

Jean-Marc Chauvel

LE GESTE INTÉRIEUR DU MUSICIEN

Aucune musique ne saurait naître si ce n'est comme résultat d'une action sur la matière qui se traduit acoustiquement. Même les nouveaux outils de synthèse demandent cette interface avec un geste originel. C'est le cas de Martenot, qui concevait ses ondes comme un violoncelle, et dont tout le travail de facture a consisté à restituer au clavier les possibilités d'expression d'un instrument à corde. C'est encore plus évident avec Theremin, dont l'instrument, construit en 1919 utilisant l'influence de la capacitance sur les ondes électromagnétiques permettaient au musicien de s'affranchir du contact matériel avec l'instrument. De nombreux instruments actuels comme le méta-instrument développé par Serge Delaubier sont à la recherche de cette interaction directe et là où le Theremin ne comptait que sur les deux paramètres de la hauteur et de l'intensité, contrôlés chacun par une main, le méta-instrument propose d'en capter et d'en contrôler plus de cinquante.

Theremin lui-même a construit un instrument qui était sensé permettre le contrôle de la musique directement par le danseur. Sans grand succès. Il ne reste plus qu'un exemplaire du *Terpsitone*, construit en 1978 par Theremin pour sa petite nièce (Lydia Kavina).¹ Mais l'arrivée de modules d'interface comme le Kinect pourraient très prochainement donner à ce vieux fantasme une troublante réalité.

Dans un ouvrage publié en 2003 aux éditions L'Harmattan et intitulé *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, Jean-Luc Leroy consacre toute une partie de sa réflexion théorique sur les fondements d'une théorie générale du musical à ce qu'il appelle « les aspects dynamiques du vécu musical ». Il y montre qu'il y a dans l'énoncé d'une forme musicale une « *cohérence opérative*, qui permet de relier les éléments les uns aux autres par le moyen de l'intelligence-qui-organise ». Mais cette « intelligence-qui-organise », elle est liée à des « profils » dont le rapport avec des narrations implique bien souvent le vécu affectif du corps. Même dans le cas d'une polyphonie ou d'une polyrythmie, Leroy parle de « posture fractionnée » qui « permet d'ouvrir simultanément plusieurs espaces de la pensée ». ⁴ En clair, même dans ce cas, le corps, qui préserve l'idée d'une totalité organique, permet également le déploiement dans la diversité de ses membres d'une simultanéité de gestes autonomes.

¹ <http://www.thereminvox.com/article/articleview/73/1/21/> (consulté le 27/01/2013).

² Jean-Luc Leroy, *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 153-166.

³ p. 160.

⁴ p. 162.

Ce mimétisme corporel, on peut l'observer dans la réaction spontanée immédiate des enfants qui « dansent » sur une musique, quelle que soit la nature de cette musique, sans autre forme de réflexion élaborée sur la nature du lien qui unit leur écoute et les mouvements qu'ils exécutent. La manière dont s'effectue cette décharge en termes d'impulsions corporelles à partir d'une stimulation auditive est fondamentale pour le problème que l'on va tenter d'évoquer ici. Mais à défaut d'études scientifiques très poussées sur le sujet, on va essayer d'en rendre compte à partir d'une introspection partagée. L'hypothèse qui se présente est celle de comprendre la musique elle-même comme une intériorisation du geste, comme la partie « non-visible » d'un geste intérieur que les sons seraient capables de communiquer.

I. La crèche d'Archytas

Il faut bien dire que la plupart des instruments de musique ont plus tendance à limiter et à contrôler le mouvement qu'à permettre l'extension d'une véritable expression corporelle. Seul le chef d'orchestre jouit d'une entière liberté de mouvements, même si l'usage de la baguette et les conventions sociales peuvent tendre très rapidement à la limiter. Il faut assurément prendre en compte le théâtre musical d'Aperghis, de Kagel ou de Stockhausen dans leur tentative de faire parler sur scène le geste instrumental, mais il n'y a guère peut-être que certaines pièces pour percussion ou pour ensemble de percussion qui peuvent prétendre à une forme achevée de *chorégraphie*.

