULEZ datant de 1951 ("Le système mis à nu", repris dans *Points de repère*, Paris, Seuil, 1985, p.141): "Une structure sérielle peut se définir globalement comme $\Phi [f(F), f(t), f(i), f(a)]$. Les symboles algébriques sont employés pour concrétiser de façon concise les différents phénomènes et non pas en vue d'une véritable théorie algébrique des ensembles musicaux".

musique vers l'artefact total, vers l'oeuvre *intégralement structurée*. Prise dans ce sens très adornien, la rationalisation entraîne la spatialisation car elle affecte le temps: ce dernier cessera d'être une donnée a priori et finira par être structuré de bout en bout.

Dans la musique antérieure au classicisme, le temps est imposé de l'extérieur; plus exactement, il ne constitue que la condition objective de sa concrétisation. En inventant la (grande) forme, le classicisme se l'approprie et le traite comme un moyen. Aussi, dans la grande forme,

"les relations syntaxiques des moments musicaux particuliers sont transposées [...] par notre imagination dans un espace virtuel, où les moments particuliers -éléments, figures, chaînes, parties, etc...- agissent comme des lieux ou des objets et où le devenir musical apparaît dans son écoulement total comme l'architecture dans l'espace",

écrit G. Ligeti⁴⁹; c'est pourquoi il définit la forme musicale comme "le produit de la spatialisation imaginaire du processus temporel"⁵⁰. Pour Adorno⁵¹, la notion de forme "renvoie l'articulation temporelle de la musique à l'idéal de sa spatialisation"; dans les termes de D. Charles⁵² qui commente le texte cité d'Adorno: "La fonction du temps est [...] d'elle-même ambiguë [...]: le temps interdit à la musique de se solidifier ou de se réifier, le temps contribue à faire d'une musique un objet, une chose". D'un côté, le travail dans le temps implique que les formes sont construites, qu'elles ne sont pas des schémas abstraits remplis a posteriori: l'oeuvre devient infiniment souple. Mais, de l'autre, pensée comme une totalité qui se déploie quasi organiquement grâce au déploiement de la raison compositionnelle, la musique se solidifie. Perçue comme "architecture", elle acquiert une existence autonome, objective, celle de l'oeuvre d'art, concept qui, précisément, ne s'impose en musique que tardivement⁵³; elle n'est plus créée, mais *produite*. Le dynamisme de la grande forme est contredit par le fait qu'un

⁴⁹"Form in der Neuen Musik", *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 1966, p.24.

⁵⁰*Ibid*, p.34.

⁵¹"Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei", *Gesammelte Schriften* vol.16, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, p.628.

⁵²*Le temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, p.208.

⁵³Cf. Carl DAHLHAUS, "Sur la détérioration du concept d'oeuvre musicale", *Analyse musicale* n°29, 1992, p.84: le concept d'oeuvre musicale, emprunté aux beaux-arts, est utilisé dès le XVIème siècle, mais "il n'a pu s'imposer chez les érudits qu'après 1800".

début et une fin lui sont nécessaires. Clairement circonscrite, l'oeuvre s'inscrit dans l'expérience d'un moment et d'un lieu. En somme, l'historicisation de la musique ouvre la voie à sa spatialisation.

Cependant, dans le classicisme et dans le romantisme, il y a travail *dans*, mais pas *sur* le temps. Dans la musique du XXème siècle, par contre, le temps lui-même est investi. Ainsi, un compositeur comme Xenakis⁵⁴ l'appréhende comme un "un *tableau noir (vide)* sur lequel on inscrit des symboles et des relations, des architectures, des organismes abstraits". Ou encore, dans la célèbre coupure boulezienne entre un temps "amorphe" et un temps "pulsé"⁵⁵, le premier, pour lequel la musique de l'après-guerre a montré une grande prédilection, est l'équivalent du "tableau noir", d'une surface lisse que le compositeur *construit*. L'exigence de la construction intégrale qui motive la musique contemporaine est synonyme d'extrême spatialisation, non pas parce que le temps est évacué, mais parce que, entièrement dominé par la subjectivité compositionnelle, il est fabriqué de toute pièce. Pour citer une fois de plus Adorno⁵⁶: "le temps n'est pas spatialisé comme un côté à côté géométrique, mais, précisément, en tant que temps, planifié, disposé dans sa totalité, organisé à partir du haut comme l'étaient auparavant seulement les surfaces visuelles".

