

HUSSERL ET LA "MÉLODIE" ÉLECTROACOUSTIQUE

"Mettre directement en sons des structures ou des concepts. Dépasser la note, faire jouer le temps dans le son et pas seulement le son dans le temps. Composer les timbres comme des accords, prolonger l'harmonie dans le timbre." (Jean-Claude Risset)¹

Husserl² considérait la mélodie comme «l'évidence même» d'une succession.

Rien n'est cependant moins ... évident. Pour reprendre une distinction chère, justement, au père de la phénoménologie, il convient de remarquer que l'on ne parle que très rarement de *la* mélodie (sauf pour "la mélodie infinie" de Wagner mais, dans ce cas précis, il s'agit d'une métaphore) mais d'*une* mélodie, c'est-à-dire d'une totalité sonore qui développe son propre espace-temps. Si une mélodie a des attributs qui l'individualisent, autrement dit si la succession simple de sons peut se réunir en une individualité, c'est parce que des qualités relationnelles trans-temporelles (les intervalles, que l'écoute arrache instinctivement à leur présentation horizontale pour les verticaliser infailliblement) fournissent à l'oreille les arguments nécessaires à cette individualisation. Sinon, la conscience, dont parle Husserl (qui semble par ailleurs revenir ici à l'ancienne définition aristotélicienne du temps, définition que le philosophe allemand a toujours combattu avec le retentissement historique que l'on connaît), ne pourrait jamais

¹ RISSET Jean-Claude, «Synthèse et matériau musical», *Les cahiers de l'Ircam no. 2*, p. 43-65, p. 55-56.

² HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad., Paris, PUF, 1964, p. 7.

nier à quelque succession de sons que ce soit le statut mélodique. Or, l'expérience élémentaire montre que l'écoute est restrictive en ce qui concerne les qualités mélodiques d'un énoncé musical : à juste titre ou non, certaines propositions musicales, et pas seulement celles de la contemporanéité mais aussi celles d'une antériorité ou d'une extranéité profondes, ne sont pas considérées comme "mélodiques".

Le son, observe Mikel Dufrenne, «parce qu'il ne s'anéantit pas en m'envahissant, il m'investit et m'enveloppe (...). Ces effets qu'il produit en moi, analogues à ceux que produit la couleur, attestent l'intimité de ma chair avec le sonore»³.

Pour la plupart des amateurs de musique savante, le mot mélodie évoque un certain rapport entre l'horizontal et le vertical (ce dernier est, pendant les deux cents ans qui sous-tendent le répertoire majeur des salles de concert, la légitimation harmonique de la mélodie) issu d'un modèle instrumental qui, à son tour, gardait la trace de la corporéité vocale. Le compositeur apprend à trouver, dans cette alchimie, son équilibre propre quelque part entre ces deux états devenus polaires ; son style est toutefois une recette personnelle qui utilise toujours les mêmes ingrédients, ceux de l'espace conjugué inextricablement au temps. (Avec des variations individuelles notables : Mozart, pour qui le souvenir de la vocalité était plus puissant, utilise avec délice les instruments à vent, les

³ DUFRENNE Mikel, *L'œil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone, Paris, Jean-Michel Place, 1987, p. 91-92.

bois notamment, dans le jeu desquels le corps respiratoire est plus présent qu'ailleurs. Beethoven, qui tentait une expérience d'abstractisation et de textualisation de la logique compositionnelle, restée sans suite au XIX^e siècle, s'intéresse dans une moindre mesure à l'origine corporelle du son ; ses contours, surtout dans la musique vocale, sont par conséquent beaucoup plus arides.) Pour que la mémoire fasse immédiatement référence, avec une réaction émotionnelle qui s'y associe promptement, à «*Di Provenza il mar et il sol*» de la *Traviata* ou à l'«*Air des marronniers*» des *Noces de Figaro*, elle doit avoir enregistré des relations spatiales qui transforment l'élément musical en un objet multidimensionnel. (L'informatique actuelle utilise elle aussi ce concept (*cf. infra*) et ce n'est pas une simple coïncidence.) Tout, dans l'écoute la plus "innocente", s'oppose à une compréhension ordonnée temporellement de la musique et c'est peut-être la pratique et la familiarité qu'il entretenait avec notre art qui ont inspiré à Nietzsche sa vision de la «forme complexe dans le flux du devenir» que lui attribue Reiner Schürmann⁴. Le refus du discours et de la discrétisation "apollinienne" se faisait déjà entendre dans la musique romantique de ce temps, comme le souligne Roland Barthes⁵, dans son commentaire des

⁴ cité dans CHARLES Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001, p. 48

⁵ BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 253 : «Dans les *Kreisleriana* de Schumann, je n'entends à vrai dire, aucune note, aucun thème, aucun dessin, aucune

Kreisleriana de Schumann. Et, d'autre part, avant Nietzsche, Kierkegaard⁶

voyait dans la musique l'anti-discours par excellence, un art de l'instant et pour l'instant, dans lequel le temps offre son image d'évanescence la plus immédiatement sensible, un «*va-et-vient* de l'Un au multiple et du multiple à l'Un»⁷. Une évanescence sensible ? Mais c'est justement cette «simultanéité du non-simultané» que Daniel Charles⁸ lit dans le concept heideggérien d'«équitemporalité» (*Gleichzeitlichkeit*).