Hormis ces exceptions récentes, on peut penser que la musique a plus une fonction de contrôle des corps que de libération de leur potentiel d'expressivité. C'est trivial en ce qui concerne la musique militaire, des fifres aux tambours, mais c'est sans doute tout aussi vrai pour ce qui est du disco et peut-être même du rock, malgré des apparences idéologiques plus débridées. Cette idée n'est pas neuve : on la trouve déjà par exemple chez Aristote, dans *La Politique*, dans un paragraphe où Aristote interroge le bien-fondé d'une éducation musicale :

Mais doit-on enseigner aux enfants à exécuter eux-mêmes la musique vocale et la musique instrumentale, ou doit-on s'en abstenir ? C'est là une question que nous avons posée plus haut, et nous y reviendrons ici. On ne peut nier que l'influence morale de la musique ne soit nécessairement très différente, selon qu'on exécute personnellement ou qu'on n'exécute pas ; car il est impossible, ou du moins fort difficile, d'être en ce genre bon juge des choses qu'on ne pratique pas soi-même. Il faut en outre à l'enfance une occupation manuelle. La crèche même d'Archytas n'était pas mal inventée, puisqu'en occupant les mains des enfants, elle les empêchait de rien briser dans la maison ; car l'enfance ne peut se tenir un seul instant en repos. La crèche est un jouet excellent pour le premier âge ; l'étude de la musique est la crèche de l'âge qui suit ; et ne serait-ce que par ce motif, il nous semble évident qu'il faut enseigner aussi aux enfants à exécuter eux-mêmes la musique.⁵

⁵ Aristote, *Politique*, LIVRE V (Ordinairement placé le huitième.) Ch. VI, §1.
<<http://remaele.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/politique5gr.htm#1342a>>.

Même si cette idée peut paraître un peu choquante, envisager la musique comme un outil de contrôle social des corps n'est pas un phénomène récent, isolé, ni même propre à la culture occidentale. Aristote va même plus loin en désignant la virtuosité instrumentale comme cause d'un trouble du comportement corporel qui révèle une faillite morale :

Nous repoussons donc, en fait d'instrument et d'exécution, ces études qui n'appartiennent qu'aux virtuoses ; et nous entendons par là celles qui ne sont destinées qu'aux concours solennels de musique. On ne s'y livre jamais dans le but de s'améliorer moralement soi-même; on ne songe qu'au plaisir non moins grossier des futurs auditeurs. Aussi je n'en fais pas une occupation digne d'un homme libre ; c'est un travail de mercenaire, et il n'est propre qu'à faire des artistes de profession. Le but qu'en ceci l'artiste propose à tous ses efforts est mauvais; il doit abaisser son oeuvre à la portée de spectateurs dont souvent la grossièreté avilit ceux qui cherchent à leur plaire, et qui se dégradent même le corps par les mouvements qu'exige le jeu de leur instrument.⁶

Mais il s'agit là bien entendu du geste « extérieur » du musicien. Et ce geste est sans doute d'autant plus dommageable, pour l'individu comme pour la société, qu'il n'est justement pas « intériorisé ». La virtuosité pianistique est sans doute l'acmé de cet extraordinaire contrôle du corps auquel est parvenu la musique occidentale. Mais on sait quels travers a pu générer une intelligence de cette pratique limitée à l'exercice « indépendant » des dernières phalanges.

Je voudrais rappeler un souvenir qui m'a profondément marqué. Alors que je montrais, pendant un cours de composition, une partition pour piano un peu particulière à Gilbert Amy, celui-ci décida brusquement d'aller dans la salle à côté interrompre le cours de Jean-François Heisser pour lui faire lire la partition. Je me souviendrai toujours de la manière dont celui-ci est resté silencieux pendant un long moment, en plissant les yeux pour regarder la partition. Puis il a posé les mains sur le clavier, et il a joué avec une musicalité incroyable cet enchevêtrement de notes pourtant loin d'être trivial. Il avait trouvé l'image sonore parfaite de ce que j'avais voulu écrire. Que s'était-il passé dans sa tête pendant ce long moment silencieux ? Il est impossible de croire que c'était seulement le temps nécessaire pour déchiffrer des notes : il c'était forgé du morceau qui était devant ses yeux une image tout à la fois sonore et corporelle. N'importe quel autre pianiste aurait trébuché à un moment dans un déchiffrage à vu. Ce grand musicien était dans l'intelligence complète de l'idée musicale et du geste instrumental. Ce n'étaient pas deux choses séparées.

Ce qu'il faut bien comprendre ici, c'est que chez le compositeur non plus, ce ne sont pas deux choses séparées. Malgré l'énorme contrainte de l'écriture et son système de réduction et de subdivision, en effectuant la copie d'une note sur un pentagramme, geste limité s'il en est, le compositeur porte en lui un geste tout autre, dont il a intégré les conséquences sonores.