Le symptôme le plus éloquent de la rationalisation du temps affecte le domaine rythmique. A la géométrisation du ton qui se transforme en hauteur, correspond la quantification du rythme. En faisant table rase, dans le cas du temps "amorphe", des deux éléments a priori de ce dernier, la pulsation et la métrique, ou alors, en les réinventant complètement (temps "pulsé"), la musique contemporaine renvoie le rythme à une pure construction, un calcul. Le temps planifié à la façon d'une surface géométrique se substitue au temps comme condition a priori, la quantité à la qualité, le

⁵⁴*Musique. Architecture, op. cit.*, p.58; c'est moi qui souligne.

⁵⁵Cf. *Penser...*, *op. cit.*, pp.99-100; Boulez parle aussi de temps "lisse" et de temps "strié" (*idem*).

⁵⁶"Über einige Relationen...", *op. cit.*, p.630. Ailleurs, Adorno écrit ("Musique et nouvelle musique", dans *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p.280) à propos de la musique sérielle: "Le traitement quasi spatial du temps, devient sérieux: le temps lui-même doit, par la manipulation sérielle, devenir disponible, être en quelque sorte capturé. Il cesse d'être ouvert, et semble spatialisé".

temps mesuré au temps vécu et les constructions informelles aux *Gestalts* rythmiques. Les rythmes, devenus "valeurs" rythmiques, n'établissent plus de correspondance avec les mouvements corporels; or, c'est cette correspondance qui établit l'idée de rythme. Ces valeurs n'ont donc plus de *pertinence* rythmique. La complexification extrême des valeurs rythmiques ne vise pas à affiner la perception rythmique mais, au contraire, à l'anéantir. Le rythme ne sert plus qu'à fixer l'ordre, la disposition et le déroulement des "événements" dans le temps: il n'existe plus en tant que catégorie autonome. En somme, il est nécessaire de remplacer le mot rythme par un terme plus adéquat: la *durée*. Cette distinction -de même que celle entre ton et hauteur- permet d'expliquer la difficulté de perception de la musique contemporaine autrement que comme due à la coupure entre le compositeur et son public: si le second est incapable d'y saisir des rythmes, c'est parce que le premier travaille plus avec des durées qu'avec des rythmes.

La rationalisation du temps agit aussi sur l'ensemble de l'oeuvre, c'est-à-dire sur la forme. Dans l'après-guerre, de nombreux compositeurs renoncèrent à l'idée même de forme (collages ou oeuvres dites "ouvertes"). Mais que devint-elle chez ceux qui tentèrent de prolonger la tradition de l'écriture discursive? On a pu constater que, dans les pièces les plus élaborées dans ce sens, l'auditeur éprouvait le sentiment d'une extrême staticité. Une fois de plus, l'attitude dominante fut de dénoncer le fossé conception/perception, le fait que le travail compositionnel ne passait pas à l'audition qui devait se contenter d'enregistrer les contrastes les plus grossiers. Cependant, on peut se demander si le problème ne serait pas beaucoup plus profond, si la difficulté des "nouvelles" formes ne serait pas plutôt due à une mutation radicale de la notion même de forme. Les formes classico-romantiques découlent directement de la tonalité, laquelle est caractérisée par une fonctionnalité très précise mais infiniment souple: cette fonctionnalité autorise le déploiement de niveaux de médiations entre le tout et la partie (l'analyse schenkerienne est capable de résumer un mouvement d'une symphonie en quelques fonctions tonales par le filtrage progressif de la "surface"), c'est-à-dire la construction de formes. Or, au XXème siècle, ces niveaux ont tendance à disparaître: l'oeuvre intégralement construite est soit déduite (mécaniquement, d'après un schéma global abstrait) soit induite (par une prolifération automatique). La preuve en est le sort

