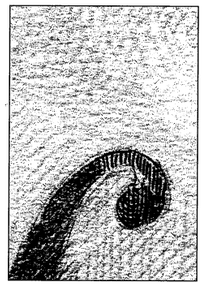
Numéro 2 — Second semestre 2005

filigrane

Musique Esthétique Sciences Société



Traces d'invisible

Sous la direction de Joëlle Caullier

Éditions Delatour France

Marc Richir

DE LA « PERCEPTION » MUSICALE ET DE LA MUSIQUE

Disons d'emblée, pour lever toute équivoque, que nous situons notre propos au lieu de la tradition occidentale moderne, qui prend grosso modo son origine au début du XVII° siècle. Nous n'examinerons pas, ici, le cas de la musique « fonctionnelle » ou « rituelle », celle qui accompagne une cérémonie – le plus souvent sacrée – ou un rituel, et dont les systèmes de codage, dans leur complexité, échappent à l'auditeur – à moins qu'il ne soit musicologue, ou mieux ethno-musicologue. Nous nous plaçons donc d'entrée au registre de l'esthétique, dont on sait précisément qu'il est récent, et ce même si, s'agissant de la musique qui n'a pas de finalité esthétique, nous convertissons spontanément en esthétique ce que précisément nous ne comprenons pas des codages culturels qui structurent la musique « fonctionnelle » ou « rituelle » – il s'agit le plus souvent d'une esthétique de l'exotisme où, derrière l'ethnocentrisme, se profilent le masque de cette sorte d'imposture qu'est « l'interculturel », et toutes sortes d'hybridations plus ou moins heureuses, dans la mesure où le musicien peut y trouver, de manière plus ou moins originale, des sources d'inspiration.

Pas davantage ne pensons-nous qu'on puisse rendre compte du processus musical et de sa « perception » par des processus de réception, plus ou moins intégrés ou « cognitifs », de « signaux sonores ». Un signal ou un complexe de signaux ne sont pas de la « perception », mais peuvent tout au plus être enregistrés par une machine. Et il est trivial d'ajouter – mais c'est une des misères de notre temps que de devoir répéter de telles trivialités – que ce n'est pas la machine à enregistrer, si complexe soit-elle, qui fait la musique : à ce compte, il ne serait plus besoin d'interprètes, car il suffirait d'une machine apte à « lire » les partitions – ou il suffirait que l'interprète se transformât en machine, ce qui se passe déjà quand c'est la machine elle-même qui débite directement les signaux sonores.

Mais qu'est-ce donc que la « perception » musicale, et pourquoi donc mettons-nous ce terme entre guillemets ? C'est que la « perception » musicale n'est pas une perception au sens usuel du terme (*Wahrnehmung*). Il ne s'y agit pas non plus de la perception successive,