⁶ Aristote, *Politique*, LIVRE V (Ordinairement placé le huitième.) Ch. VII, §1.
<<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/politique5gr.htm#1342a>>

2. L'art de bien se mouvoir

Reprenant la définition de Varron, *Musica est ars bene modulandi*, Augustin d'Hippone en vient très rapidement, au début de son traité au sujet de la Musique (*De Musica*), à constater que la modulation étant « une certaine habileté de mouvement » ou du moins « ce qui permet qu'un mouvement soit correct », la définition évolue très vite en cette autre : « La musique est la science du mouvement bien réglé », le mouvement bien réglé étant celui qui « se meut en cadence en conservant les rapports des temps et des intervalles ».⁷

Mais Augustin relève immédiatement une difficulté :

M : Une mobilité des doigts plus rapide ou plus engourdie, tu l'attribues, je crois, non à la science, mais à l'exercice ?

D : Pourquoi crois-tu cela ?

M : Parce que tout à l'heure, tu attribuais la science à l'esprit seul. Mais cette disposition, bien que l'esprit lui commande, tu vois qu'elle appartient au corps.

D : Mais lorsque l'esprit doué de science commande au corps, il faut, je pense, attribuer cela à l'esprit qui sait plutôt qu'aux membres qui obéissent.⁸

Tout le *De Musica* devient alors un prétexte à explorer les relations entre le corps, l'esprit et *l'âme*. Cette construction passe par la définition de la sensation et celle de la mémoire. Sans la sensation et sans la mémoire, le son n'est qu'une « trace dans l'eau ». La Musique, n'est pas pour rien l'art des Muses, c'est-à-dire l'art des filles de Mnémosyne.

Augustin déploie alors une théorie où l'âme pour ainsi dire se calque sur les impressions du corps, et il tire de cette théorie des conclusions qui seront fondatrices dans les doctrines de l'église mais qui sont une relecture des théories platoniciennes.

M : Nous pouvons donc croire sans absurdité que l'âme, lorsqu'elle a une sensation, est consciente de ses mouvements, de ses actions, de ses opérations ou de quelque autre nom qu'on puisse les appeler.

12. Or, tantôt ces opérations s'appliquent aux impressions du corps qui les précèdent, par exemple quand les formes attirent la lumière de nos yeux, ou que le son envahit les oreilles, ou que du dehors les exhalaisons viennent toucher les narines, les saveurs toucher le palais, ou tous objets solides et lumineux toucher le reste du corps ; tantôt dans le corps lui-même quelque chose se déplace ou passe d'un endroit à un autre, tantôt le corps tout entier est mis en branle par son propre poids ou celui d'un autre corps. Voilà les opérations que l'âme applique aux impressions du corps qui les précèdent. Elles lui donnent du plaisir lorsqu'elle s'y adapte, ou du malaise lorsqu'elle y résiste. Lorsqu'elle pâtit en quelque chose de la part de ces mêmes opérations, c'est vis-à-vis d'elle-même qu'elle est passive, non vis-à-vis du corps, mais c'est alors par accommodation au corps ; et c'est pourquoi en elle-même elle baisse, car le corps lui est toujours inférieur.

13. L'âme, en se détournant de son Seigneur pour aller vers son serviteur, le corps, se dégrade nécessairement. De même, en se détournant de ce serviteur pour aller vers Dieu, elle progresse nécessairement [...].⁹

⁷ Augustin d'Hippone, *La Musique*, in *Œuvres*, I, Bibliothèque de la Pléiade, NRF Gallimard, Paris, 1998, p. 557-559.

⁸ *Ibid.* p. 564-565.

⁹ *Ibid.* p. 692.

En effet, l'idée qu'il faut une médiation entre ces deux entités que seraient l'âme et le corps est très proche de ce qui apparaît chez Platon sous la forme du *thumòs*. Dans *La République*, les deux principales causes d'une tension ou d'un relâchement du *thumòs* sont la musique et la gymnastique. L'enjeu est pour Platon, selon les termes de Olivier Renaut, « [d']édifier le *thumòs*, [de] l'éduquer de manière à ce que la loi soit intériorisée telle une norme. Ainsi, » poursuit-il, « on éduque le *thumòs* en recourant à des discours, des mythes, autant de « modèles éducatifs », qui portent en eux la trace des formes de la vertu. »¹⁰