du détail. Dans la construction autoritaire par le haut, il est livré à la contingence: il est surajouté; dans l'engendrement aveugle par le bas, il n'existe plus en tant que détail: on ne peut distinguer ce qui est "essentiel" de ce qui est "accidentel". Disons-le autrement. Par le passé, il existait trois éléments: le matériau, la forme et le langage; les deux premiers, clairement distincts, étaient reliés par le troisième. Dans la musique contemporaine, d'un côté, le langage a disparu (plus exactement, il est devenu langage artificiel); de l'autre, le matériau et la forme se sont acheminés vers leur fusion⁵⁷. Actuellement, les choses sont encore plus claires: une oeuvre qui travaille avec la synthèse sonore déploie la même raison compositionnelle dans l'élaboration du matériau et dans la construction de la forme. L'absence de médiations entre le tout et la partie, le sort du détail et, enfin, la fusion forme/matériau, signifient que, si l'on continue à se référer à la forme en tant que catégorie autonome, en tout cas, elle n'est plus comparable à l'idée traditionnelle de forme: elle est fondée sur "un fonctionnalisme où tout se justifie par la cohérence globale d'un système"⁵⁸, un fonctionnalisme systématique qui dérive de la notion de langage artificiel. En ce sens, la forme se mue en *structure*. Tout autant que les sciences humaines, la musique des années 50-60 contribua au développement de la pensée dite structuraliste et se mit en quête de ce que J. Derrida⁵⁹ nomme "structuralité de la structure". Or, la caractéristique principale d'une

⁵⁷Ce fut l'une des principales ambitions du sérialisme: pour dépasser la contradiction que Schönberg avait introduite entre la forme et le matériau (la première restant conventionnelle au contraire du second, radicalement rénové), Pierre BOULEZ, dans son célèbre article de 1952, "Schönberg est mort", proposait: "Peut-être pourrait-on rechercher [...] l'EVIDENCE sonore en s'essayant à un engendrement de la structure à partir du matériau" (repris dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p.271). Par la suite, les spectraux radicalisèrent cette tendance: il est "impossible de considérer les sons comme des objets définis et permutables entre eux. Ils [...] apparaissent plutôt comme des champs de forces orientées dans le temps. [...] Puisque le son est transitoire, allons plus loin: objet et processus sont analogues. L'objet sonore n'est qu'un processus contracté, le processus n'est qu'un objet dilaté", écrit Gérard GRISEY ("Tempus ex machina", *Entretemps* n°8, 1989, p.103). Plus généralement, tout la musique contemporaine a émis l'hypothèse d'une "unité indissociable du matériau et de l'organisation" (Lev KOBLYAKOV, "La nouvelle musique", *Contrechamps* n°10, 1989, p.197).

⁵⁸Francis BAYER, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981, p.53; l'auteur se réfère au sérialisme.

⁵⁹*L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.409; Derrida emploie cette expression pour distinguer la notion structuraliste de structure de celle qui prévalait par le passé.

structure est son *immanence*: entièrement autorégulée, elle ne fait appel à aucun élément extérieur; elle est arbitraire; elle est le lieu du "décentrement" dont parle Derrida⁶⁰, un lieu où "le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences". De ce fait, l'oeuvre comme structure se déploie dans un temps qui n'a rien de commun avec celui de l'auditeur; totalement objectivée, elle se présente comme une entité compacte dans laquelle nul ne peut pénétrer. Avec la forme (classico-romantique), l'oeuvre musicale prétendait déjà construire son propre temps, mais elle ne rompait pas les liens avec le temps vécu. Par contre, toute musique qui s'entend comme structure (l'"engendrement fonctionnel" de Boulez⁶¹, les recherches mathématico-logiques du premier Xenakis⁶², les processus mécaniques de la musique spectrale, les modèles variés sur lesquels maints musiciens récents calquent leurs compositions), est vouée à la spatialisation: imperméable à la raison d'autrui, elle prend l'apparence d'une présence autosuffisante et constitue l'ultime aboutissement du nominalisme musical.

C. ESPACE-SON

1. Le tournant

Les substitutions de la hauteur au ton, de la décomposition paramétrique à l'unité tonale, de la durée au rythme et de la structure à la forme, sont marquées par le souci d'une rationalité poussée, c'est-à-dire par la volonté d'une construction intégrale. Or, si ces substitutions expliquent en partie l'impression que les oeuvres contemporaines se

⁶⁰*Ibid*, p.411.

