

le sujet de la perception auditive, l'intelligibilité des objets sonores, sur le plan de la perception du langage, mais aussi de la musique, le rôle de l'ouïe dans nos constructions mentales, les synesthésies (comment se traduisent les impressions auditives dans d'autres modalités sensorielles), les images sonores et les illusions auditives...

Jean-Marc Chauvel

PAYSAGE - PASSAGE

Pour ceux qui voient, le temps s'arrête. C'est cela qu'on appelle un paysage. En fermant les yeux et en ouvrant les oreilles, le paysage est tout autre chose. Il vit. Et le temps ne s'arrête plus. Celui qui est là vit aussi. Il se meut. Il passe... Que la vision soit un oubli du temps est sans doute un effet de l'art. Mais l'art, aujourd'hui, associe — avec le cinéma par exemple — toutes les modalités sensorielles, nous enseignant non sans difficulté que même si elles passent par des canaux séparés, les sensations s'éveillent en nous avec des modalités communes, dont l'apprentissage certes diffère, mais dont le fonctionnement et l'impact convergent.

Je ne voudrais pas convoquer ici de références savantes. Non que je les ignore. Je les connais peut-être trop bien. Mais la constitution du savoir n'est jamais qu'un lointain schéma pour l'artiste, et s'il faut parler d'art véritablement, elle ne peut que fournir de piètres béquilles à la pensée. Sans négliger ce soutien, il convient aussi parfois de s'en affranchir. L'art est d'abord une expérience, dans laquelle l'expérimentation joue son rôle, mais qui n'est sans doute saisissable que par une pensée éminemment poétique dans son essence. La construction d'une parole qui rende compte de sa pratique est souvent pour l'artiste un long travail de transfert d'une zone de l'esprit qui ignore le mot vers la sphère du langage. Ce n'est pas toujours sans réticence qu'il s'y livre, et il sait très bien quelle est en ce domaine la fragilité extrême, la ténuité, de ce processus.

Ce texte s'articule autour de la double notion de paysage et de passage. Ces deux mots, par le biais d'un simple changement de lettre manifestent une fratrie que leur étymologie ne confirme nullement. Pour le premier, l'étendue du lieu, et, dans son usage par les peintres, la fixation de cette totalité visible dans une unité immobile. Pour le

deuxième, l'acte par excellence du mouvement, le pas, qui permet de s'affranchir de l'immobilité du lieu, et de franchir la distance entre ici et là-bas, qui est aussi une distance entre avant et après. Le passage est à la fois ce moment de la totalité d'une œuvre temporelle et ce qui articule une séquence à une autre séquence, un plan à un autre plan. Il nous initie à l'ailleurs, quand le paysage nous apprend à être là.

Dans le dialogue, la confrontation, entre nos modalités sensorielles, tout porte à penser le paysage du côté de la vision. Le passage, au contraire, l'oblitère : il est obscur, prône l'inattention, il est elliptique, suggérant — comme au cinéma la coupure entre deux plans — une soudure mentale incertaine. Je voudrais montrer ici que cette dichotomie n'est pas aussi évidente qu'il y paraît. Parler, donc, plus précisément, de ce qui est « sonore » dans le paysage, et de sa nature temporelle, mais parler aussi de ce qui renvoie tout passage au plan de l'intemporel.

Bernard Stiegler, au cours d'un séminaire qu'il organisait à l'IRCAM, en s'appuyant sur une conception phénoménologique courante, expliquait que l'objet posé sur la table restait là dans le temps, mais que le son, par exemple le chant de l'oiseau, disparaissait au moment même de son émission. Il opposait en cela la permanence du spatial à l'impermanence du temporel. L'exemple est toujours, on le sait, le pire des moyens de prouver quoi que ce soit. Car ne pourrait-on pas penser exactement l'inverse ? L'oiseau qui s'est posé sur la table va bientôt s'envoler et disparaître dans les airs, mais le son de la rivière sera toujours là... il y a donc impermanence du spatial, et permanence du sonore... L'idée que l'espace nous procure une certaine stabilité de pensée n'est cependant pas à prendre à la légère. Même si notre pensée se déploie dans le temps, elle se projette toujours dans l'espace, elle se rassure dans des représentations figées qui lui évitent de s'abîmer dans la récurrence du mouvement cherchant à capter le mouvement. L'espace permet donc de retenir le flux du temps, et on sait à quel point, pour les phénoménologues, cette rétention est l'outil central de la conscience, avec son symétrique tourné vers l'avenir, la « protension ».