Pourquoi ce long détour par de vieilles rengaines philosophiques ? C'est assez simple à comprendre : si l'on veut parler d'un « geste intérieur » pour le musicien, on ne peut l'instancier que de deux manières : soit comme écho du geste extérieur, en tant que mémoire de la sensation, et plus spécifiquement de la sensation *proprioceptive*, ancrée dans la physiologie du corps, soit comme fantasme, ce qu'Augustin désigne en grec par le vocable φωντασίαι et qui serait, selon lui, « tout ce que [la] mémoire retient des mouvements de l'âme qui ont été lancés au-devant des impressions corporelles ». ¹¹ Ce que l'on désigne par *musicalité* n'est rien d'autre que la qualité de ce geste intérieur, une qualité qui tient autant de la maîtrise de l'élan vital corporel que d'une capacité à « laisser-venir » le moment de l'émotion esthétique, le *Hâl* – le « ravissement de l'âme » de la musique iranienne – ou le *duende* – ce « charme mystérieux et ineffable » de la musique espagnole.

Tout cela n'est pas qu'une vue de l'esprit, c'est avant tout un élément très important dans l'écriture musicale. Le fait de composer n'est pas simplement un problème d'adjonction de symboles sur un papier pentagrammé, mais c'est surtout, chez le compositeur, le vécu par anticipation, par imagination, non pas seulement d'un résultat sonore, mais d'un geste instrumental approprié. Il est fort probable que ce même mécanisme soit à l'œuvre chez les spectateurs, en particulier, bien entendu, pour l'émission vocale. Ce processus n'est pas toutefois une simple mimesis (qui pourrait sentir précisément ses doigts comme ceux d'Horowitz ?) mais un syndrome qui vient de bien plus loin :

«El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies». Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.¹²

Voilà qui est dit : le geste intérieur du musicien ne vient pas du bout des doigts mais de la plante des pieds. Ses racines sont chtoniennes.

¹⁰ Olivier Renaut, « Le rôle de la partie intermédiaire (*thumòs*) dans la tripartition de l'âme », *Plato*, The internet journal of the international Plato Society, <<http://gramata.univ-paris1.fr/Plato/spip.php?article24>> (consulté le 4 février 2013)

¹¹ Augustin d'Hippone, *La Musique*, op. cit., p. 709

¹² Federico García Lorca, « Juego y teoría del duende », *Literaterra* ; « *Le duende* n'est pas dans la gorge ; le *duende* monte par dedans depuis la plante des pieds » C'est-à-dire, ce n'est pas une question de capacité, mais plutôt de vrai style vivant ; c'est-à-dire, de sang ; c'est-à-dire de très vieille culture, de création en acte.

< http://www.literaterra.com/federico_garcia_lorca/la_theoria_del_duende/> (consulté le 4 février 2013)

Il est frappant de constater que c'est le débat moral issu des idées platoniciennes, mis en scène avec diverses allégories que l'on retrouve dans le livret du premier « opéra » de l'histoire (1600) : *Rappresentatione di Anima et di Corpo* d'Emilio de' Cavalieri. Avec comme conclusion cette « ritournelle » où la musique est arrachée à toute l'influence démoniaque du plaisir des sens :

Rois du monde, grands seigneurs,
Jubilez au-dedans de vos cœurs;
De tous sexes, de tous âges,
Hommes et femmes, chantez
Avec les enfants et les jeunes filles
Des chansons allègres et belles.
Que les harpes, les lyres, les orgues, les trompettes
Fassent retentir l'air, la terre et la mer.
Que les douces brises emportent
La plaisante musique à travers le monde
Et que, les sons touchant le cœur,
On entende l'exultation de l'amour.¹³

C'est-à-dire l'adoption unanime par l'humanité de la musique des anges...

Manque de chance, comme l'écrit Musset, « les plus désespérés sont les chants les plus beaux »¹⁴...

Ceci dit, même dans le texte du Padre Agostino Manni, cette « jubilation au dedans » des cœurs, ces sons « touchant » le cœur, ne sont que des formulations convenues désignant une réalité sensible de laquelle il convient évidemment de ne pas exclure la *joie*.

3. Le fruit de la conscience

Dans un livre, *L'interprétation créatrice*, qui n'est plus guère disponible qu'en bibliothèque, Gisèle Brelet analyse avec une rigueur philosophique bien française les différences essentielles entre le geste du danseur et celui du musicien. Voici ce qu'elle écrit :

Dans la danse, le geste s'objective et prend place dans le monde visible, alors qu'en musique, et par la médiation de la sonorité, il se manifeste sans se départir de son originelle intériorité.

