

Université de Lille-III,

UFR Arts et culture

Master Arts, mention esthétique, pratique, et théorie des arts  
contemporains

# La situation musicale, l'expérience vécue de la musique

Rémi Lavalie

Mémoire de Master2

Directeur de recherche : M. Vincent Tiffon, maître de conférence

Septembre 2006



Université de Lille-III,

UFR Arts et culture

Master Arts, mention esthétique, pratique, et théorie des arts  
contemporains

# La situation musicale, l'expérience vécue de la musique

Rémi Lavalie

Mémoire de Master2

Directeur de recherche : M. Vincent Tiffon, maître de conférence

Septembre 2006

Merci à Romain Bricout et à Vincent Tiffon pour nos "sessions de travail", à partir desquelles une partie des réflexions qui vont suivre ont été produites.

Merci à Serge Valdinoci, maître de conférences au département de philosophie de l'université de Reims, penseur.

Merci à tous mes amis, à mes parents, et à tous ceux qui de près ou de loin ont permis à ce mémoire d'être écrit.

## Introduction

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. C'est ce qui fait de la musique selon une définition traditionnelle un *art du temps*, mais aussi de l'espace (en particulier depuis le XXème siècle, qui a vu apparaître le paramètre espace dans la composition, et des dispositifs de spatialisation dans la diffusion). C'est sous cet angle que nous tenterons d'aborder la musique, et ainsi 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. Prendre en vue la musique sous l'angle de la situation musicale, c'est admettre que la musique se déploie dans l'espace et dans le temps ; cela impose donc d'analyser le rapport qui existe entre la musique et l'auditeur, de considérer que ce rapport se fait dans l'espace et dans le temps de la situation, et ainsi que de nombreuses conditions extra-musicales peuvent déterminer l'expérience esthétique musicale de l'auditeur, mais également le jeu du musicien, et l'écriture du compositeur. Le rapport entre la musique et l'auditeur ne peut être purement musical. L'intégration du paramètre espace au cours du XXème siècle est la preuve de la compréhension de ce phénomène par les compositeurs eux-mêmes. Car le paramètre espace n'est pas considéré historiquement comme étant un paramètre musical. Il relativise le caractère idéal, immatériel de la musique (en particulier la musique classique, écrite, qu'on pourrait qualifier d'idéaliste, l'exécution constituant le passage de l'idée à la réalité sonore, matérielle). Il introduit des considérations matérielles dans la composition, et ainsi témoigne d'une compréhension du vécu de la musique comme situation spatio-temporelle. Le compositeur allemand Karlheinz Stockhausen (1925) a particulièrement travaillé sur les relations entre la musique et la situation. Certaines de ses œuvres tiennent plus de l'évènement, de la *performance* dans le langage de l'art

contemporain, que de l'œuvre classique. Il introduit dans sa musique des considérations extra-musicales (configuration de la salle, placement des spectateurs, interaction des musiciens en direct avec l'environnement, etc.). Ainsi les *conditions de possibilités* du vécu de l'œuvre musicale sont intégrées dans la composition de la musique elle-même : la musique devient de fait, historiquement, situation musicale. L'analyse musicologique se doit alors d'intégrer cette évolution dans l'histoire de la musique, et d'adapter ses outils conceptuels. Les conditions de possibilité du vécu de l'œuvre musicale concernent toutes les déterminations qui ne sont pas purement musicales (selon une définition historique de la musique classique occidentale) mais qui rendent possible l'expérience esthétique musicale de l'œuvre par l'auditeur, mais également par l'interprète et le compositeur. Nous l'aurons compris, elles comprennent les conditions spatio-temporelles de la situation musicale (le lieu, le moment), mais aussi les conditions techniques (instruments de musiques, appareils d'amplification ou de diffusion, etc.). Il ne s'agit pas de réduire la situation musicale à ses conditions de possibilité, et ainsi de tenter d'expliquer l'expérience esthétique musicale, unique, immédiate, à partir de ses conditions de possibilité, qu'elles soient spatio-temporelles, techniques ou autres, mais de comprendre l'interaction qui existe entre la situation vécue et ses conditions, en vue d'élargir ce vécu, et ainsi d'*intensifier* l'expérience esthétique et d'en créer ou découvrir de nouvelles, et ainsi comme nous allons tenter de le montrer d'élargir la vie. C'est ce qui nous semble être la tâche du compositeur de musique, en tant qu'artiste, et en particulier d'un compositeur *expérimentateur* et *inventeur* comme Stockhausen.