de présent en présent, de sons successifs, ni, pour ainsi dire, d'une perception élargie d'une succession de sons, selon ce qui fut à peu près la conception de Husserl. Si l'on admet en effet que la succession se constitue dans le temps se temporalisant en présents successifs, mais en présents chaque fois munis de protentions dirigées sur l'avenir et de rétentions dirigées sur le passé, si l'on admet en outre que le présent n'est vif que s'il est celui d'une impression originaire (*Urinpression*) ou d'une sensation originaire (*Urempfindung*) qui, ici, ne peuvent l'être que de tel ou tel son maintenant perçu, cela veut dire que le présent de tel ou tel son est à la fois originairement celui du déjà là, pré-attendu, et de l'encore là, retenu *dans* le présent perceptif, le maintenant correspondant à son maximum d'intensité pour la conscience. Cela pose cependant un double problème, à la vérité non résolu par Husserl : d'une part, qu'est-ce qui peut distinguer, sinon l'attention de la conscience, la rétention d'un maintenant précédent encore présent dans la conscience et le maintenant vif du surgissement d'un nouveau son, sans compter que celui-ci émerge précisément de ses protentions avant de passer dans ses rétentions ; qu'en est-il donc de ces superpositions et qu'est-ce qui, en elles, est susceptible d'éviter le brouillage et la fusion des perceptions successives, c'est-à-dire une sorte d'oubli de ce qui vient de s'articuler dans un chaos informe ? D'autre part et corrélativement, qu'est-ce qui peut prémunir une telle conception de l'appréhension d'une succession uni-forme et *non rythmique* de présents en écoulement continu, l'évanouissement d'un présent étant strictement corrélatif de sa résurgence comme d'un nouveau présent ? La continuité uniforme de l'écoulement du présent va en effet de pair, chez Husserl, avec la continuité uniforme de l'écoulement des rétentions qui s'enchaînent les unes aux autres sans rupture, rien ne devant se perdre, en principe, dans l'évanouissement en continu de ce qui est en rétention. Certes, Husserl explique qu'avant de sombrer définitivement (à moins de la réactivation dans le ressouvenir) dans le sommeil, les rétentions ayant perdu leur teneur intuitive (tels ou tels sons ou tels ou tels enchaînements de sons compris comme ayant été perçus) passent d'abord à un stade où elles gardent les différences et les articulations des sons ou groupes de son respectifs et ce, sans contenu intuitif, mais au prix, le plus souvent, d'un aplatissement de la perspective temporelle, donc de sa contraction ou condensation. Par là, quelque chose du déroulement rythmique serait bien gardé dans le présent, et ce, sans exercice explicite de la mémoire ou de la réflexion. Mais il est curieux de constater que ce « quelque chose » ne peut être envisagé dans sa constitution au moment même où, en apparence au présent, la phrase musicale se déroule. Husserl ne parle pas de rythmique des présents perceptifs – tout au plus parle-t-il, par le biais des synthèses passives, des intensités relatives des affects (impressions) et de leurs possibilités associatives qui recoupent pour ainsi dire par en dessous l'écoulement soi-disant uniforme du présent. Ses exemples sont au demeurant trop

simples pour donner l'idée d'une telle rythmique : cela va de la mélodie populaire, pratiquement : la rengaine ou la « scie », au son émis en continu dans un laboratoire de psychophysique. Quelque chose, donc, du phénomène musical lui a échappé. Et cela montre, à nos yeux, que le « rythme » musical – qui n'est pas la cadence ou la répétition périodique –, c'est-à-dire la *temporalisation* musicale – ce qui fait que la musique, et pas les simultanéités et successions de notes émises par tel ou tel instrument, donc la musique que l'interprète doit *faire* (et non simplement « exécuter ») – *fait* du même coup un temps très spécifique, qui est le temps musical, et qui ne relève pas du « temps » (de présent) de la perception au sens classique.

Ce temps musical ne relève pas non plus de l'imagination, puisque, d'une part, les sons sont réellement émis, et non des objets imaginaires, et puisque, d'autre part, la musique ne « représente » rien en figuration imaginative intuitive – la musique dite descriptive, ou bien ne l'est pas en vertu de son art tout musical de la transposition au deuxième degré (comme dans la VIe *Symphonie* de Beethoven), ou bien, si elle l'est strictement, elle est plate, triviale ou rhétorique.

Nous voici donc au cœur de la difficulté. Il faut tout d'abord se résoudre à admettre que la temporalisation musicale est, non pas continue et homogène (elle est faite de tensions et de détentes, d'accumulations ou de condensations et de dispersions se rappelant les unes les autres ou plutôt se faisant écho les unes aux autres, etc., et cela selon ce que nous nommons le rythme ou la rythmique, en jouant des ressources de l'harmonie et du contrepoint), mais *sans arrêt sur du présent* (ce qui donne l'illusion de la continuité). C'est pourquoi nous nommons ce type de temporalisation *temporalisation en présence sans présent intrinsèquement assignable* – le présent est à la fois tout au début, dans l'attente de la musique qui va se jouer, et tout à la fin, quand la musique s'est déroulée, et ce présent est *vide*, à moins que, comme dans certains morceaux de musique contemporaine, où il n'y a précisément pas cette temporalisation, on ne garde l'impression, tout au long de l'exécution, que ceux-ci pourraient s'arrêter n'importe quand (est-ce là le fruit d'une « sur-théorisation » de la composition musicale par des théories non musicales ? On peut à tout le moins le soupçonner). L'irruption du présent dans la présence du déroulement musical signifie toujours l'interruption de celui-ci, et le passage inéluctable de l'écoute musicale dans la distraction ou l'ennui. Preuve encore, s'il en fallait, que le présent n'est pas musical et que la musique n'est pas objet de perception.

