

Forme, structure et expériences sensibles

La musique comme expérience cognitive du temps

La musique est souvent définie en tant qu'art du son ou art du temps. Il semble plus approprié de la caractériser comme une « expérience existentielle du temps », pour reprendre l'expression de Lachenmann, un temps courbé par la présence de signes cognitifs d'origine sonore, c'est-à-dire un temps subjectif tantôt contracté, tantôt étiré, tantôt strié, tantôt lissé, tantôt anticipé, tantôt surpris. En ce sens, la musique est une expérience et non une essence, et l'œuvre n'a pas de niveau neutre. L'œuvre prend existence à travers la réception plus ou moins cognitive qu'en ont le compositeur, l'interprète et l'auditeur.

Husserl¹ a montré que la réception d'un présent ne se limite pas à une instantanéité. La perception d'un présent est en effet influencée par la rétention d'un passé (primaire ou secondaire selon que ce passé soit immédiat ou plus mémoriel). La perception d'un présent projette également une protention du futur. Ce couple [rétention / protention] définit ainsi la réception de chaque instant.

La courbure qu'une œuvre imprime au temps présente cependant certaines spécificités propres à la musique :

La confrontation à un présent musical est d'une part, comme l'a souligné Jankélévitch², une expérience irréversible et inénarrable du temps sans pour autant bouleverser l'expérience du réel. C'est l'expérience esthétique.

L'expérience musicale est d'autre part cognitive sans être sémantisable. Nous percevons une œuvre non comme un signal sonore continu mais comme une suite de sémoses réceptives hautement cognitives et discrétisées. Notre cerveau compresse et interprète ce signal sous forme de schèmes cognitifs inconscients, pour reprendre les termes développés par l'intelligence artificielle. Dans un langage musical codifié comme le langage tonal, par exemple, une séquence harmonique [V-VI] sera perçue en tant que cadence rompue par un auditeur occidental, d'une part parce que son oreille saura inconsciemment interpréter et compresser ce signal sous forme de fonctions harmoniques qu'il avait auparavant culturellement endogonésées et référencées (même s'il ne les verbalise pas), d'autre part parce que son cerveau anticipe par protention un schème (ici, une cadence parfaite) qui sera dans les faits contredit.

Notons que cette approche cognitiviste de la réception permet de mieux appréhender et catégoriser divers mécanismes de la perception des courbures du temps (surprise par « induction » ou « par analogie » selon le niveau cognitif de la compression des schèmes ; mécanismes d'adaptation et d'apprentissage « immédiatement exacts », « itérativement exacts », « approximatifs », « itérativement approximatifs » ou « itérativement relativement approximatifs » selon la faculté d'appropriation de nouvelles chaînes d'information de l'auditeur³). Cette expérience du temps analysée en termes d'irréversibilité et de profondeur cognitive permet également de mieux saisir la distinction théorique entre « musiques de

¹ Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, 1996, Paris.

² Vladimir Jankélévitch: *La musique et l'ineffable*, Seuil éd, 1961, Paris.

³ Pour plus de détails sur ces catégories : Fabien Lévy, *Complexité grammatologique et complexité aperceptive en musique : Étude esthétique et scientifique du décalage entre pensée de l'écriture et perception cognitive des processus musicaux sous l'angle des théories de l'information et de la complexité*, thèse de doctorat, EHESS, Paris, 2004, chap C-I, pp. 251-271.

divertissement » et « *musiques savantes* » (avec les différents degrés intermédiaires qui s'imposent). La fonction d'une « musique de divertissement » est en effet, paradoxalement, de ne pas trop divertir les perceptions du temps des sources d'information qu'elle accompagne (paroles de chanson, narration et images d'un film, danse, fond sonore d'une discussion, etc.). Les musiques dites « savantes » proposent au contraire, idéalement, une expérience non sémantisée irréversible et profondément intelligente du temps.

Forme et structure

Cette nécessité d'intelligence et d'irréversibilité portée par l'expérience musicale fut souvent ressentie par les créateurs de « musique pure » comme une exigence historique à suivre⁴. C'est semble-t-il le statut spécifique de l'auteur en Occident et la place de l'écriture dans la musique savante occidentale, une écriture singulière car paramétrique, discrétisée et complète, qui déplacèrent ensuite l'exigence d'intelligence de la forme sensible vers celle de la structure analytique. La notion d'auteur induit en effet celle, stimulante, de *singularité*. Quant à l'écriture, elle implique la distanciation entre l'auteur et sa trace (la *Différance* de Derrida), la fixation et la détemporalisation de l'acte créateur, la possibilité de prospection en temps différé, la séparation des problèmes en problèmes plus réduits et indépendants (seconde méthode de Descartes), et, comme le montre l'anthropologue Jack Goody⁵, la possibilité de listage, de hiérarchisation et d'abstraction qui mènent à la rationalisation de la discipline.