⁶¹Cf. *Penser...*, *op. cit.*, p.35.

⁶²Xenakis a énoncé très explicitement les conséquences de la pensée structuraliste sur le facteur temporel: il parle de "hors-temps" (cf. *Musique. Architecture*, *op. cit.*, p.81) et, dans *Musiques Formelles* (*Revue Musicale* n°253-254, 1963, p.185), il va même jusqu'à revendiquer l'amnésie: "nous commencerons par nous considérer brusquement amnésiques de manière à pouvoir remonter aux sources des opérations mentales de la composition et pour essayer de dégager des principes généraux valables pour toutes les musiques".

sont figées, c'est parce que la rationalisation est la cause directe de la spatialisation. Pour citer une dernière fois Adorno⁶³:

"On pourrait se demander si la rationalité intégrale à laquelle tend la musique est simplement compatible avec la dimension du temps; si ce pouvoir de l'équivalent et du quantitatif que représente la rationalité ne nie pas au fond le non-équivalent et le qualitatif dont la dimension du temps est inséparable. Ce n'est pas un hasard si toutes les tendances à la rationalisation -dans la réalité bien plus encore qu'en art- vont dans le sens d'une abolition [...] de l'histoire. Il se peut que l'intégration du temps, sa déconstruction, soit fatale au temps lui-même, comme il sied, du point de vue anthropologique, à une époque dont les sujets, de plus en plus, se dépouillent de tout souvenir".

La rationalisation de la musique conduit au paradis post-historique ou anhistorique d'une société qui, "ne voyant plus rien devant elle, nie le processus lui-même et se satisfait de l'utopie d'un repliement du temps dans l'espace"⁶⁴. La devise de ce paradis pourrait être la phrase de J. Barraqué⁶⁵ qui conclut son analyse de *La Mer* de Debussy: "Tout a donc pris fin par la paralysie générale de la musique, privée ainsi de toute possibilité d'expression".

Cet article aurait pu s'arrêter là. Sa tâche aurait alors été, une fois admise la spatialisation de la musique, d'en conclure que la belle époque de l'art des sons (le XIXème siècle), où son extrême temporalisation coïncida avec l'avènement et l'épanouissement de la pensée historique, est définitivement close; ou encore, qu'avec ce que certains s'empressent de nommer "fin de l'histoire", meurt, non pas l'art en général, mais l'art romantique par excellence, la musique. Mais il n'en est rien. Certes, au XXème siècle, l'art des sons a traversé une crise, mais tout autant que les autres arts. Et, surtout, cette crise est résolue depuis longtemps: la musique a déjà inventé la manière d'être qui lui permet de s'adapter à son nouveau statut d'art "spatial". Est-ce un paradoxe? Non, dans la mesure où cette manière ne renie en rien le musical et, même, le renforce. Pour tenter d'étayer une telle affirmation, il nous faut d'abord plonger dans *l'instant*.

⁶³"Musique et nouvelle musique", *op. cit.*, pp.280-281.

⁶⁴Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, *op. cit.*, p.195.

⁶⁵"*La Mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes", *Analyse musicale* n°12, 1988, p.62.

2. L'instant

Précédemment, il a été dit que la spatialisation du temps ne résulte pas de son évacuation, mais du fait que, dorénavant, il est intégralement construit. On peut aussi énoncer les choses autrement. Par le passé, malgré son historicisation, la musique continuait à échapper, en partie, au temps; c'est pourquoi VI. Jankélévitch⁶⁶ peut l'entendre comme "réminiscence", comme "protestation contre l'irréversible". Par contre, de même que la science moderne, la musique du XXème siècle découvre l'irréversibilité du temps; elle se soumet totalement au devenir. Or, paradoxalement, c'est cette prédominance totale du temps qui conduit à sa suspension, à la spatialisation de la musique. Écoutons J. Patočka⁶⁷:

"La prise de conscience du temps en ce qu'elle a de proprement humain est impossible sans l'attouchement, ou plutôt l'appel de quelque chose qui se situe en dehors du contenu de l'expérience actuelle, c'est-à-dire en dehors de la succession temporelle que toute réalité traverse. Sans craindre le paradoxe, on peut dire qu'à la conscience humaine du temps appartient essentiellement un rapport à quelque chose qui est extérieur au monde temporel en totalité, ainsi qu'au flux du temps".

