

Lavialle Rémi

Doctorant, laboratoire « musiques et nouvelles technologies », département de musicologie, université Lille3

remilavialle@yahoo.fr

novembre 2006

Détermination et indétermination ; La musique *au moment où elle se joue* : la *situation musicale*

Avant d'être un objet, un disque ou une partition, un objet commercial, un objet d'étude (par la musicologie par exemple), une œuvre, la musique est une *situation vécue* par un musicien et un auditeur, par celui qui la joue et celui qui l'écoute, dans *un espace et un temps particuliers* : la *situation musicale*. L'œuvre classique existe dans l'Histoire en tant que partition à interpréter ; elle traverse ainsi les âges, se transmet. Mais l'œuvre existe véritablement *en tant que musique* au moment où elle est jouée, au moment où elle est actualisée en musique ; c'est le devenir musical de l'œuvre que d'être jouée, diffusée, et d'être vécue en tant que musique. A la permanence de l'œuvre dans l'Histoire (grâce à sa fixation en partition et depuis le XXème siècle sur enregistrement) s'oppose le caractère unique et éphémère de l'interprétation. Autrefois le vécu musical de l'œuvre ne pouvait avoir lieu que lors de l'exécution de celle-ci, le concert étant la forme de représentation la plus commune. Depuis le XXème siècle et la création de l'enregistrement, puis la continuelle multiplication des types de support et de diffusion (disque, radio, télévision, internet, etc., chaque médium ayant ses spécificités), il est possible d'avoir un vécu multiple d'une même interprétation. Il n'en demeure pas moins que chaque diffusion constitue une situation différente, et peut dépendre de conditions extérieures à la musique elle-même.

Nous nous intéresserons dans cette étude à la *manière dont la musique émerge du silence*, au moment où elle est exécutée ou diffusée : la *situation musicale*. A travers le couple détermination/indétermination qui a tant influencé la musique du XXème siècle (séréalisme intégral, œuvre ouverte, musique aléatoire) nous tâcherons de définir le statut de l'interprétation de la musique écrite, de l'improvisation, ou encore de la diffusion acousmatique, qui sont autant de manières de faire advenir la musique au monde lors de la situation musicale. Analyser la musique à partir de la situation musicale constitue une réinscription de la musique dans la réalité et dans un vécu, l'expérience esthétique musicale.

La musique intuitive (Stockhausen)

Entre 1965 et 1970 Karlheinz Stockhausen a composé de la musique dite *intuitive*. *Prozession* est créée en 1967, c'est la première pièce considérée comme intuitive. Les 5 musiciens (lors de la création : Harald Bojë à l'elektronium, Alfred Alings au gong, Johannes Fritsch au violon électrique,

Aloys Kontarsky au piano, Rolf Gehlhaar aux instruments à vent) ne disposent pas d'une partition à proprement parler. N'importe quel évènement musical tiré des pièces précédentes de Stockhausen peut être utilisé comme point de départ de leur jeu. Les musiciens doivent alors réagir sur le moment à leurs propres évènements ou à ceux des autres musiciens (Stockhausen nomme ce principe de jeu *feedback intuitif*), à partir des signes "+", "-", "=", "+" signifiant plus haut, plus fort, plus vite, ou par plus de musiciens, "-" signifiant le contraire, et "=" exactement ou sensiblement la même chose ; les signes sont agencés par Stockhausen, cet agencement constituant la partition. Les mêmes musiciens créent ensuite *Kurzwellen* (1968), le point de départ des musiciens étant cette fois constitué des multiples évènements sonores qui sont entendus lorsqu'on déclenche un récepteur à ondes courtes. Suivront *Spiral* (1968), *Expo* (1969), pour un musicien et ondes courtes, *Pole* (1969) pour deux musiciens et ondes courtes. En mai 1968, Stockhausen conçoit *Aus Den Sieben Tagen*, qui pousse le concept de musique intuitive au maximum. Dans cette pièce, le point de départ des interprètes consiste en des textes écrits par Stockhausen. Il s'agit de compositions-textes. Il n'y a plus de motif sonore initial, il n'est donné aux musiciens qu'un texte succinct et concentré, à partir duquel ceux-ci seront placés dans un processus musical particulier, dans une *ambiance* particulière.

La *partition-texte Es*, tiré de *Aus den Sieben Tagen* pour ensemble :

« Ne pense RIEN
Attends jusqu'à ce que tu sois absolument calme en toi-même
Quand tu as atteint cela
Commence à jouer
Aussitôt que tu commences à penser, arrête
Et essaie d'atteindre encore l'état de NON-PENSEE
Puis continue de jouer. »

Opposons alors musique écrite et musique intuitive. L'une se joue à partir d'une partition ; l'autre s'en passe. L'une existe déjà, idéalement, virtuellement, avant son exécution, son *actualisation* ; l'autre se crée au moment où elle est jouée.

Si l'on s'intéresse au moment de l'exécution, on doit distinguer deux façons radicalement différentes qu'ont ces musiques pour "sortir du silence", pour s'organiser. L'une est prédéterminée, s'actualise en fonction d'un plan transcendant, la partition, l'autre s'auto-organise sur le moment même.