Structures (que l'on appelle souvent *formes* en théorie musicale, preuve de cette réduction équivoque), et formes sensibles véhiculent pourtant des intelligences et des complexités distinctes. Certes, la perception est cognitive et l'oreille perçoit les analogies, les retours, les variations, les contrastes et les détournements contenus dans une structure. Bergson avait cependant critiqué une conception scientifique trop mécaniste du temps, décrit comme succession d'instantanés identiques, extérieurs les uns aux autres, dénombrables et incurvables. L'autonomisation des objets sur le papier ne transcrit en particulier ni leur rétention/protention, ni leurs interactions réciproques. La structure est une compréhension analytique de signes cognitifs individualisés à destination d'une future interprétation, alors que la forme résume la compréhension perceptive de l'interprétation de ces objets, recontextualisés dans leurs interactions, leur réseau de rétentions et de protentions, et leur propre violence.

Dans les années 70, en défiance aux méthodes structurales qui tentaient de révéler les structures sous-jacentes des objets, de nombreuses disciplines (économie, anthropologie, linguistique, musique,...) ont opéré ce que le philosophe François Dosse⁶ nomme un « retour à l'objet » sensible. La psychoacoustique, les sciences cognitives ou la sémiologie ont en particulier offert divers modèles et analogies aux compositeurs et théoriciens de la

⁴ Quitte au contraire à refuser cette attitude dans certaines musiques savantes sur d'autres continents, à travers le *easy listening* par exemple, par défiance avec cette conception européenne de la musique savante.

⁵ Jack Goody, *The domestication of the savage Mind*, Cambridge University Presse, 1977, Cambridge & New York. Et aussi *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge University Presse, 1987, Cambridge & New York.

⁶ François Dosse, *Histoire du structuralisme*, TII, p. 256, La Découverte, 1992, Paris. Voir aussi Fabien Lévy, « Le tournant des années 70 : De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception », in *Le temps de l'écoute : Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, L'Harmattan/L'itinéraire, 2004 (version imprimée comportant de nombreuses erreurs de la part de l'éditeur. Version exacte à <http://www.fabienlevy.net/Documents/pdf/tournant70.pdf>). Et Fabien Lévy, « Trente ans d'évolution des théories économiques à l'épreuve des faits », *Cahiers de Sociologie et de Démographie Médicale*, XXXIV/4 (oct.-déc.94), pp.281-296 C.S.D.M., 1994, Paris.

musique. Leonard Meyer⁷ s'était dès les années 50 inspiré des théories psychologiques de la *Gestalt* pour analyser les formes musicales selon les tensions nées des anticipations réalisées ou contredites lors de l'audition. Eugène Narmour⁸ en a déduit à la fin des années 70 des modèles d'implication/réalisation de l'écoute. À la même époque, dans la musicologie francophone, la tripartition de Molino/Nattiez⁹ invitait à élargir les compréhensions analytiques d'une œuvre à ceux de sa genèse (niveau poïétique) et de sa réception (niveau esthétique).

Concomitamment, certains compositeurs réintégraient l'objet sensible dans leurs techniques prospectives de composition, par opposition aux musiques des années 50 et 60 qui leur semblaient s'être concentrées de façon excessive sur l'intelligence des seules structures, parfois au détriment de la perception. Ces compositeurs ont imaginé des procédures jouant sur la flèche du temps, les anticipations et les surprises perceptives. Ainsi, dans les musiques nommées (de façon maladroite) « spectrales », notamment dans les œuvres de Gérard Grisey, la forme est non seulement induite par le matériau selon des principes complexes de tension/détente, mais elle lui est analogique selon des relations étroites entre micro- et macrostructure. De son côté, Steve Reich opérait une synthèse entre les surfaces sonores de Morton Feldman et les répétitions minimalistes de Terry Riley en créant des musiques aux processus temporellement orientés. Dans les premières œuvres de Steve Reich comme dans certains procesus utilisés par Gérard Grisey, le compositeur semble, pour l'auditeur, écrire une œuvre en train de se composer, comme si l'auditeur, penché sur son épaule, observait en temps réel le créateur générer son matériau.