On ne saurait mieux dire : le geste musical est encore là les yeux fermés. Mais peut-on danser pour les aveugles ? Peut-être pas, à moins que le corps mouvant ne soit déjà en lui-même toute une symphonie. Le bruit des pas, bien sûr, cette percussion nette et brève qui décrit le contact entre le corps et le monde, entre le corps et le corps, aussi. Le bruit,

¹³ La *Rappresentatione di Anima e di Corpo*, Drame sacré (*oratorio*) en I Prologue & III Actes, Rome, février 1600. Livret du Padre Agostino Manni, traduction de Jacqueline et Alain Duc. <http://livretsbaroques.fr/Oratorios/Etranger/ame_corps_cavalieri.htm#I>

¹⁴ Alfred de Musset, *La nuit de mai*.

parfois, des articulations. Et aussi le frôlement du vent dans les tissus, et la caresse de la toile sur la peau. « [...] la danse pure, » écrit Gisèle Brelet, « comme la musique pure, se traduit en des formes avant tout temporelles – comme si le mouvement dans l'espace aspirait à s'anéantir au profit de la durée intérieure qu'il symbolise et qu'il nous transmet. » Sa description du « spectacle » de la danse faut presque terme à terme pour la musique :

La danseuse se meut dans l'espace visible ; mais ses mouvements ne seraient pas réels pour nous, ni doués de vertu expressive, si, bien loin d'effectuer de l'extérieur la synthèse de leurs différents moments, nous ne nous placions d'emblée en leur centre pour les refaire – ou du-moins les ébaucher intérieurement. La danseuse ne s'offre pas seulement à notre regard, autrement son mouvement ne serait que relatif et phénoménal : il ne serait que celui d'un mobile, non d'un être vivant qui se meut volontairement et dont la conscience est centre absolu de référence. Mais s'il est vrai que la danse soit étrangère à l'espace visuel et statique pour celui qui danse - et ne connaît que cet espace dynamique que forge son geste, - ne faut-il pas dire pourtant que seul le contemplateur jouit de la danse elle-même ; de la vision d'ensemble du ballet, de la simultanéité des arabesques que celui-ci ordonne en un spectacle, – c'est-à-dire du *dessin* et de *l'architecture* de la danse ? En réalité, par une sorte de paradoxe, il semble qu'il soit à la fois *hors* de la danse et *dans* la danse, extérieur et supérieur aux danseuses – et pourtant virtuellement présent en chacune d'elles. Et l'ordonnance du ballet ne serait pas si merveilleuse si n'habitait en chacune des danseuses un élan personnel et libre avec lequel le contemplateur sympathise, – si le ballet n'assemblait que des choses mues, non des vivants qui se meuvent en harmonisant volontairement leurs mouvements.

Et plus loin, elle dit ceci de la musique :

Sans doute la musique s'extériorise-t-elle d'une certaine façon dans les gestes visibles de l'instrumentiste ; mais ces gestes visibles sont au service, comme nous verrons, d'un geste invisible, confondu avec le déploiement même de l'arabesque sonore. Le geste musical est avant tout un geste *vocal*, geste invisible et presque immatériel, et c'est ce qui le différencie du geste de la danse, qui est geste *corporel*, visible et matériel. Et alors que le geste corporel s'extériorise dans l'espace visible, le geste vocal, comme la sonorité, est un geste de l'âme, rebelle à l'objectivation – et qui ne peut se manifester qu'en la sonorité, qui nous le transmet sans le soustraire à son intériorité.

Gisèle Brelet a-t-elle raison de limiter le geste intérieur du musicien à la seule vocalité ? Rien n'est moins sûr ! Ne s'agit-il pas là d'un tropisme culturel, qui ne tiendrait pas la route, par exemple, au Brésil, pays du rythme incarné ? Le geste intérieur du musicien engage tout le corps ou tout au moins toute la sensation du corps, comme le geste du danseur pourrait aussi engager sa vocalité, ne fut-ce que dans l'immersion dans la *vibration* qui est bien souvent la condition même de la danse. La danse n'est mutique que parce qu'on a voulu purifier la voix de son souffle. Depuis Claude François, les chanteurs de variété dansent, mais c'est la plupart du temps en play-back. Cab Calloway est peut être le prototype de l'interprète à la fois danseur et chanteur, pouvant tordre son corps et sa voix avec une apparente facilité déconcertante et on pourrait probablement trouver des antécédents dans quasiment tous les spectacles populaires du monde. Mais le fait est que l'on trouve aussi dans quasiment toutes les cultures, savantes ou populaires, une séparation très nette des fonctions entre la musique quasi-immobile et la danse presque

muette. Pourtant, cela ne doit pas empêcher de considérer avec beaucoup d'attention les oxymores apparents que sont le geste du musicien et le chant du danseur.