Quand donc nous « percevons » la musique, *c'est la musique* que nous « percevons » et non pas les sons ou les successions de sons. Cela signifie que cette « perception » n'est pas l'absurde somme intégrale de perceptions chaque fois présentes à tour de rôle, mais

qu'elle met ces dernières comme en une sorte d'*époché* phénoménologique, entre parenthèses, sans pourtant y substituer des « imaginations » de sons, puisqu'il faut néanmoins que les sons soient entendus, et entendus avec leurs timbres et leurs fluctuations (ce qui constitue, jusque dans ses plus intimes détails, une part quasi-diabolique des difficultés de l'interprète, dans l'attaque, le toucher, le doigté, etc., qu'il faut mettre dans l'émission du moindre son). Puisque, dans tout cela, c'est-à-dire dans la « perception » de la *Sachlichkeit* (il n'y a pas de mot français pour cela : « réalité » est très équivoque) *de la musique*, qui passe *entre* les notes et notations de la partition, il ne peut s'agir ni de la perception (*Wahrnehmung*) au sens courant, ni de l'imagination (qui « battrait la campagne »), il doit nécessairement s'agir d'autre chose, et qui, selon l'expression que nous reprenons de Husserl[1], est la « *perzeptive Phantasie* », que nous traduisons par *phantasia « perceptive »* – « perception » entre guillemets traduisant ce que Husserl désigne par *Perzeption* qui n'est pas *Wahrnehmung*, et *phantasia*, dont il n'y a pas d'équivalent français (fantaisie serait tout à fait impropre), traduisant l'allemand *Phantasie*. Précisons que, dans notre conception, la *phantasia* se distingue de l'imagination par le fait, tout d'abord, qu'elle n'est figurative d'aucun objet et qu'elle est par essence transie ou habitée d'affections (comme irisations d'une affectivité primordiale et in-finie), et par le fait, ensuite, qu'elle n'est pas intentionnelle, c'est-à-dire visée de tel ou tel objet (intuitivement figuré ou pas) avec son sens intentionnel. S'il y a une certaine parenté entre *phantasia* et imagination, c'est à travers un *hiatus*, où la *Phantasia* qui est aussi indissociablement affection, se transpose en imagination intentionnelle qui vise un objet quasi-présent (le « représente » en intuition imaginative ou à vide) et en affect vécu quant à lui au présent. Dire par conséquent que la musique est « perçue » en *phantasia*, c'est dire qu'elle y est « perçue » directement, la *Realität* (cette fois bien réalité) des sons étant mise hors circuit, de même que leurs imaginations possibles, et « perçue » dans ce qui la tient en cohésion avec elle-même, dans sa *Sachlichkeit* dont les sons ne sont pas les « représentants » (*Repräsentanten*, dans l'allemand de Husserl) présents dans la conscience. Et c'est là que se constitue ce que nous comprenons comme la rythmique de la musique elle-même qui, par ailleurs, quelque paradoxal que cela paraisse, nous *dit* quelque chose qui n'est que très secondairement une histoire (l'opéra est un cas très particulier où la musique dit ce que la parole n'arrive pas à dire). Et si la musique nous dit quelque chose qui, d'une certaine manière, est au-delà d'elle, c'est qu'elle est aussi, dans nos termes, *phénomène de langage* – où il ne faut surtout