Ces approches théoriques et compositionnelles post-structuralistes avaient le mérite de la clarté et de la réappropriation systémique de la perception dans le processus compositionnelle, c'est-à-dire de l'esthétique dans le poïétique. Cependant, en s'intéressant de façon analytique aux mécanismes de perception, ces principes retournaient parfois à une vision mécaniste du temps qui pouvait réduire les objets sonores à des sous-unités unidirectionnelles sans équivoque, sans gestion inattendue de la violence, et sans rhizome. De plus, les conceptions du temps qui en découlaient prenaient le risque de figer si ce n'est de normer les différentes catégories perceptives. De nombreux travaux de psychoacoustique musicale ont ainsi exhibé des modèles normatifs et universalisants de l'écoute, sous couvert de validations scientifiques par modèle ou par sondage (qui en fait ne validaient dans le

⁷ Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, 1956, Chicago.

⁸ Eugène Narmour, *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. University of Chicago Press, 1977, Chicago ; *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*. University of Chicago Press, 1990, Chicago. Notons que la théorie de Narmour construit son modèle d'anticipation sur le signe (analyse note à note, direction de l'intervalle), c'est-à-dire que les implications sont contenues dans le matériau musical au niveau local (*idiostructure*) et général (*style structure*) indépendamment du contexte de l'écoute. Il s'agit d'une théorie générale du style plutôt que de la perception et de la forme. De plus, le modèle d'implication/réalisation prétend à une certaine universalité des mécanismes psychologiques qu'il oppose aux contextes culturels: « *To be sure, one cannot believe that we understand music only in terms of implication ; there is, for instance, that rather large or crucially influential arena that musicologists call cultural/historical context. No one in his right mind denies the importance of this sphere. Nevertheless, as these volumes set out to show, implication, realization, and denial are then most important syntactic ways that human beings perceive melody in particular and, by extension, music in general* » (Narmour [1990] p.13). Les théories de Léonard Meyer ont également pour ambition de définir des universaux de la perception musicale (cf. « Un univers d'universaux », in *L'objet musical et l'universel, Philosophie*, n°59, Les éditions de Minuit, sept. 98, Paris.

⁹ Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10/18 éd, 1975, Paris.

premier cas que la logique ampliative du raisonnement par induction et, dans le deuxième, la seule proximité de l'échantillon avec la culture du chercheur qui avait émis l'hypothèse¹⁰).

En ce qui concerne les nouvelles méthodes compositionnelles de cette époque, le couple tension/détente fut souvent réduit au couple harmonie/inharmonie ou au couple répétition/rupture. Ainsi, *Partiels*, de Grisey (1975), œuvre maîtresse quant aux nouveaux idiomes qu'elle a ouverts, échoue il me semble sur le plan de la forme que l'on perçoit comme sectionnelle alors que la structure est précisément pensée comme une succession de tensions et de détentes qui s'accéléraient. Ceci semble dû d'une part à la nature à chaque fois différente des processus engendrant ces tensions (spectres de plus en plus inharmoniques suivis de formules mélismatiques, puis de boucles), qui génèrent à chaque processus des textures différentes. Ceci semble lié d'autre part à la technique du processus unidirectionnel qui simplifie par systématisme les couples de rétention et de protention et ne gère pas efficacement la violence de l'instant. Cela n'empêche que chaque processus, chaque section, reste dans cette oeuvre une merveille sonore.

J'appartiens certainement à une génération différente, une génération de compositeurs qui souscrit au principe de téléologie musicale mais ne cherche pas à la définir a priori, une génération qui préfère les paradoxes aux processus trop démonstratifs, et qui considère l'usage des formalismes nécessaire pour engendrer certains matériaux mais insuffisant pour finaliser la forme. Affectionnant en particulier les paradoxes de l'analytique et de la perception cognitive, mes compositions jouent parfois sur des ambiguïtés entre forme et structure, tout du moins entre différents niveaux cognitifs de perception de la structure. Dans *Les deux ampoules d'un sablier peu à peu se comprennent* pour harpe solo (1996), la structure sur le papier semble tripartite alors que la « forme » s'appuie sur un mouvement continu de glissando sans fin (la pièce est dédiée à Jean-Claude Risset). Dans *Coincidences* pour orchestre de 35 musiciens (1999), j'emprunte comme dans d'autres pièces la technique du *canon de Vuza*. Les canons de Vuza sont des canons isorythmiques (chaque voix est rythmiquement identique à l'autre, parfois à une augmentation près) pour lesquels deux éléments appartenant à deux voix différentes ne se superposent pas et pour lesquels, une fois toutes les voix rentrées, aucun « vide », aucun silence n'apparaît. Le « pavage » est « parfait ». La perception devient alors ambiguë : un auditeur se concentrant sur la polyphonie écouterait plutôt l'entrée et l'identité de chaque voix, alors que celui se focalisant sur l'ensemble entendrait plutôt une monodie continue. Dans les faits, l'oreille est confrontée à la fois aux similitudes perceptives des voix isorythmiques et à l'interaction entre les différents éléments, d'où découle par l'ambiguïté polyphonie/monodie un foisonnement structuré, monodique, mais imprévisible.