Cette capacité d'une saisie globale, permettant de tenir ensemble des éléments divers, est elle aussi considérée comme un apanage de l'espace. On saisit un tableau d'un coup d'œil alors qu'il faut une heure pour apprécier une symphonie... Mais là encore, l'exemple est trompeur. L'univers sonore est tout aussi capable de porter une masse d'informations parallèles que l'univers spatial. Simplement on n'apprend jamais à l'analyser sous cet angle. J'entends bien simultanément le pépiement des moineaux, les roucoulements des tourterelles, la tondeuse à gazon du voisin, la voiture qui traverse le pont et le bruit de la rivière... Ce paysage sonore m'est certes donné dans le temps, mais un fragment suffirait à saisir la durée indéfinie de son déploiement. Réciproquement, on peut poser la question de savoir ce que saisissent ceux qui prétendent apprécier un

tableau instantanément. C'est faire peu de cas du temps nécessaire à la pénétration d'une œuvre plastique, de la part de méditation à laquelle elle nous convie, de toutes les trajectoires mentales dont elle se fait l'écho et qu'elle nous invite à reconstituer.

Toutes les métaphores philosophiques de notre civilisation privilégient l'être de l'espace à l'existence du temps. La musique est alors convoquée pour démontrer la supériorité Apollinienne de l'harmonie, spatialisée par les cordes de la lyre, sur le souffle mélodique de la flûte, éminemment mortel. Cette conception irrigue tous nos principes, même juridiques. La propriété, qui se fonde sur l'espace, est ainsi privilégiée par rapport à l'usage, la mise en œuvre dans le temps. Ce n'est pas du tout une constante anthropologique, car sous d'autres cieux, la terre « appartient » par exemple à celui qui la cultive, tant qu'il le fait. Comment être véritablement responsable d'un espace sans penser à son déploiement dans le temps ? Malheureusement, notre système a tendance à devenir dominant, sans guère se soucier de ses incohérences. Tout l'effort intellectuel du siècle qui vient de s'écouler n'est-il pas pourtant dans la réévaluation de ce modèle ? Les physiciens ont peut-être été les premiers à faire évoluer la régulation cartésienne pour pouvoir comprendre l'essence du mouvement et de l'énergie, notamment dans ses aspects limites. La réévaluation de l'existence vis-à-vis de l'essence (on trouve déjà la célèbre formule de sa précession dans *l'Être et temps* de Husserl) est certainement au cœur d'un travail de définition catégorielle loin d'être achevé, mais qui tend à reformuler les clivages traditionnels à partir d'autres concepts.

Nous laisserons ce travail aux philosophes, mais toute réflexion, et *a fortiori* si elle concerne la musique, s'inscrit dans un contexte dont il n'est pas inutile d'avoir un aperçu. La notion de paysage sonore a été largement débattue, de même que la possibilité pour la musique de s'inscrire dans un espace. Ce qui nous intéressera ici est d'un autre ordre et concerne plus précisément la place du *sujet*, le rapport de la *conscience* à l'*œuvre* musicale. Qu'il y ait, pour la musique, la possibilité d'une *disposition* qui déborde l'espace propre des hauteurs, on le tiendra pour évident. Les acquis techniques de l'orchestre puis de la projection électro-acoustique par des « orchestres de haut-parleurs » en sont sans doute le signe le plus marquant. La stéréophonie a certes eu plus de succès, techniquement parlant, que la stéréoscopie. Elle tend actuellement, même si c'est un peu à tâton, à envahir l'espace de manière à cerner l'auditeur. Si l'écran est encore plat et devant le spectateur, divers systèmes de diffusion (5.1, 7.1, dts etc.) visent à le cerner de toute part. Cela pourrait être la cause de quelques incohérences : les effets spéciaux de certains films abusant de ces nouvelles techniques en latéralisant démesurément tel ou tel composant de la bande son aboutissent parfois à l'effet inverse de celui recherché : au lieu de conserver sa concentration sur la scène visuelle, l'auditeur est alors amené à la dissocier de la scène auditive.