La soumission absolue au temps signifie la disparition de tout ce qui serait hors du temps et, par conséquent, des points de repère qui témoigneraient du changement. Le devenir perpétuel entraîne l'impossibilité d'action de la mémoire et donc l'immersion dans l'*instant*, dans ce que Patočka⁶⁸ appelle le "règne du présent", "où le temps apparaît comme une série de "maintenant". Conduite à sa conclusion, cette conception entraîne la suppression de toute succession et la réduction de tout devenir à un unique "maintenant" statique". En musique, une telle conception est déjà à l'oeuvre chez Debussy: dans ses pièces, comme l'affirme C. Deliège⁶⁹, "le mode d'organisation des séquences importe beaucoup moins que leur facture interne". Plus généralement, en

⁶⁶*Op. cit.*, p.122.

⁶⁷ *L'art et le temps*, Paris, Agora, 1990, pp.32-33.

⁶⁸*Ibid*, p.36.

⁶⁹"De la forme comme expérience vécue", dans Stephen MCADAMS, Irène DELIEGE (éd.), *op. cit.*, p.166.

simplifiant à l'extrême, on pourrait estimer que tout le XXème siècle tend vers ce que Stockhausen⁷⁰ nomma "*Momentform*".

L'instant (la section particulière d'une pièce musicale) est donc le résidu *sensible* de l'oeuvre spatialisée, de l'oeuvre dont le déroulement global ne peut plus être perçu comme déroulement significatif. C'est ici que l'auditeur concentre toute son attention. Car s'il est non seulement difficile, mais franchement impossible de suivre l'évolution d'une forme devenue structure, si l'oeuvre globale est vécue, en définitive, comme succession statique d'états, par contre, l'instant est animé d'une fluidité extrême. Dans les meilleures oeuvres du XXème siècle, la rigidité de l'oeuvre en tant que tout (de l'oeuvre en tant que structure) est contrebalancée par l'extraordinaire dynamisme de la microforme. P. Francastel⁷¹ écrit que l'art moderne est caractérisé par "l'agrandissement presque hallucinatoire des détails". En musique, c'est la recherche d'une vie intérieure à l'infiniment petit: "J'essayais de me rapprocher le plus possible d'une sorte de vie intérieure, microscopique, comme celle que l'on trouve dans certaines solutions chimiques, ou à travers une lumière filtrée", disait Varèse⁷²; il est certain que de très nombreux compositeurs contemporains auraient pu reprendre ce texte à leur compte. De même que la mécanique quantique, l'art moderne s'est débarrassé de la "lourdeur des objets"⁷³. En les dissolvant, en éliminant tout élément prégnant, reconnaissable, il est mû par le désir d'animer les choses, de les mettre en un mouvement sans fin. En témoigne la fascination pour la technique processuelle. Dans le minimalisme américain, dans la musique spectrale, chez Xenakis ou Ligeti, mais aussi, d'une manière plus

⁷⁰Par *Momentform*, Karlheinz STOCKHAUSEN ("Momentform", *Contrechamps* n°9, 1988, p.110; texte datant de 1960) entend des oeuvres dont "chaque "maintenant" n'est pas considéré comme le résultat de ce qui précède [...] mais comme quelque chose d'individuel, d'autonome, de centré, qui peut subsister pour soi [...], où se crée] une éternité qui ne commence pas à la fin du temps, mais que l'on peut atteindre à l'intérieur de chaque moment. Je parle de formes musicales dans lesquelles, de toute évidence, on ne vise rien moins que l'éclatement du concept de temps [...] voire de son dépassement".

⁷¹*Art et technique*, Paris, Denoël, 1956, p.178.

⁷²*Op. cit.*, p.184; texte écrit à propos de la section de cordes en divisi d'une oeuvre qu'il détruisit, *Bourgogne*.

⁷³Expression employée par Jean-Claude MARCADE (*Malévitch*, Paris, Casterman, 1990, p.23) à propos de Malévitch.

détournée et moins évidente, dans le principe schönbergien de la variation continue ou dans la technique sérielle de l'autoprolifération, bref, dans un très grand nombre d'oeuvres musicales de notre siècle, l'auditeur est en proie à une illusion auditive: dans une métamorphose très progressive et sans rupture dont il est difficile de prendre conscience sur le moment même, un matériau précis génère un matériau tout autre.