¹⁰ Pour plus d'information sur ces critiques épistémologiques, voir Fabien Lévy, « Plaidoyer pour une oreille subjective et partisane. Une approche 'pythagoricienne' de la perception culturelle des intervalles » *Cahiers des philosophies du langage n°3 - Philosophie et musique*, sous la direction de A. Soulez, Y. Sebestik, F. Schmitz, Lharmattan éd, 1998, Paris.

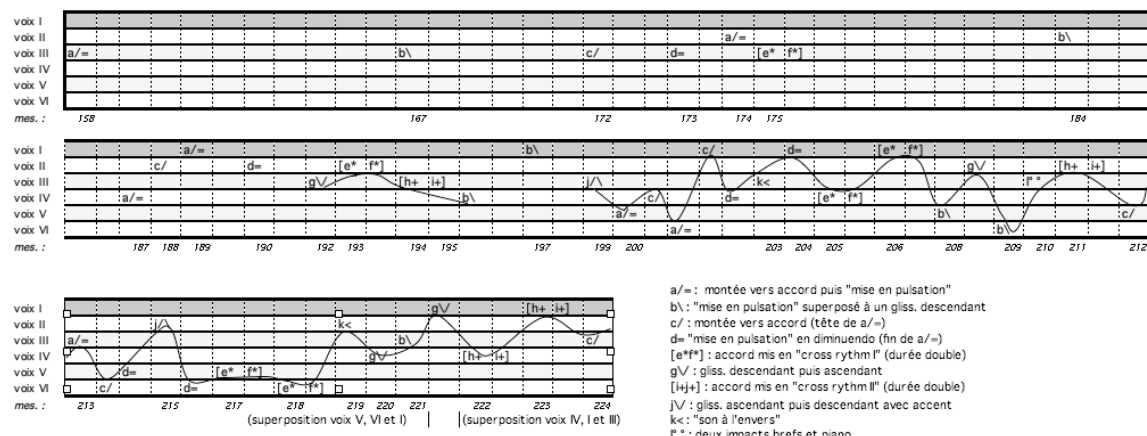


Fig. 1 : Coïncidences (1999), pour orchestre de 35 musiciens. Déroulement du canon central (chaque impact fait trois temps).

Ces différentes techniques permettent de jouer sur des niveaux variés de perception des structures et de la forme. La forme me semble cependant se situer à un autre niveau, inaccessible par un travail uniquement « formaliste », car induite par les interactions entre les différents éléments, par leur organisation rétentionnelle et protentionnelle, et par la violence propre qu'ils dégagent. Elle est une vie révélée par la compréhension et l'interprétation auditive de la structure.

Formes « optimales »

La difficulté, pour un compositeur, consiste en fait à « sentir » la forme, c'est-à-dire à constamment faire naître la vie des différents matériaux en interaction, à gérer les violences qui en découlent et ce, jusqu'à leur « épuisement ». Ceci exige du compositeur de dépasser la simple lecture des objets sur le papier, de rester malgré le manque de distance son meilleur auditeur, de constamment contrôler la courbure du temps que les interactions induisent, d'élaborer des stratégies optimales d'anticipation, de surprise de l'anticipation, puis de surprise de la surprise de l'anticipation, et de continuellement alterner son attention entre le détail et le tout, bref de tenir l'écoute en haleine sans l'ennuyer par la redite ni la frustrer par des développements trop précocement interrompus.