Pour ne pas aboutir à une semblable dissociation, l'écriture de la musique pour le cinéma met en jeu une dose considérable de conventions. Que vient faire un orchestre symphonique dans une chambre d'hôtel où même un quatuor à cordes ne pourrait pas se tenir ? C'est que le lien avec le réel n'est pas assumé à ce niveau, mais passe par la continuité du sujet regardant et écoutant. Dans son usage le plus conventionnel, la musique de cinéma assure (ou rassure) cette continuité du sujet, pourtant fortement mise à mal par la coupure des plans. La téléportation effectuée par la caméra peut être vécue à la fois comme omnipotence spatio-temporelle et comme écriture d'une fabulation narrative du visuel. La multidimensionnalité de l'art cinématographique, image animée et son, se reproduit à l'intérieur de chaque dimension. Le personnage de l'image animée est bien plus que l'angle sous lequel il est photographié : c'est une entité porteuse d'intentionnalité, inscrite dans un devenir, en perpétuelle interaction avec les autres personnages, le décor, l'histoire... De même la bande-son véhicule-t-elle de multiples aspects. Certes, la parole des personnages, les sons dits « d'ambiance », et bien sûr la musique. Mais chacune de ces dimensions coordonne des champs de forces qui doivent converger. Un réalisateur comme Godard a amplement démontré, par exemple dans *Nouvelle Vague*, l'extraordinaire polyphonie que peut permettre l'art cinématographique. Il nous fait prendre conscience, au-delà du fil de la narration traditionnelle, de la polyphonie de notre existence.

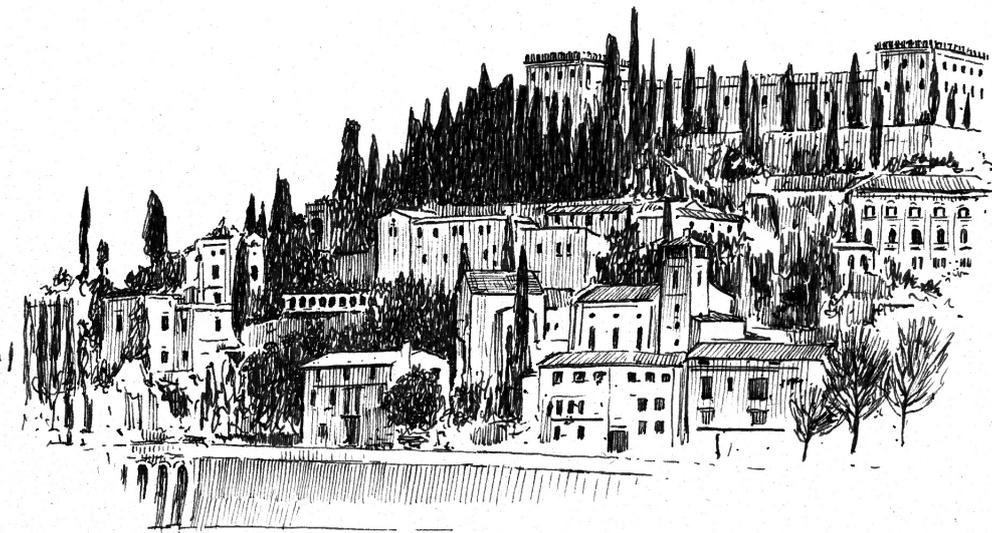
Dans la musique que j'ai écrite pour le film de Philippe Chapis *Antoine travaille*, l'enjeu avait été fixé dès le départ d'assurer une continuité entre le travail de la bande son et celui de la musique. La technique électroacoustique, basée sur la captation des sons de la réalité, leur éventuelle transformation, et sur le montage, pouvait aboutir à une véritable « recomposition ». La musique — exécutée par un trio comportant un piano, un alto et un violoncelle — devait quant à elle s'intégrer dans l'univers de bruit suggéré par le film. Dans la suite instrumentale tirée de cette expérience, *De Natura Rerum* (du nom du livre que le personnage central, Antoine, étudie pendant son *job* d'été comme veilleur de nuit dans une usine), on peut entendre la même musique, telle qu'elle a été écrite électroacoustiquement à partir de la bande son du début du film, et telle qu'elle a été « réorchestrée » pour les instruments. Le fait de procéder ainsi donne une autre envergure au terme de musique concrète instrumentale. Car il ne s'agit pas simplement de traiter la dimension du timbre, en l'élargissant au bruit, mais aussi de restituer tout l'aspect organisationnel de la polyphonie naturelle des sons. Cette attention très particulière aux diverses composantes de la bande son, à leurs inflexions, à leur manière si spécifique de « parler » le monde, est aussi une façon de se réapproprier l'acte de composer. Forcé dans des retranchements que la culture lui interdit, il devient plus libre et finalement plus expressif, ce qui pourrait être compris comme un paradoxe. En fait, il n'y a aucun paradoxe, car l'expressivité n'est pas seulement la force d'une empreinte externalisée,