[1] Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1989-1925)*, Hua XXIII, texte n° 18, Dordrecht, Kluwer Academic, 1980 ; Traduction française : *Phantasia, conscience d'image, souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives : textes posthumes (1898-1925)*, traduction Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Marc Richir, Grenoble, J. Millon (coll. « Krisis »), 600 p.

pas confondre langage et langue, que celle-ci relève de la linguistique ou de l'ensemble des règles d'écriture musicale à l'œuvre à telle ou telle époque : pour nous, en deçà ou au-delà de toute langue, le phénomène de langage est ce phénomène se temporalisant en présence sans présent intrinsèquement assignable et disant, dans cette temporalisation, quelque chose qui n'est pas lui, ou qui n'y est pas réductible. Tout comme, pourrait-on dire, dans l'expression linguistique qui fait du sens (et n'est pas tout simplement informative d'un état-de-choses ou d'actions), je n'entends ni ne lis les signes dans des perceptions chaque fois au présent, mais me borne à suivre le fil du sens en train de se faire, les signes dans leur « matérialité » étant mis hors circuit, dans l'expression musicale, je n'en perçois pas les éléments un à un dans des présents successifs, mais me borne à suivre le fil se déroulant de la musique elle-même. Il n'y a donc, dans tout cela, aucun privilège du présent, bien au contraire, puisque celui-ci procède de l'interruption du phénomène de langage. Ce qui paraît comme passé (ou futur), eu égard à tel ou tel présent fixé arbitrairement, a même statut que ce qui serait abstrait dans ce même présent : certes, il y a aussi, dans la présence sans présent intrinsèquement assignable, des protentions et des rétentions, mais elles sont, pour reprendre les termes de Husserl, « sans tête » dans un présent, car elles s'échangent incessamment dans l'écart originaire entre les promesses d'un développement et les exigences d'une fidélité à « l'idée musicale » qui reste à développer. C'est dans la mesure où ni ces promesses ni ces exigences ne sont présentes ou au présent, dans la mesure donc où, depuis leur non présent, elles promettent un développement qui reste cependant *à faire* en cohésion avec la promesse – ce qui n'exclut pas mais implique la surprise –, qu'il faut parler ici de *phantasia*. Celle-ci n'est pas figurative en intuition, sinon tout serait déjà « joué » d'avance et le développement musical serait trivial : elle n'est donc pas imagination, mais doit précisément « percevoir » elle-même, derrière ou entre les sons, la *Sachlichkeit* du développement musical, ce qu'il est en train de nous *dire*.

A l'inverse, donc, c'est cette *Sachlichkeit* que l'interprète se doit de saisir sur la partition, au-delà et entre les signes qui sont écrits, pour la faire entendre comme telle, au-delà de la simple performance technique. Il doit, comme on dit, « prendre le rythme », et comme nous l'avons dit, jusque dans les plus infimes détails, jusqu'à la manière d'attaquer les sons, de les faire durer, de les intensifier ou de les affaiblir, de les faire fluctuer à l'intérieur d'eux-mêmes. Cela suppose une « adaptation » remarquable du corps vivant (*Leib*) de l'interprète tout à la fois à l'instrument (virtuosité) et à la musique (interprétation), et dans la mesure où cette dernière ne peut être que de l'ordre de la *phantasia*, ce qui y est en jeu est le corps vivant de *phantasia*, le *Phantasieleib*. Et comme, par ailleurs, il n'est pas de *phantasia*, dans son infigurabilité de principe en intuition, qui ne soit habitée ou transie des affections de l'affectivité, on doit ajouter que la musique ne sera

effectivement faite que si les affections tombent juste où elles doivent tomber (dans les condensations et dissipations de sons et dans les tensions qui en résultent), avec les *phantasiai*, et c'est ce que l'on appelle communément la « sensibilité » de l'artiste : l'habitation des *phantasiai* par les affections signifie que le *Leib* est à prendre avec son affectivité primordiale, c'est-à-dire avec ce que nous entendons par *Leibhaftigkeit*. La vivacité de l'interprétation met en jeu tout cela ensemble. L'interprète se doit de « jouer » depuis la musique et non depuis les sons.