Il est évidemment impossible de systématiser les stratégies compositionnelles qui aboutiraient à une « forme optimale ». De façon générale, la banalité d'une information sans autre fonction que son énonciation, tout comme des répétitions trop prévisibles, semblent matière à frustration. Cependant, le défi le plus complexe consiste à gérer une après-surprise, c'est-à-dire le niveau cognitif que doit atteindre une surprise de la surprise pour préserver l'intérêt perceptif qu'avait créé la surprise précédente. Il semble à l'expérience qu'engendrer une nouvelle surprise de même niveau cognitif (par exemple, une nouvelle rupture de matériau ou de processus) ne soit jamais suffisant pour combler l'attente d'un auditeur. La surprise de la surprise doit semble-t-il se situer à un niveau cognitif différent (par exemple, l'introduction non pas d'un nouveau matériau mais d'un matériau suscitant un nouveau sentiment de forme ou de procédure, ou encore une rupture de matériau dans une temporalité nouvelle, plus courte ou plus tardive que la précédente rupture).

L'architecture s'intéresse depuis longtemps à systématiser des formes qui respireraient de façon « optimale ». Les principes structurels les plus immédiats conditionnant la forme sont évidemment, en architecture, d'ordre fonctionnel. Cependant, cette discipline aime jouer

de la forme de façon plus subtile, en usant de principes structurels non fonctionnels qui agissent sur la structure sensible (usage de symétries, de figures géométriques, ou de relations optimales comme le nombre d'or). L'architecture fait également usage de principes structurels moins formalistes qui accentuent le sensible (accroissement du sentiment de verticalité par l'emploi de colonnades incrustées, ou au contraire du sentiment d'horizontalité par l'emploi des lignes comme dans le style « prairie ») ou le perturbent (usage de trompes l'œil, de fausses perspectives, de décorations, de stucs et de cassettes, etc.). Antoni Gaudí a franchi un nouveau cap en concevant la forme *a priori*, sans considération de la structure ni des fonctions architecturales exigées. Comme tout créateur créant un nouvel espace de liberté, il dut alors imaginer une contrainte analogique, une « archi-écriture », pour créer ces formes pures. Il eut l'idée d'élaborer des formes inspirées par la nature (formes végétales, osseuses, etc.) ou par des « lois naturelles ». Son « hanging model » reprend par exemple les lois de la gravitation appliquées à des poids variés qui génèrent des surfaces flexibles complexes que Gaudí renverse ensuite verticalement.

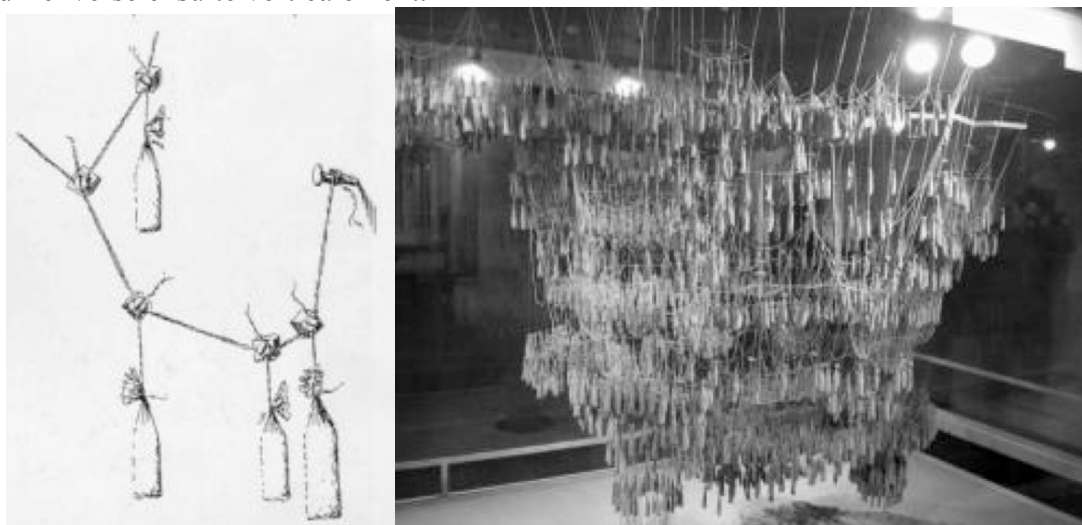


Fig.2 : « Hanging model » de Gaudí¹¹

Les architectes Frei Otto et Heinz Isler se sont inspirés des « formes naturelles » de Gaudí pour construire des surfaces complexes inspirées de principes biomorphiques comme des imitations de surfaces de « film de savon », d'étoffes suspendues, ou de formes végétales.