Le geste musical est donc invisible : il n'est pas ce geste technique, matériel et visible par lequel l'instrumentiste ébranle l'instrument, mais un geste tout intérieur que la sonorité recueille et manifeste sans l'objectiver ; car la sonorité, loin de le prolonger dans le monde visible, en reste elle-même toute proche et presque indiscernable, naissant et s'abolissant avec lui, et ne vivant que par lui, comme si elle n'était que son épanouissement. En elle donc il se réalise sans se quitter; et au lieu qu'en la danse il semble que le geste doive traverser le monde visible et nous ébranler de l'extérieur par une sorte de sympathie physique qui force notre volonté plutôt qu'elle ne la sollicite, la sonorité requiert, pour sa compréhension même, que nous la retrouvions en nous par l'acte secret de notre volonté. L'originalité des arts musicaux est qu'ils nous livrent le geste vivant de l'artiste. En eux l'activité créatrice ne se manifeste qu'au moment seul où elle s'exerce, afin de ne jamais nous donner seulement la pure apparence d'elle-même, mais toute l'intensité et tout l'éclat de son actuelle réalité.

Revenant sur le titre de son ouvrage, *L'interprétation créatrice*, Gisèle Brelet revient alors sur la théorie esthétique de Hegel :

Hegel avait noté à ce sujet, avec sa profondeur coutumière, que l'exécution musicale, loin d'être dans la musique un accident, sans importance et même fâcheux, était l'expression de son essence même et en constituait l'intime révélation. « Dans la sculpture et la peinture, nous avons sous les yeux l'oeuvre d'art comme *résultat* présent et visible du travail de l'artiste; nous n'assistons pas à ce travail de production réelle et vivante. C'est, au contraire, le propre de la composition musicale que, pour se rendre présente, elle doit montrer à l'oeuvre l'artiste chargé de l'exécution, de même que, dans - la composition dramatique, l'homme tout entier est mis en scène dans sa parfaite vitalité, et se fait lui-même oeuvre d'art vivante. » (HEGEL, *Esthétique*, p. 213). Les arts plastiques ne nous font pas assister à la création de l'artiste, dont l'activité, au moment où elle atteint sa perfection, s'abolit en l'oeuvre. Sans doute pourrions-nous, en contemplant celle-ci, imaginer l'activité qui l'a produite ; mais cette activité, déduite de l'oeuvre, et irrémédiablement nôtre, ne sera qu'hypothèse et non réalité.

Elle donne alors une explication déterminante, et très hégélienne, de *l'historicité* fondamentale du processus musical lui-même, historicité qui confond son *mouvement* propre avec celui de sa création et de sa réception.

L'oeuvre musicale, par contre, a ce privilège d'être comme le fruit de la conscience qu'a prise d'elle-même et de ses propres lois une activité en l'acte même de son exercice. Elle en incarne immédiatement le processus intime, nous en conte l'aventure temporelle, nous en communique les démarches mêmes. Et c'est pourquoi elle n'existe qu'au moment où, par la vertu de l'exécution, elle se résout en l'acte même qui la crée et dont elle dépend, et nous relate ainsi sa propre création. Et surtout l'exécutant ne nous fait pas assister seulement à la création de l'oeuvre musicale, mais plus généralement au processus même de toute création artistique. [...]

Or n'est-ce pas l'essence et le privilège de l'exécution que [...] de nous montrer comment s'engendre l'oeuvre d'art, de nous mettre en contact direct avec l'artiste et de nous permettre d'assister à l'activité par laquelle il crée son oeuvre? Et l'exécution n'exige-t-elle pas que nous accompagnions le cheminement même de son acte et y collaborions par notre présence, dont elle a précisément besoin pour s'accomplir ?¹⁵

¹⁵ Gisèle Brelet, *L'interprétation créatrice, l'exécution et l'oeuvre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951, T. 1, p. 10-13.

On aura compris que le terme d'exécutant est ici complètement à contre-emploi. Il ne s'agit pas d'une production qui ne serait qu'une re-production. Le geste intérieur du musicien est avant tout un geste créateur. S'il n'est pas cela, il n'est rien, juste la rotation fatiguée d'une manivelle.