c'est peut-être avant tout le transfert d'un état de réceptivité devant le monde. La « nature des choses » dont il s'agit de s'imprégner ne se dit pas dans la simple relecture d'une tradition, qu'elle soit littéraire ou musicale, mais elle passe par le ré-éprouvé de la condition artistique, ce qui implique à la fois un renouvellement de la pensée instrumentale (ce qui va jusqu'à la modification de l'instrument lui-même, ici, notamment, avec l'utilisation d'un archet « préparé » qui modifie fondamentalement le grain du son des instruments à cordes), et un renouvellement des modèles organisationnels (on pourrait penser, par exemple à la transposition du « travelling » dans l'écriture musicale qui est permanente dans le film, le « travelling » étant peut-être, précisément, un « paysage qui passe »¹).

L'instantané photographique s'est toujours prévalu d'une supériorité incontestable dans la fixation du paysage. Le sens du détail n'y est pas pour rien. Chaque feuille de l'arbre y trouve son compte. Mais il y a autre chose dans un lieu que la séduction immédiate qui déclenche l'appareil photographique. En emportant une image, le photographe laisse la plupart du temps ce qui fait l'essence du lieu, à commencer par l'énergie particulière qui a façonné son édification, qu'elle soit végétale ou humaine. J'ai eu moi-même une pratique assez importante de ce que les peintres du dix-neuvième siècle appelaient « dessin sur le motif », et mes carnets de voyage abondent d'images captées *in situ*. Cette pratique, outre l'attention qu'elle oblige à porter à l'existant, demande de passer dans le lieu un moment important. Il ne s'agit pas d'une simple captation, comme dans le cas de la photographie, mais d'une réinterprétation qui déborde largement le problème du cadre. Le dessin réécrit le simple visuel. Il restitue un moment de conscience qui n'est pas une simple appropriation mnésique. Le parcours que trace la main devient concerné et pas simplement délimité. À son tour, il prend la parole, choisit, souligne, espace, concentre, retient les énergies ou les disperse. Il dispose aussi dans un temps qui sera oublié une trajectoire du regard, un vagabondage étonnement organisé. Ce temps de la facture du dessin, je l'ai toujours vécu comme une forme d'improvisation musicale.

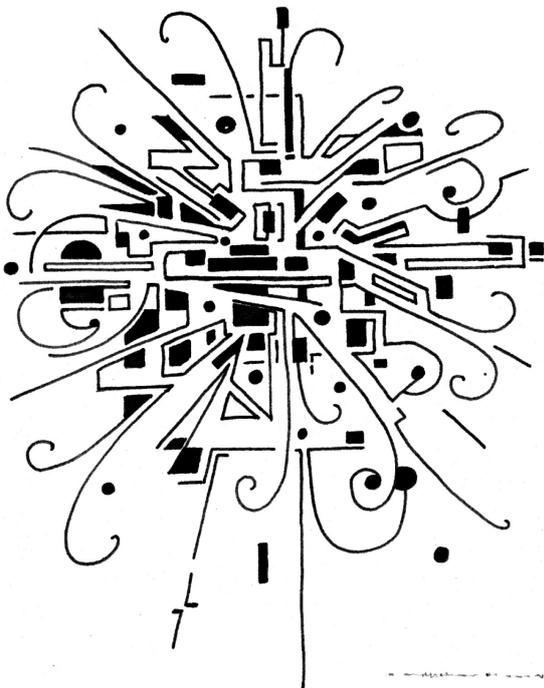
J'ai à deux reprises — en 1994 avec *Trois esquisses* pour Basson ou Clarinette Basse et Violoncelle, et en 2004 avec *Cinq dénis du temps* pour flûte et violon — mis à l'épreuve de l'écriture musicale certaines de ces notations plastiques. Je ne parlerai ici que des trois images qui initient les pièces 1, 3 et 5 de *Cinq dénis du temps*. Elles portent la mention des villes où elles ont été dessinées : *Vérone*, *Madrid* et *Jérusalem*. La première montre, un peu à la manière qu'une gravure ancienne, l'étagement de demeures patriciennes sur les flancs d'une côte surplombée par un majestueux château et rythmée par l'élan vertical des cyprès.