Or, la création musicale (et non la répétition académique selon tel ou tel modèle rhétorique codifié symboliquement en « lieux communs » musicaux) revient, pour le compositeur, à temporaliser en langage, par l'intermédiaire de sons, quelque chose qui, en présence sans présent intrinsèquement assignable, *dit* quelque chose (la *Sachlichkeit* musicale) qui ne relève pas tout simplement d'elle-même. Certes, ce phénomène de langage musical est pour partie (plus ou moins importante) codé par l'institution de la langue musicale dominante à une époque donnée. Mais, c'est bien connu, car cela fait toute l'énigme de la création, et donc de l'historicité interne propre à l'art musical, le phénomène de langage musical *excède* pour une part, en ce qui fait sa nouveauté, les règles de composition en vigueur. Cette part, que l'on peut dire *sauvage* par rapport à l'institution symbolique de la langue musicale, est précisément la part *transhistorique* de la musique, c'est-à-dire celle qui enjambe les époques et qui peut toujours nous parler. Or c'est cette part, *proprement phénoménologique*, de telle ou telle composition musicale, que l'interprète se doit de faire revivre au moment de l'exécution. Si donc, parce qu'il n'est pas possible, pour la composition, de faire autrement que d'en passer par la médiation de la langue musicale de son époque, sa composition n'est pas autre chose qu'une *mimèsis* non spéculaire, active, et du dedans, du phénomène de langage musical, l'art de l'interprète n'est à son tour rien d'autre qu'une *mimèsis*, elle-même non spéculaire, active, et du dedans, de cette *mimèsis* première. Et cette *mimèsis* est à son tour elle-même en *mimèsis* du même type chez l'auditeur qui « comprend » la musique en train de se faire et ne la prend pas pour un simple ornement destiné à distraire du silence. Simplement, alors que l'interprète doit mettre en action son *Leibkörper*, la part corporelle ou matérielle de son corps vivant et y maîtriser les difficultés techniques d'exécution dans des habitus corporels (*leibkörperlich*) ou kinesthésiques dont il ne doit plus même avoir conscience, ces habitus kinesthésiques ne sont « reçus » par l'auditeur qu'en *phantasia*, c'est-à-dire sans mise en action de son *Leibkörper* – de la même manière que lorsqu'on écoute ou lit une expression linguistique, à ceci près que la distance est encore plus grande dans le cas de la musique puisque la plupart des auditeurs, qui ne sont pas eux-mêmes musiciens, n'ont en général pas la moindre idée de tout le travail très concret qu'il a fallu à l'interprète pour intégrer les

difficultés techniques d'exécution en habitus kinesthésiques subconscients, et c'est cette ignorance, facilité par l'aisance virtuose de l'interprète, qui, au-delà de la virtuosité, lui donne pour ainsi dire un accès plus ou moins direct à la musique. Le mauvais interprète est en effet, tout comme le mauvais comédien, soit celui qui ne « joue » que mécaniquement ce qui relève de la convention (des codages symboliques), soit celui qui, pris par l'excès de son narcissisme, met en valeur sa propre virtuosité, sans s'effacer lui-même devant la musique, et ce, par des accentuations ou des emphases destinées à le mettre en valeur comme musicien.