Plan transcendant, plan d'immanence

Référons-nous alors à l'opposition que dégage Deleuze dans *Mille Plateaux* (MP), opposition entre *plan d'organisation*, et *plan de consistance ou d'immanence*. Le plan d'organisation dispose toujours d'une dimension supplémentaire et transcendante, d'un principe de composition plus ou moins caché, d'un dessein ou d'une Loi qui organisent et orientent l'évolution des formes et des sujets. Le plan d'immanence ou de consistance ne connaît au contraire que des éléments non formés (particules ou molécules emportées par des flux), et des processus de subjectivation, qui évoluent, deviennent dans un temps flottant aux directions multiples, et dans un espace toujours ouvert sur le dehors et sur les rencontres auxquelles il ne cesse de donner lieu. Ici il n'y a plus de formes, mais des

rappports entre éléments non formés, il n'y a plus de sujets mais des subjectivations sans sujet qui constituent des agencements collectifs et qui dessinent des cartes des vitesses et des intensités, mouvements imprédictibles et imperceptibles. Ainsi, contrairement à l'exécution de la musique écrite, l'exécution de la musique intuitive ne consiste pas en suivre les épisodes ordonnés d'une histoire préétablie, mais en sélectionner des vitesses et des rencontres, construire un plan et consister sur sa surface, tracer des orientations, des directions, une géographie dynamique plutôt qu'une histoire. « Nous devons opposer les deux plans comme deux pôles abstraits : par exemple, au plan organisationnel transcendant d'une musique occidentale fondée sur les formes sonores et leur développement, l'on oppose un plan de consistance immanent de la musique orientale, faite de vitesse et de lenteur, de mouvement et de repos¹. »

La partition musicale s'identifie alors clairement au plan d'organisation transcendant. L'absence de partition, et ainsi de plan organisationnel dans la musique intuitive, l'amène à construire à chaque instant, dans l'exécution, son propre plan de consistance. La musique n'est plus réalisation, actualisation d'une idée, mais création immédiate.

Détermination, indétermination

Le plan transcendant détermine le musicien dans la manière dont il va faire sortir la musique du silence. Il délimite les possibles de jeu, et laisse une liberté variable à l'interprète. Plus la partition est précise, moins grande est la liberté concédée à l'interprète par le compositeur ; cette liberté plus ou moins sollicitée par le compositeur se situe dans l'*intervalle* entre le plan transcendant et son actualisation : c'est l'*interprétation*. La liberté de l'interprète est donc variable, selon la partition qu'il a à interpréter. Dans une œuvre telle que *Kreuzspiel* (1953) de Stockhausen, dans laquelle chaque paramètre est soumis à la loi rigoureuse du sérialisme intégral, l'interprète doit retranscrire le plus fidèlement possible chaque indication de la partition. Sa liberté est inexistante. A l'inverse, dans une autre œuvre du même compositeur, *Klavierstücke XI* (1956), le musicien doit organiser lui-même dans le temps des cellules musicales ; il est responsable de la forme globale de l'œuvre, de son évolution, à partir d'éléments écrits par le compositeur. Cette forme n'a aucune limite ; à partir des éléments, l'exécution pourrait durer indéfiniment. La liberté interprétative sollicitée par le compositeur fait alors partie intégrante de l'œuvre : elle est nécessaire à son actualisation, c'est-à-dire son existence en tant que musique dans l'espace et dans le temps. Le plan transcendant que constitue la partition est moins déterminant que dans une œuvre comme *Kreuzspiel*. Les possibilités de jeu au moment de l'exécution sont moins limitées : il y a introduction d'*indétermination* dans le plan transcendant, indétermination prise en charge par l'interprète. Cette introduction d'indétermination se fait au profit du plan de consistance ou d'immanence de la musique au moment où elle se joue : l'œuvre se crée, au moment où elle est jouée, en fonction des qualités du musicien, de son état d'esprit, de son environnement. Le "résultat musical" n'est pas prédéterminé, même s'il se fait en fonction d'éléments préformés.

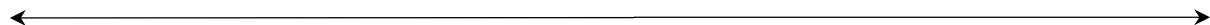
La musique intuitive tendra donc vers l'indétermination absolue (même si nous montrerons plus tard que c'est une position abstraite et que la détermination revient sous une autre forme), et une certaine musique écrite (le sérialisme intégral par exemple) vers la détermination absolue. Entre les