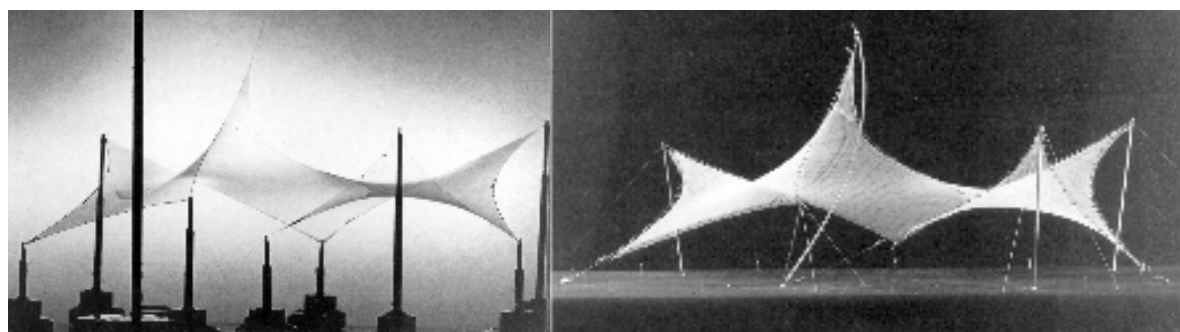


Fig.3 : modèle générateur de « surface minimale »¹² pour une tente, généré à gauche en film de savon, et à droite en matière plus rigide.

¹¹ Photo (avec permission) : Bob Hawbaker, Cannon Falls, Minnesota, USA, <http://www.hawbaker.org/1/public/spain/Gaudi/290.html> [3. 8. 2007]

¹² Photo empruntée à David Wendland, „Model-based formfinding processes: free forms in structural and architectural design“, texte de conférence du séminaire „Eduardo Torroja – From the Philosophy of Structures to the art and science of building“, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, 2000, téléchargeable à

Ces recherches architecturales pourraient être captivantes pour les compositeurs, car d’une part elles partent directement de la forme et ne s’intéressent qu’à celle-ci, puis tentent ensuite de l’adapter à la fonction, d’autre part parce qu’elles déduisent leurs structures de principes sensibles et pseudo-« naturels » de tension et de détente. La démarche est proche de celle de Grisey et Murail, mais gère directement la forme globale sans s’aider du processus (au contraire, par exemple, d’un Calatrava). Cependant, ces formes « naturelles » restent abstraites dans le sens où elles ne prennent pas en compte la nature et la « violence » (ou la « présence ») de leurs matériaux constitutifs, ni leur interaction. Elles travaillent dans un espace décontextualisé, et, même si elles s’attachent directement à la perception globale, restent de type « psycho-formaliste ».

La musique occidentale¹³, peut-être par son héritage antique fondé sur le logos, s’est plutôt restreinte à imaginer des principes prospectifs gérant les structures et non les formes. Les principes les plus usés s’inspirent de figures de symétries, souvent binaires ou ternaires. Le romantisme de Herder et de Goethe, dans son opposition au classicisme des lumières, a certainement insufflé aux arts, en particulier à la musique, un esprit de liberté et une meilleure appréhension du sensible¹⁴. La forme sonate symbolise cette libération, plusieurs décennies avant l’apparition de formes romantiques plus libres comme la rhapsodie ou le poème symphonique. Comme l’a brillamment montré Charles Rosen¹⁵, la forme sonate romantique n’est en effet pas la structure bithématique à laquelle Adolphe Marx l’a ensuite réduite. Cette forme incarne avant tout un conflit de tonalités et de matériaux, conflit d’abord exposé puis développé sur une durée nécessitée par la résolution progressive de cette violence. La réexposition, qui énonce les différents matériaux dans une même unité conciliatrice, symbolise non une répétition mais l’apaisement de cette violence. Ceci explique d’ailleurs pourquoi, dans la sonate romantique, la reprise du premier thème, qui n’apporte pas de nouvelles informations, est souvent abrégée au profit de l’énonciation du second qui, lui, apparaît pour la première fois dans la tonalité unificatrice.

Beethoven reste en cela le modèle toujours actuel du compositeur gérant la forme sans se sentir contraint par la structure, et développant son projet jusqu’à l’épuiser. Prenons l’exemple, bien que banal et très étudié, du premier mouvement de l’*Eroica*¹⁶, car cette œuvre représente certainement un tournant historique dans la gestion et dans l’épuisement d’un

<http://www.kunst.uni-stuttgart.de/wendland/index.html> [3. 8. 2007], emprunté à Siegfried Gaß, *Experimente* (Form Kraft Masse 5), Stuttgart: Institut für leichte Flächentragwerke (IL 25), 1990.