On sera peut être surpris que nous invoquions ici l'exemple du comédien (pas de l'« acteur » qui est autre chose que le comédien). Ce n'est pas seulement parce que c'est à son propos que Husserl en vient à parler, s'agissant du théâtre, de la *phantasia* « perceptive »[2], mais précisément (Diderot) parce que le comédien donne à « percevoir » en *phantasia* le personnage qu'il « incarne » sans en être l'apparence (spéculaire) en image puisqu'il n'y en a précisément aucune figuration intuitive en imagination : le personnage, c'est-à-dire essentiellement, *les mouvements de son âme*, ce que nous appelons ses affections et leurs métamorphoses, dans toute leur subtilité. Certes, la musique n'est pas un personnage et les mouvements des affections qui habitent les *phantasiai* « perceptives » musicales ne sont pas simplement les mouvements de l'âme du compositeur, comme si celui-ci ne composait de la musique que pour donner de lui autant de fragments autobiographiques. Mais c'est bien, en effet, pour dire que, selon une alchimie extrêmement subtile, le compositeur ne crée authentiquement de la musique qu'en allant puiser dans les ressources de son affectivité – sans quoi la musique tendrait, comme c'est trop souvent le cas aujourd'hui, à n'être plus qu'une sorte de « mathématique musicale » résultant d'un calcul trop compliqué de règles pour être réellement entendu.

Il nous faut dire un mot de cette alchimie parce que nous ne voulons évidemment pas dire que la musique doive être « sentimentale », ce qu'elle n'a que trop souvent été en se séparant de la musique savante. Il ne s'agit évidemment pas d'« exprimer » des sentiments car ceux-ci, comportant toujours une part de mise en scène imaginaire – ne fût-ce que dans la posture toute narcissique de celui qui est censé les éprouver, et qui est évoquée par des signaux sonores très élémentaires qui invitent aux « transports » – , relèvent, dans nos termes plutôt de l'affect où ils se fixent que de l'affection. Et avec l'affect et la posture, le présent de l'acte d'imagination, la présence possible d'un phénomène de langage en temporalisation est rompue ou interrompue. Pour comprendre ce qui est en question, il faut se départir, encore une fois, de la représentation de la musique

[2] Edmund Husserl, *op. cit.*

comme succession de signaux sonores ou de sons chaque fois présents pris en perception, pour accéder à son articulation interne, dans un rythme de tensions et de détentes au sein d'une présence sans présent intrinsèquement assignable. Or là, précisément, rien n'a pour ainsi dire « le temps » (le présent) de se fixer, les rétentions et protentions internes à la présence, et sans tête dans un présent, s'échangent incessamment et en métamorphoses. Cela justifie, nous l'avons dit, le recours à la *phantasia*. Mais cela vaut aussi de ce qui les habite ou les transit, à savoir des affections, qui clignotent entre surgissement et évanouissement – si le surgissement aboutit en surgi, l'affection se transmue en affect, et il en va de même si l'évanouissement aboutit en évanoui, et cet affect est celui de la perte. C'est donc trop de dire que l'affection est fluente (Husserl), mais c'est assez de dire que, avec la *phantasia*, elle est fugace ou éphémère, qu'elle « vit » ou « vibre », « fluctue » de cette fugacité. Les mouvements de l'âme ne sont pas mouvements d'un quelconque « corps mobile », fût-il celui de l'affect lui-même, mais en quelque sorte mouvements purs, élans multiples et changeants, irisations infigurables en intuition, fût-elle imaginative, de l'affectivité. Mouvements, donc, que l'on ne peut fixer sans les perdre dans leurs simulacres, et que l'on ne peut fixer dans quelque bio-graphie, fût-elle de soi-même. Mouvements qui, cependant, nous sont familiers pourvu que nous y prêtions attention, mais qui défient la description. Or ce sont ces mouvements-là qui peuvent être mis en langage, c'est-à-dire en présence, dans cette étrange *Sachlichkeit* immatérielle qu'est la musique, et dont la musique composée en langue n'est déjà plus que la *mimèsis*. Ce qui, donc, pour ainsi dire, dans la musique, dans ses phénomènes comme phénomènes de langage, n'en relève pas, y constitue le « référent », n'est rien d'autre que la « vie » extraordinairement complexe et fugace de l'« âme », de la *psyché* en général, de celle-là même qui constitue le compositeur, non pas tant comme X ou Y que comme *humain*, avec, certes, l'énigme radicale de sa singularité, qui est le style inimitable (spéculairement) d'un *imprévisible* qui lui appartient irréductiblement, et que nous avons toujours à redécouvrir, le nom propre ne servant que d'index pour la reconnaissance de ce style. Énigme de ce que Nietzsche nommait idiosyncrasie : mais comme celle-ci est humaine, nous avons le pouvoir, sûrement pas de la représenter ou de la construire, mais, quant aux expressions dont elle est capable, d'y accéder par une *mimèsis* non spéculaire, active et du dedans, du *sens* de langage en train de se faire.