¹ Les cinéastes différencient le « travelling », qui nécessite un mouvement de la caméra, c'est-à-dire du point de vue, du « panoramique », qui explore l'espace à partir du même point.



Verona . 24 X 91

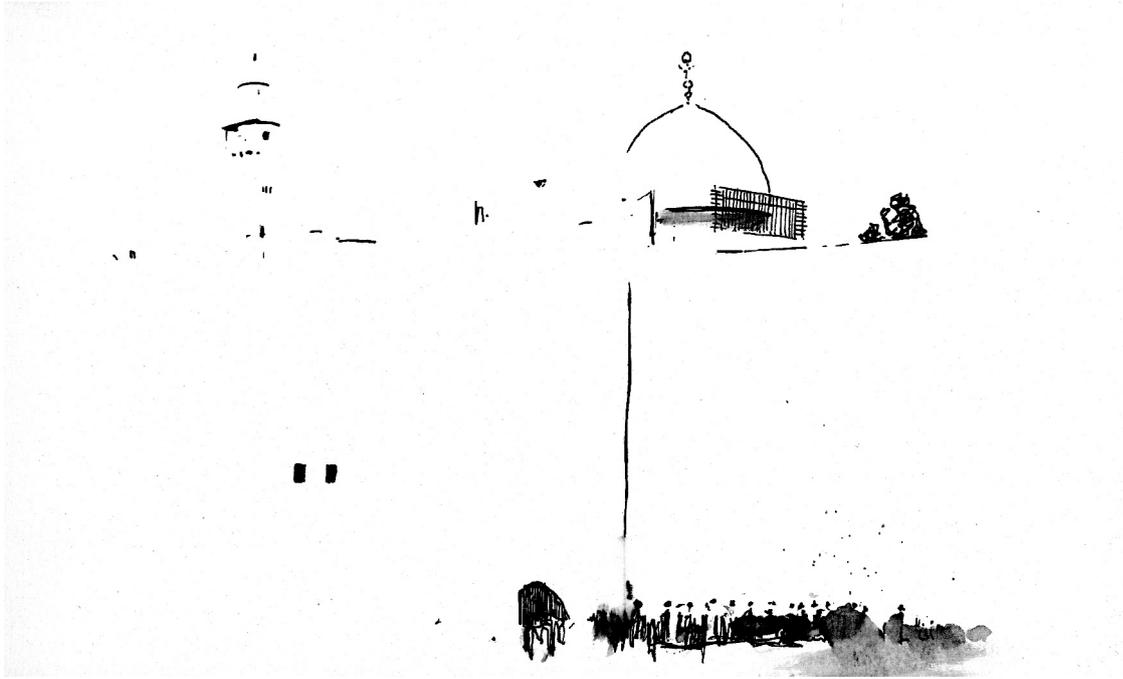
La seconde met en vis à vis un schéma très abstrait, à la fois rayonnant et constructiviste, et un arbre noueux et trapu aux multiples troncs imbriqués et au feuillage compact.



Madrid Ciudad Campo del Oriente -

La troisième ne laisse apparaître que quelques fragments sommaires mais très précis d'un lieu qu'on peut reconnaître malgré tout : un minaret, un dôme, une grille, la béance de deux ouvertures pratiquées côte à côte, le trait vertical de l'angle d'un mur très haut, la

foule sombre en bas du mur, quelques éclaboussures minuscules de l'encre, et la tâche grisée d'une goutte d'eau.