¹³ Au contraire des musiques d’Asie, et plus généralement de certaines musiques de tradition orale présentant des formes longues et discursives non contraintes par des structures.

¹⁴ Le romantisme a également influencé l’architecture avec un intérêt accru pour les ruines et pour les imitations de la nature dans les jardins « à l’Anglaise » ou à « l’Allemande ».

¹⁵ Charles Rosen, *Sonata forms*, Norton éd., 2nd ed., 1988 ; *The Romantic Generation*, Harvard University Press, 1998, Cambridge.

¹⁶ Sans même aller chercher des œuvres de Beethoven plus tardives, on aurait pu étudier ici les autres mouvements de cette symphonie : le projet du second mouvement est ainsi risqué –écrire une marche funèbre traditionnelle, avec thème à quarte ascendante à la trompette et accompagnement à la caisse claire-. Beethoven déconstruit brillamment ce projet en énonçant le thème non à la trompette mais aux cordes et au hautbois et surtout en simulant les roulements de caisse claire d’abord par des mélismes bruités de contrebasse solo dans son registre grave puis par des triolets de triples croches aux cordes tutti ; la timbale ne prend « son » rôle percussif qu’entre les mesures 200 et 208 , puis est rapidement réincorporée de façon équivoque au thème principale en participant à la mélodie (ch. 238), qui se déconstruit ensuite rythmiquement et mélodiquement, de façon encore actuellement provocatrice, dans la coda.

projet¹⁷ grâce à des développements d'une longueur et d'une complexité exceptionnelles pour l'époque. Le projet du compositeur est ici, comme souvent chez Beethoven, de gérer sur la grande forme une « anti-mélodie » réduite et provocatrice (constituée d'un arpège, de quelques notes, d'un court motif insignifiant, d'un groupe d'accords, etc.). Le noyau du projet est pour ce mouvement un motif de huit notes construit à partir des harmoniques 3 à 6 du cor naturel (arpège de mi bémol [sib, mib, sol, mib]). Cette idée engendre la matière du premier thème mais aussi l'un des principaux motifs du second thème. Les contraintes organologiques du cor inspirant le projet, l'instrument reste central dans ce mouvement, où Beethoven cherche à l'extirper de sa fonction classique de résonance de l'harmonie pour lui confier un rôle thématique, nouveau à l'époque. Le compositeur, stratège, se garde cependant de dévoiler d'emblée son projet. Il présente le thème d'abord aux violoncelles et ensuite aux cors doublés par les clarinettes et les flûtes, puis à l'ensemble des cuivres naturels -cors et trompettes-doublés aux vents. Se limiter au seul projet et l'épuiser sans redite et sans évidence explique aussi, par contraste, la nature plus mélodique et en mouvements conjoints du pont (que l'on peut également considérer comme le début du second thème puisqu'il est directement introduit à la dominante et sera repris sans mutation dans le développement). La gestion du projet jusqu'à épuisement explique également la longueur du développement et sa nature (développement dans différentes tonalités, différentes dynamiques, différentes textures et contrepoints dont des fugati basés sur les thèmes initiaux, différentes modalités dont un premier thème minorisé, énoncé par les cors, ce qui implique d'altérer l'embouchure du cor naturel pour obtenir le [sol]). C'est également ce refus de l'évidence, cette nécessité de surprendre l'auditeur qui incite Beethoven à énoncer le premier thème au cor quelques mesures avant la reprise, sur la pédale de dominante¹⁸, puis de le réénoncer aux cors lors de la réexposition, comme l'auditeur aurait pu l'anticiper, mais, surprise de la surprise, dans une tonalité déroutante de fa majeur (par raccourcissement du tube de l'instrument). C'est enfin ce contrôle des attentes des auditeurs qui encourage Beethoven à ne pas conclure la réexposition par une coda traditionnelle, mais à moduler brusquement par parallélisme en Réb majeur puis en Do majeur, à amorcer un nouveau développement très contrasté (passant du guilleret à l'emphase tragique), et, surprise de la surprise de la surprise, à achever ce second développement, tout aussi épuisé que l'auditeur, par une fin abrupte et « déconcertante ».

