

FABIEN LÉVY

Le son peut-il prendre forme ?²³⁴

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 adéquat de la caractériser comme une « expérience existentielle » du temps, pour reprendre l'expression de Lachenmann²³⁵, celle d'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. La musique est en ce sens 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.

Husserl²³⁶ 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 *rétenion* 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 [rétenion / protention] définit alors 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 Jankélévitch²³⁷, une expérience irréversible et inénarrable du temps sans pour autant bouleverser l'expérience du réel. C'est ce qu'on appelle *l'expérience esthétique*.

²³⁴ Une version préliminaire de ce texte est parue en allemand sous le titre « Form, Struktur und sinnliche Erfahrung » dans *Musiktheory, Zeitschrift für Musikwissenschaft*, « Form in der Musik der Gegenwart », sous la direction de Markus Böttgermann, Laaber-Verlag ed., Mars 2007, p. 222-231.

²³⁵ Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1996.

²³⁶ Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, Paris, 1996.

²³⁷ Vladimir Jankélévitch: *La musique et l'ineffable*, Seuil, Paris, 1961.

L'expérience musicale est, d'autre part, cognitive sans être sémantisable. Nous percevons en effet 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 et par Piaget²³⁸. Par exemple, dans un langage musical codifié comme peut l'être le langage tonal et dans une réception ayant assimilé inconsciemment ce langage, 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 acquises 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, bien qu'esthétiquement simpliste, permet de mieux appréhender et catégoriser différents mécanismes de la perception des courbures du temps (surprises « *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'auditeur²³⁹).

Cette expérience du temps analysée en termes d'irréversibilité et de profondeur cognitive permet également de mieux saisir la distinction théorique entre « *musiques de 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.

²³⁸ Jean Piaget, *L'équilibration des structures cognitives. Problème central de développement*, P.U.F., Paris, 1975.

²³⁹ Pour plus de détails sur ces catégories : Fabien Lévy, *Complexité grammatologique et complexité apercptive 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, E.H.E.S.S., Paris, 2004, chap C-I, p. 251-271.

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 suivre²⁴⁰. Ce sont semble-t-il le statut spécifique de *l'auteur* en Occident, la situation de la musique longtemps assimilée à une science, et enfin la place de l'écriture dans la musique savante occidentale – une écriture singulière car paramétrique, discrétisée, autonome et complète – qui déplacèrent ensuite l'exigence d'intelligence de la *forme sensible* vers celle de la *structure analytique*.

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 d'un 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 et 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.

Une reconsidération de la forme issue de son contenu et non de son seul contenant, de la seule structure, réapparaît à la fin du XVIIIe siècle. En contraste avec les jardins à la française, inspirés par des structures symétriques de conception architecturale seront privilégiés les jardins à l'anglaise, de conception pittoresque et picturale, mettant en forme les détails de la nature (une colline devient belvédère, un enfoncement une grotte, et chaque plante devient centre de ce qui doit être observé, et non une partie d'une architecture supérieure). À la même époque, en littérature, Friedrich Schlegel et Goethe créent le genre de *l'arabesque* (parfois nommée *Groteske*), pour lequel « d'une structure apparemment chaotique, semblable à la nature, émerge une forme caractéristique »²⁴¹. La forme littéraire émerge

²⁴⁰ 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.

²⁴¹ « durch scheinbar chaotische, naturähnliche bezeichnet Strukturen gekennzeichnete Form » in Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie, Athenäum 1800*, pp.58-128, wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1973. Voir aussi Goethe: « von Arabesken », in Johann Wolfgang von Goethe, *Gesamtausgabe*, Dtv, München, T.33, pp.30-33, 1789 reed.

ici du contenu du récit, sans respect des règles classiques imposées au XVII^e et au début du XVIII^e siècle, ni nécessité de proportionnalité entre la longueur de la narration et la durée de ce qui est narré. Le genre *Arabseke* libère ainsi la littérature grâce à ses « déplacements fantasques de forme et de contenu »²⁴² et par la primauté donnée à la vie sur les structures trop rigides de l'ancien régime.