Toute ville est en elle-même une forme de déni du temps. Mais chaque ville a sa manière de le dire. Érigées dans la logique d'un renoncement au nomadisme, les villes sont aussi devenues les étapes d'un nomadisme d'un autre ordre, que leur établissement héberge et sollicite. Elles abondent chacune à sa manière la dialectique du paysage et du passage. La stabilité de leur façade n'est que le masque d'une perpétuelle activité de construction et de démolition. Ce qui fait leur identité n'est pas accessible à la carte postale. Ce n'est pas de l'ordre de l'image, mais du caractère. Je ne suis resté à Vérone que quelques heures. J'ai passé un an à Madrid. Mettre sur un même plan ces deux expériences pose tout le problème de la rencontre avec l'altérité. « L'autre » remet en cause l'identité de celui qui en fait l'expérience et révèle à la fois cette identité dans la confrontation. On pourrait en dire de même de la tentative de déduction directe de cette expérience, ou plutôt de sa trace plastique, qui génère le premier morceau de la suite musicale pour flûte et violon. Le dessin de Vérone met la ville à distance dans une sorte d'instantané, mais la musique utilise le moindre trait de plume comme prétexte pour construire son architecture de temps à partir de l'imbrication des éléments graphiques qui s'étagent. L'arbitraire de la convention axiale de la notation musicale est assimilé à celui des traits d'ombre, des carrés découpant les fenêtres, des mélismes insistants et verticaux de la végétation... Cette correspondance « terme à terme » est en soi aberrante, mais elle force la musique à s'extraire de sa logique paresseuse pour épouser une logique qui ne lui appartient pas, et où la structure et la forme de l'espace guide celle du temps...

Je suis resté suffisamment longtemps à Madrid pour savoir que mon univers est très éloigné de celui qu'elle propose. La double page qui sert de prétexte à la troisième pièce

condense donc deux fascinations bien différentes, sous la forme d'un schéma très abstrait — une sorte de saisie idéalisée de l'hyperactivité de la ville, de sa manière tellement étrange de mélange chaos et organisation — et d'un détail tellement anodin — l'arbre — qu'il semble ne rien dire de la ville elle-même. Une telle synthèse ne peut être que le produit d'un épaisseur mémorielle dont on ne saisit plus les ramifications. La partition fait elle-même référence à une petite pièce intitulée *Madrid* que Stravinsky avait composée après un court séjour dans la capitale de l'Espagne et qui était destinée, dans son premier jet, à un piano mécanique (il orchestrera la pièce ultérieurement). Ce dédale d'impressions, de réminiscences, de gestes organisés dans la continuité rythmique d'une danse où les deux instruments (la flûte et le violon) se poursuivent dans un perpétuel jeu d'écho, est aussi une manière de signifier l'intrication de nos sensations et de nos souvenirs. Le paysage n'est pas seulement ce qu'il est mais il est aussi tout ce que nous y avons vécu.

Ce phénomène est encore plus sensible évidemment quand la ville s'appelle *Jérusalem*, et évoque par son seul nom une incroyable épopée historique et mystique. Jérusalem condense en quelque sorte tous les conflits de l'humanité, tous les doutes quant à sa capacité à coexister pacifiquement dans un même lieu, et en même temps elle désigne son aspiration à une citée idéale, « éternelle », la « Jérusalem céleste ». Le minimalisme des indications graphiques du dessin, qui laisse l'œil reconstituer avec quelques bribes une image qui ne lui est pas inconnue ne représente pas n'importe quel lieu. Le mur des lamentations condense dans son appellation même le paradoxe du lieu et de la vie. J'ai ressenti à Jérusalem une tension infernale et j'ai détesté profondément cette ville qui représente pour moi ce qu'il y a de plus sordide et de plus haïssable dans l'être humain. Le prétexte de la divinité n'y change rien. Le mur est ici plus que nulle part ailleurs le signe d'un conflit de territoire. Et ce n'est pas celui qui est en train de s'ériger en ce moment qui va arranger la situation. Quand j'ai fait ce dessin, quelques gouttes de pluie sont venue le modifier au-delà de mon désir. Le ciel peut en effet avoir envie de pleurer lui aussi dans un tel endroit. Tout cela est peut-être inscrit aussi dans la musique, une musique dont chaque élément se détache du silence avec autant de parcimonie que les traits du dessin pouvaient suggérer le lieu réel d'une image sur le vide de la page blanche. Le dernier élément, assez inattendu, est une sorte de brisure laissant intervenir la voix des instrumentistes sur une monodie évoquant le « *Eloi, Eloi, Lama Sabachthani* » de l'évangile, quand le crucifié s'adresse à son père dans un dernier élan de révolte humaine avant la soumission finale.