Il est donc vrai que la musique n'exprime rien, mais il faut préciser : rien de figurable en intuition. Car elle *dit* quelque chose, même si c'est quelque chose qui comporte une part fantastique d'indétermination. La *phantasia*, en effet, est foncièrement nébuleuse, sans relever pour autant de la confusion du chaos. Et l'affection qui la fait vivre ou vibrer en y habitant est éphémère. Et la musique est faite de leurs métamorphoses, si le terme a

encore un sens, puisqu'il n'y a pas ici d'autre *morphê* que celle de la rythmique où elles se condensent ou se dissipent, où elles s'intensifient ou se détendent. En ce sens, la musique est proche de la poésie – moins du roman puisqu'elle n'est pas *en soi* narration, ce qui fait qu'elle ne peut éventuellement qu'accompagner une narration pour lui donner ou y accentuer la profondeur affective que la langue parlée risque de lui faire perdre.

Nous avons conscience de tout ce que notre propos peut avoir de paradoxal, à une époque où la musique semble bien être en manque de quelque chose à *dire*, donc de quelque chose à donner à « percevoir » en *phantasia*. Dans la mesure où la musique partage, avec *toutes* les autres formes d'expression (ayant accédé, aujourd'hui, à la visibilité sociale), une *déperdition symbolique* sans précédent dans l'Histoire moderne, on ne peut pas dire qu'il en existe une institution symbolique en langue (musicale), alors que règne le chaos de l'informe qui est autre chose que la soi-disant diversité dont se réjouissent publiquement, parce qu'ils en vivent (au sens matériel du terme) les idéologues. Or sans institution de langue, il n'est pas de mise en langage musical possible : il n'y a plus que le silence, l'ennui, le bruit (la cacophonie), la dérision, ou l'arbitraire. Et s'il y a encore, dans tout cela, quelque chose à dire, c'est le vide, la dévastation, la désertification qui prend très souvent l'allure du cauchemar, ou du « bruissement de l'il y a » dont Lévinas parlait si bien à propos de l'insomnie. En ce sens, notre époque, et pas seulement dans ses « créations » musicales, est traversée par une sorte de schizophrénie où l'affectivité est dissociée de ce qui n'est plus que manifestation plus ou moins spectaculaire, recherche d'« effets » plus ou moins ponctuels. Faille terrible, qui fait écho aux catastrophes du siècle et où, sans doute, quelque chose s'est *cassé*, comme par un choc traumatique. Certes, comme pour d'autres époques, la plupart de ces « créations » sombreront rapidement dans l'oubli, et il est vrai que la visibilité sociale, filtrée par les médias avec les moyens que l'on sait et où tant l'honnêteté que la sincérité n'ont certes pas le rôle principal, n'est plus du tout un critère de valeur esthétique. Rien ne prouve, tant pour la musique que pour d'autres moyens d'expression, que quelque chose de neuf ne s'élabore pas quelque part, dans l'obscurité. Mais, outre que l'institution symbolique, et en particulier l'institution d'une langue (musicale ou autre), ne peut résulter de la création *ex nihilo* (même si, pour une part, ce mythe lui est nécessaire), il ne suffit pas pour autant d'en revenir aux bribes de tradition qui nous restent pour y trouver déjà faites et toutes faites les ressources nécessaires – ce ne seraient jamais que bricolages. L'Histoire a cela d'énigmatique qu'elle est *irréversible*, mais qu'elle comporte néanmoins secrètement des possibilités toujours en suspens parce que inexplorées. S'il faut donc en finir avec la scolastique (sérielle ou post-sérielle) et avec l'éclectisme de l'inter-culturel qui n'a d'autre pouvoir que dissolvant – parce qu'il ignore la spécificité propre à chaque institution symbolique –, et s'il faut corrélativement en finir avec cette sorte de fascination