Cependant, le mouvement perpétuel de l'instant particulier ne devrait pas être confondu avec un mouvement véritablement temporel. En d'autres termes, en se concentrant dans l'instant, l'oeuvre musicale ne retrouve pas, dans la section isolée, la dynamique qui caractérisait, par le passé, son déroulement global. Car l'instant, travaillé jusque dans sa plus intime profondeur, intégralement construit, s'éternise⁷⁴. Les oeuvres processuelles illustrent ce paradoxe: leur mobilité sans fin est synonyme d'extrême staticité. Tout autant qu'une structure, l'instant en mouvement perpétuel est hermétiquement clos: symétriquement opposé à la première qui exclut toute participation de l'auditeur, il s'empare de lui et l'aliène. Le mouvement qu'engendre l'oeuvre processuelle évoque la spirale mystique; il est d'essence spatiale et non temporelle.

3. Espace-son

En quoi l'oeuvre musicale qui se replie sur l'instant, l'oeuvre spatialisée, ne renie-t-elle pas, comme il a été dit, le musical; en quoi, au contraire, le renforce-t-elle? En ce qu'elle continue à sonner ou, plus simplement, parce qu'elle sonne: la succession d'instant qui la caractérise peut aussi être nommée succession de *sons*. En effet, l'instant comme ultime résidu sensible, a toutes les apparences du son. Poursuivant

⁷⁴Commentant un ouvrage de Thomas Clifton qui, dans une analyse de la sensation de l'espace musical, distingue entre la "ligne", la "surface" et la "profondeur", Herman PARRET (*op. cit.*, p.29) écrit: "Phénoménologiquement, la surface spatialise davantage la ligne puisque toute temporalité est éliminée. L'expérience d'une surface musicale est donc en plus l'expérience d'un infini, d'un éternel. C'est un effet perceptif de bon nombre de compositions contemporaines, et Clifton donne en exemples *Atmosphères* et *Lux Aeterna* de Ligeti, des passages des *Cinq pièces pour Orchestre* de Schönberg, et de la *Suite Lyrique* de Berg".

l'analyse des raisons qui ont conduit la musique à se résorber en partie dans l'instant, on aurait pu évoquer, avec M. Imberty⁷⁵, le "déli du temps destructeur et de la mort [qui] sous-tend toute la musique contemporaine, où l'angoisse et la terreur panique devant l'irréversible aboutit au remplacement de toute séquence mélodique ou rythmique par le son, isolé pour lui-même", car il est clair que, dans ce sens, les termes "instant" et "son" sont interchangeable. Cependant, il est impératif de préciser que le son auquel est fait référence ici n'est pas le "timbre". Ce dernier est généralement conçu comme une "qualité" précise du son; en tant que tel, il se présente comme objet non travaillé, donné d'emblée et qui, en conséquence, peut donner lieu à des combinatoires. Par contre, le son comme équivalent de l'instant désigne une entité *intégralement construite*, qui ne se combine qu'avec elle-même. De même, il n'est pas question ici du "laisser le son être" de Cage qui, en hypostasiant la matière sonore brute, non élaborée, conduit à une nouvelle ontologie⁷⁶.

Il serait difficile, dans le cadre du présent article, d'analyser les raisons qui conduisent à assimiler le son à l'instant; le lecteur devra se contenter de quatre indices. En premier, l'instant sans fin qui découle de la dissolution des formes, l'instant qui, s'éternisant, force la musique à se situer et à s'ancrer dans un lieu -en définitive, à prendre chair⁷⁷-, n'en est pas moins animé d'une intense vie intérieure; il est tout le contraire d'un objet. Or, n'est-ce pas précisément le propre du son tel qu'il a été défini, que d'être construit de bout en bout et donc d'inviter l'auditeur à s'y immerger, à le sonder dans son intériorité plutôt qu'à chercher à le manipuler de l'extérieur? Pour le son comme pour l'instant compte la *profondeur* de l'écoute et non pas l'attachement à la dialectique temporelle et à la froide combinatoire. Ensuite, un son se reconnaît instantanément. De la même façon, l'instant d'une oeuvre du XXème siècle (c'est à dire une section particulière) se livre d'emblée. En somme, dans les deux cas, on a affaire à un *déploiement* au lieu d'un développement. Troisième indice: dans l'instant se réalise la

⁷⁵*Les écritures du temps*, Paris, Bordas, 1981, p.X.