Chacune des trois pièces dont nous venons de parler exprime un caractère très spécifique avec des moyens musicaux qui n'ont pas grand-chose en commun. Les esquisses dont ils s'inspirent ne partageaient pas plus d'éléments stylistiques. Cette différenciation, qui heurte sans doute le sacro-saint principe de cohérence, est

fondamentale. L'impression personnelle ne peut pas se réduire à l'application d'une « manière ». Si le « style », au sens premier de *stylus*, n'est pas profondément bouleversé par l'actualité de la circonstance, c'est que son accès au réel est resté confiné dans la superficialité d'une simple captation. Dans le lieu du *paysage*, le plus essentiel demeure *ce qui se passe*. Et il faut comprendre cela aussi, bien entendu, pour l'art musical. Rien ne sert de construire les plus beaux édifices harmoniques si, à l'intérieur de cette architecture, *il ne se passe rien*. Cela, le plus architecte des compositeurs contemporain, *Iannis Xenakis*, l'avait sans doute mieux compris que bien des musiciens qui revendiquent le « métier » comme fin absolue de l'écriture musicale.

Pour conclure cette réflexion, je voudrais encore parler de deux expériences. Dans *De ma fenêtre* pour violoncelle et bande, les sons captés depuis mon appartement viennent recomposer une fresque sonore faite d'une multitude d'événements extérieurs. La diversité des sons qu'il m'a été permis de capter depuis ce lieu unique a été une surprise même pour moi qui vit là au quotidien. C'est un peu comme si, pour celui qui saurait prendre le temps d'écouter, l'ensemble de l'univers se donnait en chaque lieu. L'œuvre serait alors une forme condensée de cette expérience de la vie, qui est toujours partielle, mais qui a aussi une valeur universelle. Dans une pièce récente, les *Improvisations Méta-Harmoniques* avec sept sculptures sonores de Laurent Golon, le spectateur est confronté à quelque chose qui appartiendrait plus au registre de « l'installation ». L'auditeur-spectateur pénètre un lieu où sont suspendues les sept sculptures et où des haut-parleurs diffusent parfois d'autres sortes de sons. Un « phénomène » est en cours. La musique composée pour cette pièce comprend à la fois une bande électroacoustique, réalisée principalement à partir de sons produits par les sculptures elles-mêmes, comme si elles étaient des « instruments » de musique, et une « partition » en direct pour les sculptures qui sont pilotées via un système MIDI. Malgré la mise en boucle de la musique, les sculptures ont un comportement suffisamment instable pour que bien des aspects ne soient pas véritablement répétitifs. Cette musique dure plus d'une heure. Aucun auditeur n'aura donc la même expérience de cette pièce dont il ne percevra, au mieux, qu'un extrait. Du *passage* qu'il aura entendu, il ne pourra qu'extrapoler sur une totalité qui lui est certes accessible, mais à laquelle il renonce. Dès lors, la perception du phénomène est tout à fait différente. Dans une boucle « courte », le sentiment d'un retour au même clôt l'objet, et permet de s'en distancier. Le fait de ne pas accéder à cette clôture laisse ouvert l'infini des possibles et situe la pièce dans une spatialité tout à fait particulière. Elle devient, justement, un *paysage*, et l'auditeur-spectateur a conscience de ne faire que le traverser...

Chaque modalité sensorielle a sa spécificité. Même s'il peut fermer les yeux, le spectateur n'échappe pas à ce qu'il voit. L'œil n'est pas par hasard l'instrument privilégié de la raison, et l'observation un instrument d'irréfutabilité. L'auditeur ne peut pas fermer ses oreilles, mais, comme le dit l'expression populaire, « il n'est pire sourd qui ne veut pas entendre ». Car si l'univers sonore est tout aussi tangible que l'univers visuel, la manière dont notre appareil cognitif en use est très différente. Nous pouvons masquer des éléments, en sélectionner d'autres au sein d'un brouhaha indescriptible, affabuler un univers tout à fait personnel et incommunicable à partir d'un même signal acoustique. Le son nous pénétrant « malgré nous », on peut penser que tous ces mécanismes sont une forme de défense contre l'intrusion. La musique que nous écoutons ne se situe pas à l'extérieur de nous-même, dans le réel. Son lieu est en nous, dans l'immense paysage de notre mémoire. Mais son action est hors de nous. La musique nous transporte. Elle nous transporte dans un univers supplémentaire à l'univers réel². Et paradoxalement, c'est ce voyage qui nous désile sur la vérité de notre vie. C'est lui qui nous fait passer — et ce passage a tout de l'initiation — à la véritable dimension de notre humanité.

² Laetitia Petit parle de « magie » pour qualifier cette capacité de la musique à transcender le principe de plaisir et celui de réalité.