Ainsi nous allons tenter dans les chapitres qui vont suivre d'analyser la situation musicale dans sa structure, son fonctionnement, ses implications. De quelle manière la musique vient-elle au monde lors de la situation musicale, lorsqu'elle se joue ou se diffuse ? Quels rapports entretiennent les musiciens entre eux lors de l'exécution de la musique, quels rapports entretiennent-ils avec les auditeurs, comment la situation musicale va-t-elle induire une *ambiance* et comment cette ambiance va-t-elle déterminer le *rapport au monde* des auditeurs ou des musiciens ? Comment la situation musicale, en tant qu'elle peut être une situation *relativisante* pour l'auditeur par le fait qu'elle peut induire des expériences perceptives nouvelles ou des modifications d'état de conscience, va-t-elle relativiser son rapport au réel, et produire de nouvelles manières d'habiter le monde ? Comment l'auditeur est-il affecté par la musique, quels types d'écoute peuvent-ils lui permettre d'être au cœur de la musique, comment le corps peut-il tenir une place importante dans l'écoute ?

Autant de questions qui seront posées dans les quatre chapitres de ce travail afin de comprendre la portée existentielle et politique de la situation musicale.

## Chapitre\_I Détermination et indétermination ; La musique au moment où elle se joue

### 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 Bojè 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 rapports 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 repos<sup>1</sup>. »

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

---

<sup>1</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, p331

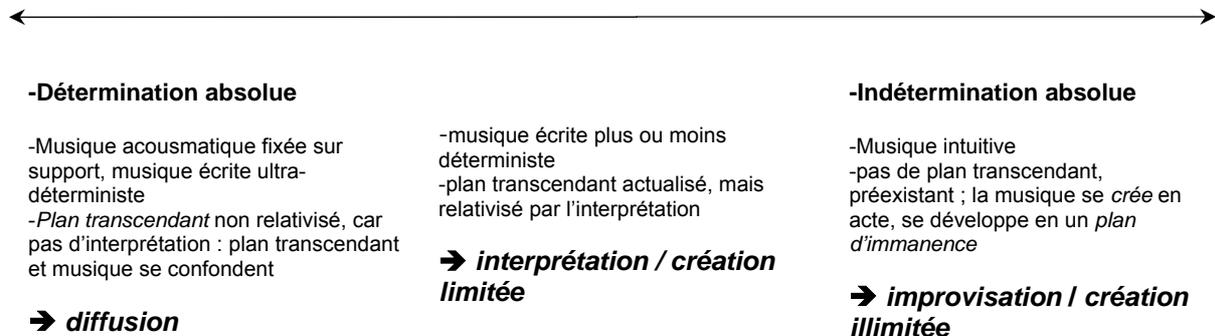
l'interprète est donc variable, selon la partition qu'il a à interpréter. Dans une œuvre telle que *Kreuzspiel* (1953) de Stockhausen, dans laquelle chaque paramètre est soumis à la loi rigoureuse du sérialisme intégral, l'interprète doit retranscrire le plus fidèlement possible chaque indication de 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 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 très restreinte (dispositif de spatialisation : l'*acousmonium*, ou orchestre de haut-parleurs par exemple). 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 à spatialisation). 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 n'est aucunement déterminée par l'interprète et son milieu (sauf pour l'acoustique du lieu : il faut alors adapter le dispositif de diffusion). La création *au moment de l'exécution* est

inexistante. 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



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 restratifier, 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-agencements<sup>2</sup>. » 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 *molaire* (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"<sup>3</sup>, 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, 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 écrite<sup>4</sup>. » Le travail de la musique écrite permet de fixer des motifs, de travailler la précision des nuances.

---

<sup>2</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Ibid.*, p330.

<sup>3</sup> « 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

<sup>4</sup> *Ibid.* p225

Il permet d'*intérieuriser* les motifs, d'accumuler l'*expérience* qui sera alors actualisée dans le jeu.

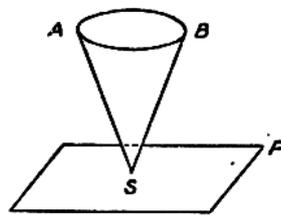
### **Molécularisation de la musique**

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<sup>ème</sup>, 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.<sup>5</sup> » 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

---

<sup>5</sup> *Ibid.* p108

sérialisme, ou encore la composition spectrale. La composition est 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*<sup>6</sup> : 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.