Le romantisme de Herder et de Goethe, dans son opposition au classicisme des lumières, a également insufflé à la musique un esprit de liberté et une meilleure appréhension du sensible. La musique occidentale²⁴³, peut-être par son héritage antique fondé sur le *logos*, s'était longtemps restreinte à imaginer des principes prospectifs gérant les structures et non les formes. Les principes les plus usés, telles les formes de danse, s'inspiraient de figures de *symétries*, souvent binaires ou ternaires, indépendamment du contenu²⁴⁴. A la fin du XVIII^e siècle, les formes sonate et Aria da Capo vont symboliser cette libération, plusieurs décennies avant l'apparition des formes romantiques totalement libres telles que la rhapsodie ou le poème symphonique. Comme l'a brillamment montré Charles Rosen²⁴⁵, 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.

1974.

²⁴² « (...) , so spielt das Groteske mit wunderlichen Versetzungen von Form und Materie » in Friedrich Schlegel, *Athenäum 1798*, p.259, wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1973.

²⁴³ 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.

²⁴⁴ Certains compositeurs majeurs dépassant évidemment cette dichotomie. La gestion des variations (ordre, développement du matériau, transition entre chaque variation, etc.) de la passacaille BWV 582 en do mineur de J.S. Bach est ainsi un contrexemple brillant. Lorsque Bach épuise enfin, et si brillamment, l'exploration de cette basse, il nous surprend encore en entreprenant une double fugue.

²⁴⁵ Charles Rosen, *Sonata forms*, Norton éd., 2nd ed., 1988 ; Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge, 1998.

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'épuiser²⁴⁶.

Prenons l'exemple, bien que banal et très étudié, du premier mouvement de l'*Eroica*²⁴⁷, car cette œuvre représente certainement un tournant historique dans la gestion et dans l'épuisement d'un projet²⁴⁸ grâce à des développements d'une longueur et d'une complexité exceptionnelles pour l'époque. Le projet du compositeur est souvent, comme ici, de gérer sur la grande forme une « anti-mélodie » très réduite, et souvent provocatrice (un arpège, quelques notes, un court motif insignifiant, un groupe d'accords, etc.).

Le noyau du projet est ici, 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 (mes.109). 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, si ce n'est provocateur. Le compositeur, stratège, se garde cependant de dévoiler d'emblée son projet. Il présente le thème d'abord aux violoncelles, 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, mais ces concepts de second thème et de pont sont anachroniques à la conception chez Beethoven de la forme sonate). La gestion du projet jusqu'à son épuisement explique également la longueur du

²⁴⁶ Au sens de Lachenmann d'épuisement du matériau.

²⁴⁷ Sans même aller chercher des œuvres de Beethoven plus tardives, on aurait pu étudier ici les autres mouvements de cette même 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 en fait 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.

²⁴⁸ 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.

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 dominante (au grand étonnement de son assistant Ferdinand Ries qui croyait à une erreur du musicien), 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 et de la courbure du temps qui encourage Beethoven à ne pas conclure la réexposition par une coda traditionnelle, mais à moduler brusquement, et « horriblement », par mouvements parallèles en *réb majeur*, puis en *do majeur*, à ensuite amorcer un nouveau développement très contrasté (passant du guilleret à l'emphase tragique), et enfin, surprise de la surprise de la surprise, à achever ce second développement, tout aussi épuisé que l'auditeur, par une fin abrupte et « déconcertante ».

La notion de musique pure dédiée au public non spécialisé, sans appui de paroles, de danses, de rituels ou de théâtres, oblige en effet les compositeurs de cette époque à reconsidérer la forme non comme une ossature qui structure a priori les développements du matériau, mais comme la réussite même de la théâtralité musicale. La gestion des attentes, des surprises, des surprises de la surprise, des rétentions et des protentions devient, à la fin du XVIIIe, siècle une problématique purement musicale, celle d'une musique devenant théâtre et discours.

Plus proche de nous, une conception assez similaire de la forme habite la musique d'Helmut 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'Adorno²⁴⁹. 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* »²⁵⁰. Les

²⁴⁹ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, trad. Jean-Louis Leleu, Gallimard, Paris, 1982. 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, Wiesbaden, 1996, p.104.