¹ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, p331

deux se situe une musique écrite plus indéterministe (les *œuvres ouvertes* des années cinquante-soixante par exemple), dans laquelle au moins un paramètre est laissé à l'appréciation du musicien ou du chef d'orchestre (l'interprète). La musique *fixée sur support* (qu'elle soit *électronique*, *électroacoustique* ou encore *acousmatique*) se situera quand à elle à l'extrémité opposée de la musique intuitive : une fois fixée, cette musique n'évolue plus. Il n'en existe pas d'interprétation, ou alors restreinte (dispositif de spatialisation, par exemple : l'*acousmonium*, ou orchestre de haut-parleurs – "projecteurs de sons" selon F. Bayle ; l'interprète contrôle à l'aide d'une console de projection, qui démultiplie une source stéréophonique pour chaque paire de haut-parleurs disponible, le volume sonore qui va sortir de chaque paire de haut-parleurs, ceux-ci étant disposés de manière particulière dans l'espace et pouvant avoir des couleurs variées selon l'étendue de leur bande passante). Son existence en tant que musique dans l'espace et dans le temps est identique à chaque exécution (hormis le paramètre acoustique, ou encore spatial dans le cas d'une œuvre spatialisée). Son actualisation n'est alors pas une interprétation (ou alors limitée : la spatialisation) ; l'indétermination est alors très limitée ou dans la plupart des cas nulle. Son actualisation est donc une *diffusion*. Dans la musique fixée sur support, plan transcendant et musique au moment où elle se joue se confondent : le plan transcendant ne peut être relativisé par l'indétermination de l'interprétation. La musique au moment où elle se joue est peu déterminée par l'interprète et son milieu (sauf pour l'acoustique du lieu : il faut alors adapter le dispositif de diffusion ; ou alors dans le cas d'une *interprétation acousmatique*, que nous aborderons par la suite de manière plus détaillée). La création *au moment de l'exécution* est très restreinte. Par création au moment de l'exécution, nous entendons la venue au monde de quelque chose de nouveau, c'est-à-dire de non prédéterminé, au moment où la musique se joue ; quelque chose qui s'agence sur le moment même, en fonction du milieu, qui crée et consiste sur un plan d'immanence. La création au moment de l'exécution est une *invention en acte de la musique*, en temps réel. Ce n'est pas un jugement esthétique. Dans la musique écrite, la création au moment de l'exécution sera plus ou moins *limitée*, selon que la partition comme plan transcendant est plus ou moins déterministe. Dans la musique intuitive, on ne peut pas parler d'actualisation, car il n'y a pas de partition et donc pas de plan transcendant à actualiser, et potentiellement à relativiser. On caractérisera son exécution d'*improvisation*. En principe, dans l'improvisation, la création est *illimitée*.

La musique *au moment où elle se joue* :

Deux pôles abstraits



-Détermination absolue

-Musique acousmatique fixée sur support, musique écrite ultra-déterministe
 -Plan transcendant non relativisé, car pas d'interprétation : plan transcendant et musique se confondent

→ **diffusion**

-musique écrite plus ou moins déterministe
 -plan transcendant actualisé, mais relativisé par l'interprétation

→ **interprétation / création**
 (au moment où la musique se joue) **limitée**

-Indétermination absolue

-Musique intuitive
 -pas de plan transcendant, préexistant ; la musique se crée en acte, se développe en un plan d'immanence

→ **improvisation / création**
 (au moment où la musique se joue) **illimitée**

Ces 3 catégories ne sont pas absolues, telle musique ne participant pas absolument à telle catégorie et pas à une autre, mais se distribuent selon des degrés variables, non quantifiables, dans chaque musique. Par exemple, *Kreuzspiel* est une musique écrite, qui demande donc actualisation dans une interprétation ; pourtant elle tend vers la détermination absolue, la partition étant extrêmement précise et le degré d'indétermination attendu de l'interprète, sa liberté de jeu devant être la plus réduite possible. On peut aussi classer dans la musique de détermination absolue la musique écrite pour instruments mécaniques tels que l'orgue de barbarie : son exécution est une diffusion, et non une interprétation, le musicien n'ayant pratiquement aucun contrôle sur la musique qui est jouée.