Si Husserl reprend sereinement une image "officielle" de la musique occidentale c'est parce qu'il assume, sans s'en rendre compte peut-être, les conséquences d'un pari que l'histoire musicale européenne a fait vers la fin du premier millénaire,

grammaire, aucun sens, rien de ce qui permettrait de reconstituer quelque structure intelligible de l'œuvre. Non, ce que j'entends, ce sont des coups : j'entends ce qui bat dans le corps, ou mieux, ce corps qui bat.»

⁶ KIERKEGAARD Søren, *Les étapes érotiques spontanées* in *Ou bien... ou bien...*, trad., Paris, Gallimard, 1943

⁷ CHARLES Daniel, op. cit., p. 153.

⁸ op. cit., p. 73. Daniel Charles cite, dans le même ouvrage, p. 19, une réflexion du *Journal* de Thoreau où résonne peut-être Kierkegaard : «Une histoire de la musique ressemblerait à une histoire du futur, tant la musique contient peu de passé et peu de souvenirs, au point de n'être que la suggestion d'une prophétie. Ce serait l'histoire d'une gravitation. La musique n'a pas plus d'histoire que Dieu. Elle circule et résonne pour toujours, se contente de couler comme la mer, de s'écouler comme l'air.»

bénéfique - on l'a vu avec le grand renouveau du XII^e siècle -, en favorisant «l'élaboration de relations complexes entre éléments sonores, au détriment de la richesse de ces éléments» comme le montre Jean-Claude Risset⁹. Cette "richesse" de l'élément musical en soi, longtemps oubliée, dans une certaine mesure, en Occident, prend maintenant une revanche méritée avec l'avènement d'une pensée nouvelle du timbre, dès le début du XX^e siècle.

Le timbre, on le sait, est rebelle à toute classification hiérarchisante (malgré les spéculations d'un Fred Lerdahl et malgré les travaux, remarquables, des psychoacousticiens, dont le raisonnement inductif peine, toutefois, à parler la Loi¹⁰). N'ayant pas de *mètre* (unité de mesure), le timbre n'est pas para-*métrable* et refuse donc l'étroit (mais élégant) habit du discours. Le modèle implicationnel de Leonard Meyer ne le concerne pas non plus car ses relations internes, qui ignorent la catégorisation, ne sont pas des faits de représentation, manipulables comme tels. Le langage du timbre est, en revanche, le seul que peut encore

⁹ RISSET Jean-Claude, *Timbre et synthèse des sons* in BARRIÈRE Jean-Baptiste (dir.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Christian Bourgois-IRCAM, 1991, p. 230-260, p. 239

¹⁰ Un thème d'étude qui risque de surprendre : l'influence de l'oreille unanime sur la composition musicale moyenne. Si, au début du XIX^e, les réactions de cette écoute commune avaient été connues, étudiées, classées, Beethoven n'aurait peut-être pas écrit le *Quatuor op. 130*.

parler le sujet éclaté : Samuel Beckett, par exemple, avait une sensibilité aigüe pour la musique de son temps et ... réciproquement.

Faible consolation pour les tenants de l'empirisme moderne, on ne peut effectivement pas parler du timbre que dans des termes esthétiques. La sensation de la couleur sonore ne se décrète pas (pas plus que celle de la mélodie, par ailleurs) mais s'éprouve. Comment analyser alors un concept dont la sphère épouse les limites encore difficiles à entrevoir de l'électroacoustique d'aujourd'hui ? «Cet art absorbe, en effet, toute émergence de motifs dans la substance du timbre et s'intéresse aux formes en croissance et aux schèmes de genèse», nous avertit Hugues Dufourt¹¹, qui continue : «Le dynamisme des forces élémentaires se manifeste par des glissements de valeurs, des chevauchements de phases, des déformations de milieux et des jeux de torsion interne. Un tel art est non-figuratif. Il se caractérise par son refus d'isoler les formes et, à l'inverse, par sa prédilection pour les flux libres de contour défini. L'art du timbre s'intéresse aux grains, aux reflets, aux porosités du son. Dissolvant l'individualité du motif et s'organisant en une géométrie des profondeurs, cet art informel constitue incontestablement un art de l'espace.» Comment saisir donc cet art du lieu mouvant sinon avec les instruments forgés par l'analyse des autres arts de l'ubiquité et, avant tout, ceux de l'improvisation.

¹¹ DUFOURT Hugues, *Timbre et espace* in BARRIÈRE Jean-Baptiste, op. cit., p. 272-281, p. 279.