4. Le geste créateur

« Le travail de la création, » selon Didier Anzieu « parcourt cinq phases : éprouver un état de saisissement ; prendre conscience d'un représentant psychique inconscient ; l'ériger en code organisateur de l'œuvre et choisir le matériau apte à doter ce code d'un corps ; composer l'œuvre dans ses détails ; la produire au dehors. »¹⁶ L'analyse que fait Anzieu du processus psychique de la création se fait sous l'égide de la théorie psychanalytique freudienne, dont il détaille toute la difficulté et toute l'évolution. Il aboutit à une synthèse personnelle qu'il étaye principalement avec des exemples littéraires. Mais ce qu'il dit dépasse le problème d'un art particulier, et concerne peut-être même plus encore la musique que tout autre art. Dans une petite note, Anzieu glisse cette remarque assassine pour Lacan, disant que ce n'est pas l'inconscient qui est structuré comme un langage, mais le Surmoi. Le langage n'est pas pour le créateur un guide indiscutable, il peut être aussi un facteur d'étouffement de la créativité. « C'est dans la troisième phase du travail créateur que va se jouer l'issue du conflit, spécifique au créateur, entre le Moi idéal et le Surmoi »¹⁷ S'il y a un geste intérieur, il est plus que probable qu'il soit impliqué dans ce conflit, et même, probablement, qu'il en soit l'illustration, la synthèse mimétique. Le geste intérieur porte en lui ces deux tendances : celle de la *chironomie* – c'est-à-dire celle de la soumission aux forces de l'habitude et du langage, de la soumission aux ritournelles du territoire, dans le vocabulaire de Deleuze et Guattari – et celle de la *fantaisie* – c'est-à-dire au contraire de l'émancipation par rapport au modèle, de la *déterritorialisation*. Anzieu décrit très bien les termes de l'antinomie :

Mais il subsiste toujours dans le moi une haine plus ou moins inconsciente à l'égard du code en tant qu'il a été originellement et arbitrairement imposé par le Surmoi. D'où les deux attitudes observables chez les sémioticiens eux-mêmes. Une première attitude consiste à maîtriser par la pensée le plus grand nombre de codes possible, censés correspondre soit aux structures de l'univers (*Gestalttheorie*) soit à celles de l'esprit (structuralisme) : dans ce cas, le Moi s'assimile complètement la fonction régulatrice du Surmoi, et il dépossède celui-ci d'une de ses deux armes (l'autre restant la menace du châtement, du type menace de dévoration ou de castration, qui sont alors déplacés dans des domaines non-intellectuels) ; d'où le sentiment de triomphe auquel le Moi idéal s'associe. La seconde attitude consiste au contraire à rester méfiant à l'égard de tout ce qui est organisation, système, programme, structure (rien ne devient plus vite tyrannique qu'un code non seulement dans la vie mentale où il engendre le dogmatisme et l'idéologie, mais aussi dans la vie sociale où il impose vite ce qui est censé être les bonnes pensées, les bonnes paroles, les bonnes mœurs) et à

¹⁶ *Ibid.* p. 93.

¹⁷ *Ibid.* p. 124.

concevoir l'intelligence comme une activité libre de l'esprit, sans obligation ni sanction [...].¹⁸

Mais il n'est pas impossible que le geste réel du musicien porte ces deux aspects en même temps : je pense à ce musicien du métro qui chante une chanson en s'accompagnant de la guitare. Le geste, ici, et on m'accordera qu'il n'a rien de particulièrement extraordinaire en musique, est au moins double : ce geste mécanique de la « gratte », confiné à une grille harmonique précise et à un tempo mesuré, et le geste vocal dont on peut penser qu'il s'évertue à rester en place, que ce soit en termes de hauteur ou de rythme, par rapport à la grille instrumentale, alors que de toute évidence, c'est tout l'inverse, il n'arrête pas de jouer des inflexions pour sortir du tempérament des hauteurs et de s'adonner au rubato pour distordre le flux temporel imposé par la pulsation. Or ce qui est décrit là n'est pas le fait de deux entités séparées, mais d'un seul et même individu, dont les membres et le gosier se coordonnent dans un jeu qui n'est peut-être même pertinent musicalement que s'il est pétri de cette contradiction. Il faut alors reconsidérer un peu ce que nous entendons par geste intérieur, et y adjoindre l'idée que s'il y a bien à un moment un sentiment d'unité, c'est une unité qui subsume une multiplicité, voire des mouvements contradictoires. Anzieu insiste un peu plus loin dans son texte sur l'aspect « auto-représentationnel » de l'œuvre d'art.