contemporaine, profondément nihiliste, pour le vide et la mort, il s'agit de retrouver tout d'abord, en renouant à notre façon avec *notre* tradition, ce qui, en elle, est toujours vivant, ce qui résiste aux épreuves du temps parce que c'est encore l'*humain* qui nous y parle, pour y retrouver matière à *dire* quelque chose avec des moyens inédits qui se trouveront de soi, et ce sans préoccupation de séduction du public par des effets de spectacle. Travail long, difficile parce qu'extrêmement subtil, travail de visionnaire qui ne peut être celui d'une quelconque « avant-garde » (qui se transforme le plus souvent en « garde-chiourme »), travail qui, nous n'en doutons pas, a déjà obscurément commencé, car on ne peut « vivre » très longtemps du vide et de la mort, mais qui reste à faire à l'écart des imitations académiques et des engouements de la mode, fût-ce au prix du mythe de la *tabula rasa*, eu égard, à tout le moins, à ce qui a été fait depuis un peu plus d'un demi-siècle. S'il est une chose que nous nous devons, héritiers de la tradition esthétique européenne, c'est celle-là. Et pas seulement pour la musique. Toujours la « perception » en *phantasia* a pour tâche de se reconquérir sur la simple perception ou la simple imagination d'objets, et encore plus sur une rhétorique de signaux dont les effets seraient calculables.

Vincent Tiffon

L'IMAGE SONORE : LA PRÉSENCE INVISIBLE

Phénomène aérien, le son, par principe, appartient au domaine de l'invisible : une perturbation atmosphérique, pour reprendre les termes de Cage. Simple variation de la pression sur les membranes du tympan, le son surgit dans notre champ de perception, que son origine soit visible ou non. Par nature, le « sonore » peut s'affranchir du support visuel qui le génère. Mais si la propagation du son est toujours invisible, sa source causale peut être visible comme invisible. Tout homme qui tend l'oreille et qui peut identifier, qualifier, nommer ce qu'il entend par la vision de la source sonore, est alors dans une situation de reconnaissance qui le disposera à agir ou à se défendre. Dans ce cas, il y a adéquation entre ce qu'il perçoit par la vue et par l'ouïe. Dans le cas contraire, nos fonctions d'alerte sont activées. Du réflexe animal face au danger à l'écoute attentive de l'expert musicien, l'oreille exige le concours de l'œil pour comprendre le sonore ; on voit là qu'oreille et œil sont intimement liés. On peut dès lors opposer le son « visible » au son « invisible ».

L'attention portée au son – consciente ou non, sélective ou non – n'est pas uniquement conditionnée par le caractère visible ou invisible de la source d'émission. Les sons environnementaux, urbains, ruraux ou industriels – que Murray Schafer nomme *Low-Fi*[1] – correspondent à des empreintes sonores déjà enregistrées dans notre mémoire auditive. Bien que fondée sur des critères subjectifs, la perception devient alors un phénomène purement passif, inconscient. Alors même que ces sons sont invisibles, leur réception ne suscite aucune réaction d'alerte. A l'inverse et tout en restant invisibles, des sons isolés qui se détachent du « bourdonnement » sonore – que Murray Schafer nomme *Hi-Fi* – par leur morphologie, leur fréquence ou leur intensité, bousculent les repères de perception, perturbent la « sensation » auditive et déclenchent un travail de reconnaissance. L'invisibilité du son ne préjuge donc en rien de sa présence réelle, ni du degré de sa présence.

---

[1] « *Low Fidelity* », Cf. Robert Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, traduction Sylvette Gleize, Paris, J-C. Lattès, 1979, 388 p.