Le feedback

Il existe un face à face, un "combat" entre le plan transcendant qui essaye de se rabattre sur le plan d'immanence, de diriger son devenir, de le prédéterminer, et inversement le plan d'immanence qui tente de perforer le plan transcendant, de le dissoudre en éléments de plus en plus simples, pour les recomposer dans l'instant de la création, et ainsi s'auto-générer : « pourquoi l'opposition des deux sortes de plans renvoie-t-elle toutefois à une hypothèse encore abstraite ? C'est que l'on ne cesse de passer de l'un à l'autre, par degrés insensibles et sans le savoir, ou en ne le sachant qu'après. C'est que l'on ne cesse de reconstituer l'un sur l'autre, ou d'extraire l'un de l'autre. (...) Si bien que le plan d'organisation ne cesse pas de travailler sur le plan de consistance, en essayant toujours de boucher les lignes de fuite, de stopper ou d'interrompre les mouvements de déterritorialisation, de les lester, de les restructurer, de reconstituer des formes et des sujets en profondeur. Et, inversement, le plan de consistance ne cesse pas de s'extraire du plan d'organisation, de faire filer des particules hors strates, de brouiller les formes à coup de vitesse et de lenteur, de casser les fonctions à force d'agencements, de micro-agencements². » Ce combat, c'est au sein de l'intervalle que constitue l'interprétation qu'il se produit, à partir de la liberté que prend lui-même l'interprète, ou de celle qui est sollicitée par le compositeur. Il existe un *feedback* permanent entre le plan transcendant et le plan d'immanence, un aller-retour entre un état *moléculaire* (G. Deleuze) (décomposition du plan transcendant homogène en motifs – motifs rythmiques, grilles d'accord, timbres, dans l'improvisation, c'est-à-dire la musique qui tend vers l'indétermination absolue – mouvement *analytique*) et un état *moléculaire* (recomposition des motifs en forme homogène, compacte, fixée, définitive – mouvement *synthétique* : la *composition*). Dans la molécularisation du son et du jeu, Stockhausen a peut-être été le plus loin dans la musique occidentale avec *Aus den Sieben Tag*, en permettant au musicien d'aller jusqu'à supprimer tout motif culturel, de descendre en deçà des grilles d'accords de l'improvisation jazz par exemple, d'arriver à "l'atome sonore"³, et de créer, de générer un plan d'immanence à partir de l'infinité des possibles de l'organisation des sons (pas totalement tout de même : cela dépend des potentialités de l'instrument et du musicien, du milieu, etc.). *En droit*, plus le son est molécularisé (plus on approche de l'atome sonore), plus la liberté du musicien dans le jeu, liberté de réorganiser un *monde sonore*, est grande (démultiplication des possibles). Mais la faculté de réorganiser un monde sonore, et qui plus est avec d'autres musiciens, cette faculté s'apprend, se travaille. Et c'est dans le travail de la musique écrite,

² G. Deleuze et F. Guattari, *Ibid.*, p330.

³ « Jouez une vibration au rythme de vos plus petites particules » : phrase métaphorique tirée d'une composition-texte de *Aus den Sieben Tag*, *Aufwärts* : J. Cott, *Stockhausen, entretiens avec Jonathan Cott*, JCLattes, p44

fixée, que cela peut se faire : « mais pour arriver à cela [la possibilité de pouvoir réagir à tout et à tout moment dans l'exécution de la musique intuitive], les musiciens doivent revenir sans cesse à de la musique écrite, où tout est soigneusement noté. Ce qu'on perd en spontanéité, en qualité dans l'intuition, on le gagne en nouveauté dans la manière de travailler sur certaines formules musicales. Il faudrait toujours alterner le feedback intuitif et la musique écrite⁴. » Le travail de la musique écrite permet de fixer des motifs, de travailler la précision des nuances. Il permet d'*intérieuriser* les motifs, d'accumuler l'*expérience* qui sera alors actualisée dans le jeu.

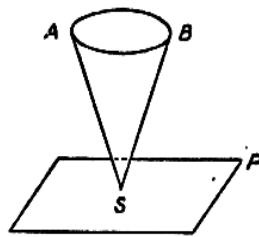
Molécularisation de la musique

Stockhausen, avec *Aus den Sieben Tag*, arrive à une extrémité de la musique occidentale. Cette œuvre se place à la fin d'un long processus de démantèlement des règles de la musique occidentale. Si l'histoire de la musique classique peut s'analyser d'un certain point de vue comme le progressif dépassement (ou la relativisation) des règles de la tonalité (introduction des accords de 7^{ème}, puis du chromatisme, systématisé dans le dodécaphonisme puis le sérialisme, puis des micro-intervalles à l'aide d'instruments préparés, puis assimilation de la *note* à la *fréquence* du son grâce aux technologies), il existe alors un processus historique de *molécularisation* de la musique. Les paramètres fondamentaux de la musique ont été relativisés : la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre, précédemment hypostasiés et mis en relation de manière abstraite par le sérialisme intégral, sont réunifiés, et leur existence autonome dépend du point de vue, de l'échelle à laquelle on se place : Stockhausen parle par exemple de *transsubstantiation du rythme en hauteur et de la hauteur en rythme* : « Je pars d'un rythme. Ce que j'appelle rythme : une suite de changements, n'importe lesquels, et dont la durée se situe entre un seizième de seconde et huit secondes. Au-delà, la mémoire n'est plus capable d'enregistrer les durées précises. Au-delà de seize secondes, il n'est plus possible de faire la différence entre un événement qui durerait vingt-huit secondes et un autre de trente-deux. La mémoire ne fonctionne plus avec suffisamment de précision. En deçà d'un seizième de seconde, cela devient trop rapide pour que les événements soient perçus séparément. Ils se mettent à former des sons, s'ils se produisent de manière périodique, ou sinon, des bruits. Une suite de changements tous les trentièmes de seconde, par exemple, est perçue comme un son de trente hertz, un son de pédale, dans un orgue. Vous le voyez, le rythme est devenu hauteur. Inversement, si je prends un son qui a une certaine hauteur et que je l'allonge dans le temps, que je lui fais subir une extension, que je l'agrandis, si vous voulez, comme on agrandit une photo, alors j'obtiens un rythme.⁵ » Le timbre dépendra de la configuration de la suite de changements. Ainsi le rythme accéléré devient une hauteur et un timbre. Autant de processus qui ont fait atteindre à la musique occidentale savante l'"atome musical", le *son*. On répertorie ses caractéristiques, qu'elles soient physiques (la synthèse sonore), matériologiques ou typomorphologiques (Schaeffer et ses successeurs), ou encore psycho-acoustiques. La musique savante dispose ainsi de nouveaux éléments, il lui reste alors à trouver de nouveaux principes de composition, ceux émanant de la tonalité n'étant plus opérants : le sérialisme, ou encore la composition spectrale. La composition est