Un autre modèle de forme, plus proche de nous, me paraît être Lachenmann. Sa pensée semble entièrement orientée vers la forme sans préoccupation préliminaire de la structure. L'acte compositionnel de Lachenmann est en cela informel, au sens d'Adorno¹⁹. Lachenmann constitue son matériau préliminaire à partir « *du son comme résultat caractéristique et comme signal de sa production mécanique, et d'une façon plus ou moins économique, de son énergie interne* »²⁰. Les éléments sont souvent réduits (sons bruités par détournement de l'instrument de sa fonction initiale) et combinés selon des archétypes de la musique concrète (sons attaque-résonance, sons entretenus, sons à l'envers, etc.). Leur agencement en termes de phrase est souvent emprunté (citations, rythmes ou gestes idiomatiques). Cependant, les objets à écouter dans cette *musique concrète instrumentale* ne sont pas tant les éléments eux mêmes, dont la profondeur cognitive me semble limitée, que leur agencement local, leurs interactions, et la

¹⁷ Le projet de « musique pure » semble assumé par le compositeur et l'Eroica fut la première œuvre de « musique savante » accompagnée d'une note de programme lors de sa création.

¹⁸ au grand étonnement de son assistant Ferdinand Ries qui croyait à une erreur

¹⁹ T.-W. Adorno, *Quasi una fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Gallimard, 1982, Paris. Voir aussi la dénonciation de la pensée paramétrique des années 50 par Lachenmann dans « Zum problem des musikalisch Schönen heute » *Musik als existentielle Erfahrung*. Breitkopf und Härtel, 1996, Wiesbaden, p.104.

²⁰ Lachenmann, cité dans R. Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung, die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken*, Schott ed., 2000, Mainz, p.21.

violence que leur rapprochement engendre. Comme l'écrit Lachenmann lui-même, « *la composition ne vise pas à utiliser des sons, mais à l'épuiser dans toutes ses ressources* »²¹. Le matériau est ensuite développé jusqu'à son épuisement, sans frustration ni redite. Par exemple, observons l'accumulation de la tension jusqu'à l'arrivée ultime des « Kinderspiel » à la mesure 48 de *Mouvement (-vor der Erstarrung)* pour ensemble (1983-84). La progression est régulièrement interrompue par des détonations intermittentes (mes. 27 par exemple) qui contribuent à la « relancer »²². De plus, l'introduction d'un nouveau matériau procède soit d'une préparation perceptive (les courts triolets de la mes. 9 sont annoncés par les trilles des mesures 5 et 7), soit d'une surprise qui n'est jamais gratuite dans la forme générale (les « Holzkanne » subites de la mesure 42 préparent la « surprise de la surprise » qu'est l'arrivée des Kinderspiel). Lachenmann semble ainsi maîtriser de façon efficace la courbure du temps et les anticipations des auditeurs, surprenant sans frustration, et enrichissant à chaque fois leurs attentes.

Ces modèles montrent que la forme est avant tout une réception globale du projet. En ce sens, les principes de formes sont difficilement formalisables, si ce n'est verbalisables. La maîtrise de la forme peut certes s'appuyer sur différents principes d'organisation de la structure, que ce soit par l'usage de combinaisons spéculatives détachées de la nature du matériau dans le but de perturber localement la perception tout en contrôlant la direction globale (fugue, canons de Vuza, procédures sérielles,...), par l'emploi de structures plus perceptives aux propriétés analytiques simples et remarquables (symétries binaires ou ternaires, structures sectionnelles, répétitions et reprises, processus), ou par l'utilisation de transformations visuelles de la flèche du temps (rétrograde, augmentation, « congélation » du temps, etc.). Ces stratégies formelles, en offrant une distanciation analytique ou visuelle efficace, sont des *archi-écritures*²³ des courbures du temps. Cependant, ces stratégies ne s'avèrent efficaces que si elles sont compensées, semble-t-il, par un contrôle direct et intuitif de la forme, où le compositeur devient son premier auditeur. La structure est donc une écriture formaliste et stratégique employée par le compositeur pour développer et épuiser son projet, alors que la forme incarne la résultante cognitive de ce voyage. En d'autres termes, la structure est un être et la forme le brasier qui se consume.

²¹ Lachenmann, cité par Gottwald, in *Musik-Konzept n°61/62*, numéro consacré à « Helmut Lachenmann », sous la dir. de H.-K. Letzger, oct.88, München, p.4.

²² un peu comme un véhicule que l'on freine par à-coup successif.

²³ Au sens de Derrida