²⁵⁰ Helmut Lachenmann, cité dans Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung, die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns*

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 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* »²⁵¹. Le matériau est ensuite développé jusqu'à son épuisement, sans frustration ni redite.

Observons par exemple 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 »²⁵². De plus, l'introduction d'un nouveau matériau procède soit d'une préparation perceptive (les courts triolets de la mesure 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 « Holzkante » 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, les surprenant sans les frustrer, et enrichissant à chaque fois leurs attentes.

Qu'en est-il alors du rapport son/forme, et peut-on composer une forme à partir d'un « projet-son » ? 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 Dosse²⁵³ nomme un « retour à l'objet » sensible. La psychoacoustique, les sciences cognitives ou la sémiologie ont en particulier offert divers modèles et analogies aux

Orchesterwerken, Schott ed., Mainz, 2000 p. 21.

²⁵¹ Helmut Lachenmann, cité par Clyttus Gottwald, in *Musik-Konzept n°61/62*, numéro consacré à « Helmut Lachenmann », sous la dir. de H.-K. Metzger, Munich, oct. 88, p.4.

²⁵² un peu comme un véhicule que l'on « freine par à-coup successif », et non en une fois.

²⁵³ François Dosse, *Histoire du structuralisme*, TII, p. 256, La Découverte, Paris, 1992. 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 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., Paris, 1994.

compositeurs et théoriciens de la musique. Leonard Meyer²⁵⁴ 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. Eugene Narmour²⁵⁵ 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/Nattiez²⁵⁶ invitait à élargir les compréhensions analytiques d'une œuvre à ceux de sa genèse (niveau poïétique) et de sa réception (niveau esthétique). De nombreux travaux de psychoacoustique musicale ont également 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 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'hypothèse²⁵⁷).

Concomitamment, en France et aux Etats-Unis, certains compositeurs réintégraient la notion de perception 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 réception. Ces

²⁵⁴ Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago, 1956.

²⁵⁵ 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, Paris, sept. 98.

²⁵⁶ Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10/18 éd, 1975, Paris.

²⁵⁷ 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.

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, Tristan Murail, Michael Levinas ou Hugues Dufourt, 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 l'autre côté de l'Atlantique, Steve Reich opérait une synthèse entre les surfaces sonores de Morton Feldman, localement quasi figées mais orientées sur le long terme, 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 processus 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. Il y a bien un projet de forme chez des compositeurs comme Steve Reich ou Alvin Lucier, mais il est induit par la procédure, sans surprise autre qu'elle-même, ce qui peut apparaître parfois soit trop didactique, soit trop évident (un des paramètres les plus difficiles à gérer en musique restant la « surprise de la surprise », bien plus que la surprise).

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 critiquée par Bergson, une vision 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. Dans ces nouvelles méthodes compositionnelles, le couple tension-détente fut souvent réduit au couple harmonie-inharmonie ou au couple répétition-rupture.

Ainsi, *Partiels*, de Gérard Grisey (1975) œuvre maîtresse quant aux nouveaux idiomes qu'elle a inventés, échoue parfois, 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, et, 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 de celle qui avait eu vingt ans en 1945 comme de celle qui avait eu vingt ans en 1968. Ma génération est peut-être, s'il fallait généraliser, une génération de compositeurs qui, certes, souscrit au principe de téléologie musicale, mais ne cherche pas à l'écrire elle-même, laissant aux musicologues et aux décennies qui suivent de l'écrire. C'est peut-être également une génération qui préfère prétendre à la singularité plutôt qu'à la modernité, une génération qui préfère les paradoxes et autres illusions cognitives aux processus trop démonstratifs, une génération qui dénie l'existence d'une « écoute naturelle » et reconnaît l'influence des cultures, une génération qui s'intéresse au devenir des matériaux plus qu'à la technique de leur engendrement, et enfin une génération qui considère l'usage des formalismes nécessaire pour engendrer certains matériaux mais insuffisant pour finaliser la forme. Alors que le projet spectral répondait efficacement à des problématiques esthétiques propres aux années 70 et 80, les questions sont aujourd'hui différentes. Ainsi, de nos jours, le projet spectral est devenu une technique, que beaucoup de compositeurs, dont moi-même, usent dans le but de fusions et de continuités des sonorités, mais assujetti à des problématiques esthétiques autres (déconstruction de perceptions plus culturelles, jeux et paradoxes, ambiguïtés cognitives). En particulier, utiliser les principes spectraux comme des techniques permet de se réappropriier le concept de forme sans l'abandonner à la procédure. Le projet peut ainsi être musicalement *composé*.