⁴ *Ibid.* p225

⁵ *Ibid.* p108

l'agencement des sons, ou encore notes, dans une forme, constituant l'œuvre. Autrement dit la composition constitue des plans transcendants. C'est à partir de ces plans transcendants que l'improvisation opère. Elle les relativise, utilise leurs motifs. L'improvisation correspond à la composition d'une époque. Elle a une vocation libératrice : elle libère les motifs de la forme prédéterminée, elle les fait vivre dans une musique immédiate. Nous comprenons alors que l'improvisation sans travail de la musique écrite "enfonce des portes ouvertes", évolue dans l'obscurité. Musique écrite et improvisation, ou musique intuitive, sont intimement liées : c'est le *feedback* entre musique écrite et musique intuitive. L'improvisateur actualise au moment du jeu des motifs qu'il a rencontré, travaillé et si on peut dire imprimé lors de sa fréquentation de la musique écrite. Référons-nous alors à Bergson, dans *Matière et Mémoire*⁶ : ce processus d'actualisation, actualisation de la mémoire dans le présent, Bergson le visualise par un cône (ABS), dont la pointe représente le présent pur (S), en contact avec le devenir (P) ou l'ambiance :



L'*expérience* de l'individu s'actualise selon ses besoins dans ses attitudes et son comportement, face au réel. Il en sera de même pour le joueur de musique intuitive, qui invoquera tel ou tel motif, son, ou timbre, en réaction à ce qu'il entend (selon le principe de jeu du *feedback intuitif*). La molécularisation de la musique démultiplie alors les possibilités de son jeu, lui permet d'être au plus proche du son. Ce qui ne l'empêche pas en droit d'utiliser des motifs issus de la musique telle qu'elle se jouait auparavant. Car la molécularisation de la musique est une relativisation progressive des règles de la musique, au sens où Thomas Kuhn l'entend dans *La structure des révolutions scientifiques* : un paradigme de composition s'installerait, basé sur certaines règles de composition, jusqu'à ce qu'il soit relativisé par une révolution compositionnelle (la tonalité relativisée par le dodécaphonisme par exemple), comme la mécanique de Newton a été relativisée par la Relativité d'Einstein ; or Newton, dans certaines conditions, est toujours valable et employé. Plusieurs paradigmes peuvent cohabiter. Ainsi l'improvisateur peut toujours invoquer un motif de musique baroque, pour ses qualités propres, ou en tant que *cliché*.

Limitations (déterminations) intérieures et extérieures

Nous prétendions précédemment que la musique intuitive tend à l'indétermination absolue. C'est en partie inexact : le joueur de musique intuitive introduit ses propres déterminations dans la

⁶ H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF Quadrige, p105 : « Si je représente par un cône SAB la totalité des souvenirs accumulés dans ma mémoire, la base AB, assise dans le passé, demeure immobile, tandis que le sommet S, qui figure à tout moment mon présent, avance sans cesse, et sans cesse aussi touche le plan mobile P de ma représentation actuelle de l'univers. En S se concentre l'image du corps ; et, faisant partie du plan P, cette image se borne à recevoir et à rendre les actions émanées de toutes les images dont le plan se compose. »

musique. Son jeu dépendra évidemment des autres musiciens, du lieu et du moment où il joue, du milieu, de l'*ambiance* dans laquelle il est plongé, mais également de son expérience, de sa fréquentation avec la musique écrite, et d'autres déterminations telles que son instrument (et ses caractéristiques, qui sont limitatives par rapport à l'infini des possibles de jeu). Ainsi les possibilités de son jeu sont alors limitées intérieurement, et non extérieurement (influence directe du plan transcendant, la partition jouée). Le plan transcendant agit alors intérieurement (sans être présent en tant que partition, et ainsi déterminant le jeu du musicien de manière extérieure), dans le sens où le travail de la musique écrite, sur les partitions, détermine l'expérience du musicien ; les paradigmes de composition déterminent ainsi intérieurement le jeu du musicien lors de l'improvisation. Ces déterminations intérieures pourraient être visualisées par le contenu du cône, c'est l'ensemble des expériences que le musicien a intériorisé. Les *Sequenzas* de Berio sont alors un bon exemple de formation de l'interprète, par la musique écrite, à dépasser ses capacités dans la virtuosité, et à dépasser les capacités de son instrument. Ce dépassement acquis lors du travail de la musique écrite peut alors désormais s'actualiser dans l'improvisation. Nous retrouvons le feedback entre musique écrite et musique intuitive. « Nous étions très ouverts, nous pouvions utiliser ce que nous sommes, en tant que musiciens, et avec tout ce que nous avons appris des autres musiques. Tout cela est une amorce du processus par lequel on prend conscience d'être une sorte d'instrument qui renvoie, qui répond. »⁷