⁷⁶Cf. Marc FROMENT-MEURICE (*Les intermittences de la raison. Penser Cage, entendre Heidegger*, Paris, Klincksieck, 1982), qui tente la comparaison entre Cage et (le premier) Heidegger.

⁷⁷Comme le note Herman PARRET (*op. cit.*, p.26), "la caractéristique principale de l'espace est de mettre en avant la *matérialité* de l'objet".

fusion de la forme et du matériau, un des phénomènes les plus marquants de l'après-guerre dont il a déjà été question. L'instant est à la fois matériau et forme: s'il est impossible de distinguer en son sein une idée concrète -thème, motif, cellule, série ou, plus généralement, un élément premier clairement délimité- d'un développement, c'est qu'il est saisissable globalement comme seul l'est le matériau; d'un autre côté, il est fabriqué de toute pièce à la manière d'une forme. Or, cette fusion peut aussi être nommée son, le son étant à la fois forme et matière: de toute évidence, le son est marqué par sa matérialité; mais, simultanément, si on l'isole pour lui-même, il n'est guère possible de le résumer à autre chose qu'à lui-même, ni d'en extraire un quelconque élément, sauf à le mutiler -il n'est pas une matière mise en forme. Enfin, son et instant parachèvent *l'immanence* qui évacue le temps: ils sont autosuffisants et ne nécessitent, pour se réaliser, aucune mémoire de ce qui précède ou aucune anticipation de ce qui suit; ils constituent un monde clos, un univers replié sur lui-même et, par conséquent, ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes.

Une oeuvre qui ne développe plus mais qui étire à l'infini des moments particuliers, une oeuvre qui n'envisage plus la pluralité comme linéarité dynamique mais comme superposition statique et qui substitue le mouvement spatial au mouvement temporel, une oeuvre où le ton, le rythme et la forme se sont respectivement mués en hauteur, durée et structure, en somme, une oeuvre qui s'est spatialisée, est d'autant plus musicale. La spatialisation de la musique va de pair ou entraîne la mutation majeure de ce siècle où la musique cesse d'être l'art des sons (sous-entendu: de la combinatoire des sons) pour devenir l'art de la synthèse du son: le repli dans l'instant qui découle de la spatialisation est synonyme de construction intérieure du son.

A ce titre, on pourrait proposer d'employer l'expression *espace-son* comme un cadre utile à l'analyse d'une partie de la musique d'un passé récent ou de la musique actuelle. Ce cadre offre un double avantage. D'une part, il autorise de penser que le son, devenu très important pour la musique contemporaine, n'est pas une métaphore, un modèle comme un autre, utile simplement en temps de crise: il constitue une issue à ce nouvel

"art de l'espace"⁷⁸. D'autre part, il permet d'envisager l'hypothèse que l'espace ne serait pas simplement une "dimension" du son, que la spatialisation du son ne serait qu'un des aspects du continuum espace-son, c'est-à-dire de la musique d'aujourd'hui.

⁷⁸Une étude plus approfondie devrait faire remonter dans le temps l'imbrication croissante entre le son et l'espace, par exemple en partant de ce texte de Theodor W. ADORNO (*Wagner*, Paris, Gallimard, 1966, pp.80-81): "L'élément wagnérien proprement productif est cet élément où le sujet renonce à la souveraineté, s'abandonne passivement à l'archaïque -à son fond instinctif-, à ce qui, par la vertu de son émancipation, abandonne la prétention devenue irréalisable d'organiser le déroulement temporel comme déroulement significatif. Cet élément, dans ses deux dimensions, harmonie et couleur, est la sonorité. C'est elle qui semble fixer le temps dans l'espace; comme harmonie, elle "remplit" l'espace, et c'est pourquoi le nom de couleur est emprunté à la sphère de l'espace visuel".