Ma musique s'intéresse en particulier (pour ce que j'en ai compris et verbalisé) à des problématiques esthétiques qui affectionnent les paradoxes et les déconstructions culturelles de l'analytique et de la perception cognitive. Ainsi, pour ce qui concerne la forme, certaines compositions jouent 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 *Coïncidences* 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, toutes les voix une fois rentrées, aucun « vide », aucun silence n'apparaît. Le « pavage » est dit « 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 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.

Ces différentes techniques permettent ainsi de jouer sur des niveaux variés de perception des structures et de la forme.

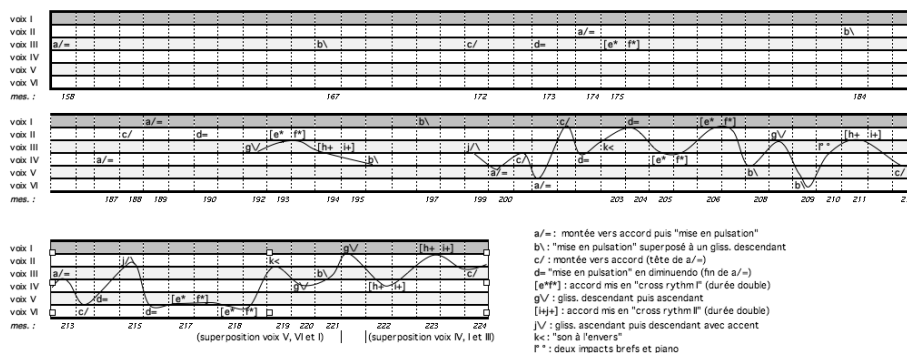


Fig. 1 : Coïncidences (1999), pour orchestre de 35 musiciens. Déroulement du canon central (chaque impact fait trois temps).

La forme me semble pourtant se situer à un autre niveau, inaccessible par un travail uniquement « formaliste », car induite par les interactions entre les différents éléments, par leur organisation rétionnelle 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, il me semble, pour un compositeur, en tout cas dans mon propre travail, consiste 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 ». Ceci consisterait à confondre structure et forme.

L'architecture, elle, s'intéresse depuis longtemps à systématiser des formes qui respireraient de façon « optimale ». Les principes structurels les plus immédiats conditionnant la forme sont évidemment, dans ce domaine, d'ordre fonctionnel.

Cependant, cette discipline aime à jouer de la forme de façon plus subtile, en usant des 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 une nouvelle étape conceptuelle en concevant la forme *a priori*, sans considération de la structure ni des fonctions architecturales. Comme tout créateur créant un nouvel espace de liberté, il dut imaginer une contrainte analogique, une « archi-écriture », pour créer ces formes pures. Ainsi, chez Gaudí, les formes sont souvent 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. Après guerre, de nombreux architectes, comme Frei Otto ou Heinz Isler, se sont inspirés des « formes naturelles » de Gaudí pour construire des surfaces complexes inspirées de principes biomorphiques comme des imitations de surface de « film de savon », d'étoffes suspendues, ou de formes végétales.

Ces recherches architecturales peuvent guider celles des 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

Gérard Grisey ou Tristan Murail, mais gère directement la forme globale sans s'aider du processus (au contraire, par exemple, d'un Santiago 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 ».

Est-on alors condamné à rester empirique, instinctif, c'est-à-dire uniquement à l'écoute de choix non verbalisables, lorsqu'on veut gérer la forme ? Pourrait-on trouver des principes de forme, ou tout du moins des principes engendrant des formes optimales, et qui prennent en compte la violence, les rétentions et les protentions de la musique ? Rien n'est moins sûr, d'autant qu'il semble que les compositeurs se dirigent, avec l'aide de la technologie, vers des notions de meta-pièces, donc en particulier des notions de meta-formes (c'est d'ailleurs là l'un des échecs patents, sur le plan musical, des installations sonores, dont les artistes prennent souvent l'acte comme acquis et ne composent que très rarement la flèche du temps).