La détermination est donc extérieure (la partition qui dirige le jeu) et intérieure (l'expérience, et ainsi le paradigme, qui s'actualisent dans le jeu). Cette détermination opère comme une limitation, au sens où le musicien, au lieu de partir du rien, comme on pourrait le croire, part de l'infinité des possibles, et fait une sélection selon sa volonté, son intuition, son expérience, l'influence du milieu, de l'*ambiance*. Ce que dégage Deleuze par rapport à la peinture fonctionne tout aussi bien en musique : « C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur : en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n'en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer. »⁸

La musique acousmatique

Comme nous l'avons dit précédemment, la musique acousmatique tend vers la détermination absolue, dans le sens où elle ne nécessite pas d'interprétation, qu'elle est fixée une fois pour toute : son actualisation, c'est-à-dire son existence dans l'espace et dans le temps en tant que musique, est une diffusion. La musique acousmatique *ne se crée pas* en même temps qu'elle se diffuse. Elle est créée dans un temps qui n'est pas celui du jeu – à la manière de la composition de musique écrite, puis diffusée (là où la musique écrite sera interprétée).

⁷ J. Cott, *Stockhausen, entretiens avec Jonathan Cott*, JCLattes, p26

⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, éditions du Seuil, p83

Une alternative à une simple diffusion mécanique de la musique acousmatique s'est développée en particulier dans le monde francophone de la musique acousmatique (France, Belgique, Canada) à partir des travaux de Pierre Schaeffer puis de François Bayle : l'*interprétation acousmatique*⁹. Celle-ci constitue en un travail sur la spatialisation du son au moment de la situation musicale qu'est le *concert acousmatique* : c'est une diffusion d'une œuvre enregistrée en stéréo sur plusieurs couples LR (gauche/droite) de haut-parleurs. La source stéréo est démultipliée en autant de pistes stéréo qu'il y a de couples d'enceintes à travers une table de mixage spéciale. L'interprète contrôle le paramètre volume de chaque couple à l'aide de *faders*. Les haut-parleurs sont disposés selon une configuration déterminée et peuvent être de couleurs différentes (selon leur bande passante). Le contrôle du volume sonore de chaque couple détermine ainsi la diffusion géographique du son et sa couleur, et peut provoquer des phénomènes perceptifs particuliers (sensation de proximité/distance, de vitesse). Le contrôle du son se fait alors à partir du *médium de diffusion*, les enceintes. Distinguons alors dans le processus de la musique électronique jouée trois *modules* ou *médiums* qui sont indissociablement liés voir confondus dans un instrument traditionnel acoustique (qui n'a pas besoin d'être amplifié électriquement) :

- le *médium d'interaction avec la source sonore*, ou *interface*, grâce auquel l'interprète contrôle la source sonore, "introduit les données musicales" : le contrôleur midi (clavier par exemple, ou n'importe quel instrument "midifié", c'est-à-dire équipé de capteurs midi) dans le cadre d'un instrument électronique. Dans le cadre d'un instrument traditionnel acoustique, la clarinette par exemple, ce sera les touches pour la détermination des notes jouées, ou l'anche et le bec pour la détermination de certains caractères du son (notes détachées ou liées, vibrato) ; pour le trombone ce sera la coulisse et l'embouchure, pour le piano le clavier ou encore pour le violon le système manche/cordes.

- le *médium de production du son*, ou *source sonore* à proprement parler, qui produit le son. Dans le cadre d'un instrument électronique, ce sera le synthétiseur (à synthèse additive, soustractive, ou encore granulaire), le *sampler* (qui restitue de manière contrôlable des échantillons préenregistrés, les *samples*), ou encore le micro. Dans le cadre d'un instrument acoustique, ce sera pour les instruments à vent par exemple l'embouchure et le corps de l'instrument, qui produisent la colonne d'air, ou pour les instruments à corde les cordes, qui en vibrant produisent le son (qu'elles soient frappées, frottées ou grattées).

- le *médium de diffusion du son*, par lequel se diffuse le son, et ainsi grâce auquel le son peut être perçu. Dans le cadre d'un instrument électronique ce rôle sera joué par les enceintes. Dans le cadre d'un instrument traditionnel, ce rôle sera joué pour les instruments à cordes par la caisse de résonance, autrement dit le corps de l'instrument, pour les instruments à vent par le pavillon et plus globalement le corps de l'instrument, pour un instrument à percussion tel que le marimba par les tubes (les résonateurs) qui sont disposés sous les lamelles de bois. Chez les instruments acoustiques le médium de diffusion joue généralement le rôle d'amplificateur naturel par résonance d'un son qui préexiste. En musique électronique, l'enceinte (membrane qui vibre selon le signal électrique que lui transmet la source sonore) est nécessaire pour que le son existe en tant que son.