Les tribulations de la mélodie à l'âge de la technique n'ont rien de désespérant si l'on pense que l'électroacoustique, malgré son *ground* scientifique et logique, est proche, plus que tout autre musique savante, de l'improvisation. Peu de praticiens de cet «art de la vie» l'admettent même aujourd'hui : les préjugés d'écriture de l'artiste occidental savant refoulent l'improvisation dans un inconscient hanté encore par le spectre des maladies honteuses. Parmi ceux qui ne se couvrent pas la face, John Cage, qui nous adjoint de «laisser les sons être ce qu'ils sont», se joue de la séparation entre œuvre et non-œuvre et envisage d'un seul regard toutes les parentés possibles, actuelles ou virtuelles, entre les éléments musicaux. Son ignorance de l'implication immédiate nous donne la possibilité de voir les vrais rapports des "êtres de son". Goethe, qui considérait que si l'artiste fait un choix, il arrache déjà l'objet de son appétit à la nature, lui jette une lumière indirecte : la pipe de Magritte n'a jamais senti le tabac.

Un des vieux rêves des compositeurs, la correspondance la plus intime du macro-événement et du micro-événement, est maintenant possible grâce à l'informatique. Faut-il s'en réjouir ? Ne devrait-on pas voir là la survivance d'une aporie langagière, plus précisément d'un avatar du structuralisme ? Cette correspondance du petit et du grand, profane (rien à voir avec l'épithète d'Ignace de Loyola¹², relu par Hölderlin), pour avoir été profitable à bon nombre parmi

¹² "*Non coerceri maximo, contineri minimo, divinum est*" (Ne pas être limité par la totalité et être néanmoins contenu dans le plus infime, c'est le divin)

ceux qui en ont fait l'expérience, rappelle trop l'utopie formaliste du contrôle total.

Ces musiques de l'ère technique (qui échappent toutefois à l'emprise de la *doxa*¹³) ont une autre dimension en commun : «elles jouent toutes sur l'identité assignée aux objets par leur timbre, afin de faire naître une ambiguïté.

L'expérience du timbre est avant tout celle d'un changement d'identité, et elle résulte d'une confusion qui, ne fut-ce que pour un instant, nous fait prendre un objet pour un autre», selon l'observation de Jonathan Harvey¹⁴.

L'électroacoustique se sépare en effet du modèle textuel - qui "supportait" la constitution du sens dans la musique du passé - sur un autre point, plus important encore : son oubli de la discrétisation. Car la discrétisation, a priori une simple condition matérielle du vocal et de l'instrumental, s'était unie à tel point à l'esprit même de la musique qu'elle semblait lui être consubstantielle.

L'analyse musicale ne procède-t-elle pas toujours par discrétisation ? Une musique du continuum – et l'électroacoustique remettrait en cause sa propre raison d'être si elle refusait de faire justement ce qui était inaccessible à l'instrumental – peut-elle acquérir un sens ? Et avec quel statut ?

¹³ Pour l'origine de ces distinctions, voir Daniel Charles, op. cit., l'essai intitulé *Art Gestell Doxa*, p. 111 – 124.

¹⁴ HARVEY Jonathan, *Le miroir de l'ambiguïté* in BARRIÈRE Jean-Baptiste, op. cit., p. 454-466, p. 457.

On voit bien que le mot "sens", dans plusieurs langues, a une double acception et ce n'est peut-être pas une coïncidence. L'une se superpose plus ou moins à celle de signification. L'autre c'est la direction d'un mouvement. C'est cette association de l'explication et du mouvement (touchée jadis par le génie de Charles Sanders Peirce) qui semble convenir à la musique du continuum. Si la mémoire est mise à l'épreuve («Il est amplement prouvé que l'on se souvient mieux des phénomènes discrets que des phénomènes continus»¹⁵), l'intuition de la *gestalt*, de la distribution spatiale et du "maintenant" multiple¹⁶, qui, on l'a vu, joue aussi un rôle essentiel dans la perception mélodique, n'en est pas affectée. La mélodie traditionnelle était basée sur le prélèvement de certains points sur la droite réelle du sonore. Mais l'oreille redessinait déjà instinctivement la totalité perforée par la raison discursive. La musique du continu a une potentialité réparatrice : elle annule la distinction entre le musical et le sonore. Le compositeur ne peut plus prétendre à l'omniscience préalable, mais redécouvre en échange le charme de la

¹⁵ McADAMS Stephen, SAARIAHO Kaija, *Qualités et fonctions du timbre musical* in BARRIÈRE Jean-Baptiste, op. cit., p. 164-181, p. 165.

¹⁶ «...l'espace-temps de la musique du timbre connaît-il des changements d'états mais sans fournir des bases possibles à une localisation de notes. Occupant l'espace-temps par le timbre, la nouvelle musique peut dès lors se définir comme une musique de champs. La musique d'aujourd'hui écarte la représentation d'objets isolés et de paramètres distincts, elle met l'accent au contraire sur la solidarité fonctionnelle d'événements qui n'accèdent à l'existence que par leur loi de coexistence.», DUFOURT, Hugues, loc. cit., p. 280.

connaissance en direct, de l'expérience et d'une certaine forme inconnue de liberté, celle de se laisser surprendre par ses propres actes.

Costin Cazaban