Les années 80 avaient plus ou moins proposé deux choix quant à la gestion de la forme : d'une part, une approche intuitive de l'objet, que l'on peut nommer « néo-expressionniste », sans construction prospective, mais qui suggérerait parfois certaines violences que l'on pouvait « consumer » manuellement ; d'autre part une approche « psycho-formaliste », qui proposait des techniques sur la perception de l'objet et du son, des transformations procédurales, des grammaires de consonance, mais offraient peu de liberté expressive réagissant spontanément à la violence de l'objet ou surprenant les protentions, c'est-à-dire, finalement, peu de « grammaire de la violence ».

La musique tonale connaît de nombreux actes de naissance : celle de la tonalité, celle de la consonance pour trois sons, celle de la basse harmonique, celle de la musique pure, etc. On peut certainement ajouter celle de l'exploration de « l'affect » en musique. Des compositeurs tels que Monteverdi, Caccini, Barbara Strozzi, et plus généralement ceux de la *seconda prattica* sont ainsi passés maître dans ce que Artusi critiquait en 1603 comme des « crudités » et des « licences », par une gestion subtile des dissonances non préparées, des anticipations, et autres ambiguïtés harmoniques. Plus généralement, le succès des grandes œuvres de la musique dite « tonale », réside, selon moi, non pas dans l'établissement d'une grammaire claire des consonances et des fonctions, qui engendre plutôt des œuvres assez banales pour la perception, mais, en ce qui concerne les meilleures œuvres, dans la capacité de créer et fonctionnaliser des illusions cognitives, des couples tensions-détentes, et des ambiguïtés fonctionnelles. L'histoire de ces grandes œuvres semble en effet être une

succession d'ambiguïtés cognitives ingénieuses : celles des analogies entre mineur et majeur, celles des dissonances non préparées, auxquelles succèdent les ambiguïtés des sixtes napolitaines, puis celles des sixtes augmentées à l'Allemande et à la Française (Mozart, Haydn), puis les ambiguïtés harmoniques chez Schumann et ses modulations « non motivées », puis Wagner et son rapport au contrepoint, etc.... Pas une œuvre majeure, pas un passage réussi, de Gesualdo à Carlos Jobim en passant par Mozart ne peut s'expliquer sans une duplicité fonctionnelle, harmonique ou temporelle.

Il revient donc à la jeune génération de se réapproprier l'ambiguïté cognitive et de réinventer des grammaires fonctionnelles de la violence et de la dissonance.

Comment alors gérer la forme ? Il n'y a évidemment, comme nous l'avons déjà énoncé, aucune réelle solution verbalisable. Certes, 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 pas 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). Autre difficulté, la forme générale, c'est-à-dire la théâtralité du discours, est un paramètre qu'il faut continuellement maîtriser. Ainsi, la musique se rapproche-t-elle de l'humour : comment préserver la vivacité et la surprise de la prochaine information, de l'après surprise ? Comment gérer la forme générale ?

Ces réflexions 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 différentes modalités d'organisation de la structure, que ce soit par l'usage de combinatoires spéculatives, détachées de la nature du matériau, dans le but de perturber localement la perception tout en contrôlant la direction globale (fugue, canons de Vuzza, 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), par l'utilisation de transformations visuelles de la flèche du temps (rétrograde, augmentation, « congélation » du temps, etc.), ou par des analogies macroscopiques avec le déroulement microscopique d'un son. Ces stratégies formelles, en offrant une distanciation analytique ou visuelle efficace, sont des *archi-écritures*²⁵⁸ des courbures du temps. Ces stratégies ne s'avèrent cependant 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, lorsque la forme incarne la résultante cognitive de ce voyage. En particulier, une forme n'émerge que rarement d'un projet de type « son », mais bien plus de la consommation de sa violence. En d'autres termes, la structure est un âtre et la forme le brasier qui se consume.

²⁵⁸ Au sens de Derrida