⁹ J. Prager, *Introduction à l'interprétation acousmatique*, texte non encore édité.

Ces trois modules étant liés dans les instruments acoustiques, l'interprète agit plus ou moins volontairement et précisément sur les trois modules lorsqu'il joue. Comme nous l'avons montré, l'interprète acousmatique ne contrôle à travers un module d'interaction du son très limité (faders de volume) que le module de diffusion (l'orchestre de haut-parleurs). Il ne contrôle pas le module de production du son, n'agit ainsi pas sur le son qu'il diffuse, sur la forme de l'œuvre, sur les caractéristiques du son. Il s'agirait alors pour l'interprète de pouvoir contrôler à travers l'interface le module de production du son et non seulement le module de diffusion. La musique acousmatique pourrait être alors interprétée, c'est-à-dire *jouée*, et non seulement diffusée.

La musique acousmatique *jouée* (interprétée) est une voie encore peu empruntée dans la musique "savante" : elle consisterait en utiliser les possibilités de l'électronique quant aux horizons que s'est ouvert elle-même la musique savante, mais qu'elle n'a su exploiter dans le jeu (molécularisation de la musique, rendue en grande partie possible par les innovations technologiques : la synthèse sonore par exemple). Or l'électronique a été utilisée à ces fins dans le jazz par exemple (Herbie Hancock et le Moog entre autres) et bien sûr dans la musique électronique "populaire". Le but serait de tendre vers la *création limitée* (la musique acousmatique interprétée véritablement, et non diffusée de manière malgré tout complexe et intéressante dans l'*interprétation acousmatique*), puis *illimitée* (la musique acousmatique intuitive). Dans le cadre d'une musique acousmatique jouée, pourquoi ne pas imaginer que le compositeur de musique écrite acousmatique produise une partition pour un ou plusieurs musiciens, selon la complexité de la pièce, et qu'en plus de cette partition, les interprètes disposent des patches du compositeur. Il s'agirait pour eux alors de jouer la partition à partir des indications et des patches, et ainsi de disposer de leur ordinateur et de leurs contrôleurs comme d'un instrument traditionnel, le choix du contrôleur, l'*interface*, et de son ergonomie dépendant du type de sons à jouer (selon sa matériologie, le besoin ou non de notes, etc.), cela étant déterminé par le compositeur (le compositeur de musique écrite instrumentale fait ainsi jouer telle partie à tel musicien selon la tessiture, le timbre etc. de son instrument). Vient alors le problème du logiciel, du format propriétaire. Certaines œuvres ne pourraient être jouées que sur un logiciel particulier (*Live* de Ableton par ex), d'autres œuvres sur un autre (*Reaktor* de Native Instrument). Mais n'est-ce pas la même situation qu'avec les instruments traditionnels, un concerto pour clarinette ne pouvant être joué par un sax? Le saxophoniste ténor qui veut jouer une pièce pour baryton ne doit-il pas en disposer d'un? Ne doit-on pas alors considérer les logiciels comme des instruments?

Si nous nous replaçons dans une perspective historique, la musique acousmatique ou électroacoustique telle qu'elle s'est faite depuis 50 ans représente la première phase d'un processus plus global. Elle s'est occupée de sculpter le son, d'en déterminer les caractéristiques essentielles. Seul un travail de composition, en différé, dans le calme du studio, pouvait permettre un tel travail sur la qualité du son. De plus, la technologie n'était pas encore assez avancée pour pouvoir sortir du studio, les machines étant peu ergonomiques et encombrantes. Ce travail de composition, en différé, représente donc la première phase d'un feedback historique entre musique électronique fixée et musique électronique jouée. Il fallait passer par le travail du son en profondeur, par la constitution d'un corpus de règles théoriques et pratiques, comme il faut passer pour un improvisateur par le travail de