L'art est au premier degré une représentation (que ce soit du monde réel ou des mondes imaginaires). Mais l'œuvre est aussi au second degré une représentation de ce pouvoir de représentation propre à l'art.¹⁹

De ce fait, le geste intérieur, loin d'être un pur soliloque, agglomère plusieurs composantes, qui lui sont extrinsèques, mais dont il tire sa substance.

L'insertion, dans l'œuvre en train de se faire, de représentations du processus créateur qui l'engendre correspond à une propriété de l'appareil psychique qui est de se donner des représentations de son propre fonctionnement : différence essentielle par rapport aux appareils non psychiques. Cette propriété, sans laquelle la psychanalyse, entre autres, n'aurait pu être découverte, l'œuvre la reprend à son compte en la complexifiant, puisque le créateur intègre dans le corps de son œuvre, présenté comme une machine particulière homomorphe à l'appareil psychique en général, non seulement des aspects de son propre appareil psychique, mais des aspects des appareils psychiques des destinataires, que le créateur intentionnalise comme public potentiel et dont il se représente par avance les réactions.²⁰

Cette « homomorphie » de l'œuvre à l'appareil psychique prend un sens tout particulier dans le cas de la musique, dans le sens où la musique peut s'affranchir du langage et même, toute l'histoire musicale du vingtième siècle ne démontre que ça, s'affranchir de ses propres systèmes et de ses propres codes. Pourtant, à travers la diversité des expériences, la musique conserve une identité qui transcende les codes et les systèmes particuliers et qui fait que même sans saisir les subtilités de ses nuances, elle

¹⁸ *Ibid.* p. 123-124.

¹⁹ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, NRF Gallimard, Paris, 1981, p. 137.

²⁰ *Id.*

nous transmet une *posture*, et peut-être plus encore une *allure*, qui lui confère un caractère dans lequel nous reconnaissons une possibilité de notre nature humaine, bien au delà des barrières culturelles. Bien sûr, la réception de la musique peut aussi se heurter à une incompréhension, mais celle-ci est presque toujours le résultat d'une posture de refus de l'écoute, d'un sur-investissement du Surmoi, qui n'accepte aucune connivence, aucune « caresse », avec un Moi qu'il a entièrement phagocyté. L'écoute est en effet déjà en soi une posture fondamentale de disponibilité à l'autre, et même si l'on ne parvient pas à un accordage effectif des allures, on peut laisser vivre en soi ce « geste intérieur » que propose une musique, quelle qu'elle soit.

Pour conclure cette réflexion sur un concept que l'on aurait pu qualifier d'emblée de purement « poétique », je voudrais essayer de donner un corps théorique à cette idée de « geste intérieur » en évoquant le travail de plusieurs chercheurs, en particulier la thèse de Claudia Mauleon sur les *fondements psychologiques des adresses expressives des chanteurs*. Cette thèse reprend différentes théories récentes des sciences cognitives, et réfléchit en particulier dans sa partie centrale, à différents modèles de l'esprit « incarné ». L'incarnation, ou plus précisément en anglais *the embodiment*, est une caractéristique majeure d'un organisme soumis à un environnement. Cela vaut pour les organismes vivants, mais cela commence aussi à prendre un sens pour des organismes artificiels, et de nombreux chercheurs et philosophes travaillent à caractériser les critères de la « conscience de soi ». Cette formalisation rejoint les réflexions de la phénoménologie, et ce que le philosophe allemand Thomas Metzinger appelle le « modèle phénoménologique du moi », qui est un problème de formalisation de la conscience autoréflexive. Il y a probablement aussi pour l'écoute musicale plusieurs niveaux d'organisation depuis une auto-organisation que l'on pourrait qualifier, selon l'expression de Francisco Varela, d'énactive, jusqu'à cette capacité à être conscient de sa propre écoute qui est probablement une situation très rare réservée à quelques grands mélomanes et quelques musiciens avertis. L'idée même d'une « cognition incarnée », faisant de l'écho corporel une réalité neurologique à travers ce qu'on a appelé les « neurones miroirs », dont on sait qu'ils s'activent identiquement quand on exécute une action que quand on voit quelqu'un d'autre l'exécuter, conduit à penser tout à fait différemment les relations entre corps et esprit, et seront sans doute à l'avenir des pistes très intéressantes pour les recherches en esthétique.