la musique écrite. Il faut alors désormais faire "vivre" les découvertes théoriques et pratiques de la musique acousmatique dans le jeu. Stockhausen a déjà entamé ce travail dans des œuvres comme *Spiral* ou *Pole* ; avant il avait produit les *Studies*, *Telemusik*, et autres musiques fixées sur support. Il s'agit alors d'adapter la technologie au jeu de la musique acousmatique. Jusqu'à présent, la musique acousmatique utilisait généralement des technologies de transformation et de montage du son en différé (les séquenceurs par exemple : *Protools* ou *Cubase*). Or l'arrivée de logiciels permettant un contrôle des paramètres et des séquences en *live* (*Live* de Ableton ou *Reaktor* de Native Instruments par exemple) et d'interfaces physiques relativement ergonomiques rend dorénavant possible le jeu de la musique acousmatique. Or le *live machine* existe déjà depuis quelque temps en musique électronique "populaire" (la *hardtek* par exemple, musique de *free party*). Mais c'est une musique généralement peu élaborée relativement aux recherches sonores acousmatiques, même si elle répond souvent parfaitement à son objectif : faire entrer les danseurs dans une transe hypnotique. Autant nous pensons que la musique acousmatique doit gagner en liberté et en créativité grâce au jeu, autant nous pensons que la musique électronique "populaire" peut gagner en qualité grâce au travail du son en différé, encore relativement pauvre. Une certaine musique électronique "populaire" s'oriente d'ailleurs déjà dans cette direction (l'album *DE9 Transition* du DJ *électro-minimal* Richie Hawtin est mixé en 5.1 : introduction de la variable espace dans la composition). Il s'agit donc de conserver (ou plutôt de créer) le feedback entre musique acousmatique fixée et musique acousmatique jouée, car ce sont deux moments nécessaires à la création : le travail sur les qualités du son en différé (création des *patches*, ou *presets*), et son application intuitive dans le jeu. Alors la musique électronique s'intégrera aux différentes catégories visualisées dans le graphique p4 : musique électronique fixée sur support, à diffuser, musique électronique à interpréter (à partir d'une partition), et musique électronique improvisée. Ainsi l'ordinateur deviendra un instrument aux capacités quasi-infinies (l'orgue avait un rôle semblable, à son époque), capable de prendre en charge *dans le jeu* la molécularisation de la musique (comme paradigme). Car l'enjeu est là : faire de l'ordinateur un instrument, en plus d'être déjà une plateforme de transformation et de montage des sons vouée à composer et à fixer la musique. L'ordinateur doit permettre le contrôle en temps réel de paramètres du son précédemment sélectionnés (les *presets*) : Deleuze cite Simondon : « dans la modulation, il n'y a jamais arrêt pour démoulage, parce que la circulation du support d'énergie [le son pour nous] équivaut à un démoulage permanent ; un modulateur est un moule temporel continu... Mouler est moduler de manière définitive, moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable ». Ainsi le contrôle du son en temps réel, en *live*, équivaut à un « moule temporel, variable et continu, auquel seul convient le nom de modulation à strictement parler »¹⁰. La musique électronique fixée sur support s'occupe de mouler, la musique électronique jouée s'occupe de moduler.

Pour récapituler

Détermination absolue et indétermination absolue sont deux pôles abstraits à partir desquels se distribuent les différentes manières de faire émerger la musique du silence, en *situation*

¹⁰ *Ibid.*, p126

(enregistrement, concert, jeu pour soi, etc.) : le moment où la musique se joue. Faisons varier ces deux pôles :

- plus on va vers la *détermination absolue*, plus l'influence d'un *plan transcendant* (partition) sur l'*interprète* est importante ; plus le plan transcendant détermine alors l'interprète de façon *extérieure* ; plus la *création* au moment où la musique se joue est *limitée* ; moins la *liberté* (liberté d'actualiser ses déterminations *intérieures*) de l'interprète est grande ; plus la musique est *molaire* (actualisation de blocs de musique de plus en plus gros : cellules pour *Klavierstücke XI* par exemple, musique écrite qui recourt à l'indétermination, partition entière pour une musique écrite déterministe) ; le *mode d'existence en tant que musique dans l'espace et dans le temps* sera – pour une musique dans laquelle il demeure de l'indétermination : une *actualisation* (actualisation du plan transcendant, la partition : les symboles idéels deviennent sons réels) par *interprétation* – et pour une musique dans laquelle il ne demeure aucune indétermination : une *diffusion* (la musique fixée sur support par exemple, qui ne nécessite qu'un opérateur technique, et non un musicien).

- plus on va vers l'*indétermination absolue*, moins l'influence d'un *plan transcendant* sur l'interprète est importante ; moins le plan transcendant détermine alors l'interprète de façon *extérieure* ; plus la *création* au moment où la musique se joue est *illimitée* ; plus la liberté d'actualiser ses déterminations *intérieures* pour l'interprète est grande ; plus la musique est *moléculaire* (actualisation de blocs de musique de plus en plus petits : cellules pour *Klavierstücke XI* par exemple, musique écrite qui recourt à l'indétermination ; grilles d'accords, motifs ou simples sons pour une musique intuitive de type *Aus den Sieben Tag*) ; la musique se déploie alors en un *plan d'immanence* ; le *mode d'existence en tant que musique dans l'espace et dans le temps* sera – pour une musique dans laquelle il demeure de la détermination (extérieure : plan transcendant, la partition) : une *actualisation* par *interprétation* – pour une musique où la détermination extérieure est inexistante (pas de partition) une *improvisation* (la musique intuitive par exemple).

Du plus déterminé au plus indéterminé, dans l'œuvre de Stockhausen :

Telemusik (1966) (musique électroacoustique fixée sur bande magnétique) ; *Kreuzspiel* (1953) (musique écrite de sérialisme intégral) ; *Kontakt* (1960) (musique mixte, ensemble et bande magnétique) ; *Klavierstücke XI* (1956) (musique écrite, œuvre ouverte) ; *Prozession* (1967) (musique intuitive, partition de "+", "-", "=") ; *Aus den Sieben Tag* (1968) (musique intuitive sans partition).