---

<sup>6</sup> 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. »

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 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 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 (nous reviendrons plus tard sur le concept d'*ambiance*), 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 ou 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. »<sup>7</sup>

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

---

<sup>7</sup> J. Cott, *Stockhausen, entretiens avec Jonathan Cott*, JCLattes, p26

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. »<sup>8</sup>

### **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). 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), puis *illimitée* (la musique acousmatique intuitive). 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

---

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

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 de contrôleurs 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 p3 : 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... Moulder 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 »<sup>9</sup>. La musique électronique fixée sur support s'occupe de mouler, la musique électronique jouée s'occupe de moduler.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p126

## 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* (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 détermination *intérieures*) de l'interprète est grande ; plus la musique est *moléculaire* (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).

## Chapitre\_II Politique de la situation musicale

### Les rapports entre musiciens ; musique écrite et musique intuitive

Intéressons nous aux rapports qu'entretiennent les musiciens entre eux, et à la manière dont ils constituent un groupe homogène, une unité. A partir des deux pôles dégagés précédemment, plan d'organisation ou plan transcendant et plan de consistance ou d'immanence, il est possible de dégager deux types de rapports qu'entretiennent les musiciens dans l'exécution de la musique. Dans la musique écrite, chaque musicien se rapporte avant tout à la partition, à un plan transcendant commun. On peut alors parler de *relations en étoile*, une multiplicité de musiciens se rapportant à une unité centrale, la partition. Les rapports entre musiciens, constituant l'homogénéité du groupe, sont ainsi réglés par la partition ; autrement dit, l'homogénéité du groupe est conséquence de l'homogénéité de la partition, les rapports entre musiciens sont réglés à partir des rapports entre sons qui seront joués par les musiciens, en fonction de la partition. La bonne actualisation de ces rapports entre sons, qui, avant l'exécution, n'existe qu'en idée, est garantie par le chef d'orchestre quand il y en a un, qui est le gardien – plus ou moins fidèle : le chef d'orchestre *interprète* également – de la partition, chaque musicien se référant à lui.

L'organisation de la musique écrite se fait donc dans l'espace et dans le temps (la situation de l'exécution) à partir d'un plan transcendant, la partition, qui détermine les rapports entre musiciens en fonction des rapports entre sons que devront émettre les musiciens. Le rapport entre les musiciens est ainsi prédéterminé, et relativement indirect, puisqu'il est médiatisé par la partition et son prolongement le chef d'orchestre.

Dans *Aus den Sieben Tagen*, il n'y a pas de partition, et ainsi pas de plan transcendant. Il n'est pas question d'une multiplicité se rapportant à une unité, mais de rapports plus complexes, chaque musicien se rapportant à tous les autres : on peut parler de *relations en réseau*. Chaque musicien écoute les autres, et réagit. Comme nous l'avons vu, Stockhausen appelle ce mouvement *feedback intuitif* : « dans un groupe de musiciens, l'un d'entre eux introduit quelque chose, puis écoute ce qu'en fait le suivant, lequel transforme ce qu'il entend d'après des instructions qui lui ont été données<sup>10</sup>. » Stockhausen entend par instructions la série de signes de *Prozession* ou *Kurzwellen* : il s'agit là encore d'un plan transcendant ; elle peut ne pas exister (*Aus den Sieben Tagen*). On peut alors parler d'auto-organisation de la musique, sans référence extérieure. La musique s'auto-organise dans la situation de l'exécution, elle ne préexiste pas en idée. Les rapports entre musiciens ne sont pas pré-réglés, en fonction des rapports entre sons fixés symboliquement sur la partition, mais s'agencent dans l'instant.

---

<sup>10</sup> J. Cott, *Stockhausen, entretiens avec Jonathan Cott*, JCLattes, p220.

## Conscience supérieure

L'acte fondamental du yoga, d'après Sri Aurobindo, penseur indien, que Stockhausen cite souvent, consiste en contenir toutes les émotions et les pensées qui occupent normalement notre conscience, ne penser à rien, et grâce à cet état vide de la conscience, créer la première condition propice aux intuitions venues d'un niveau de conscience supérieur : « il est évident que nous devons quitter d'abord le vieux pays si nous voulons en découvrir un nouveau à l'intérieur de nous-mêmes – tout dépend de la détermination avec laquelle nous franchissons cette étape<sup>11</sup>. » Stockhausen s'est inspiré de cette pensée pour concevoir les textes de *Aus den Sieben Tagen* (voir *Es*), et ainsi déterminer le type de processus musical et plus globalement créatif de cette musique. Nous assimilerons ce processus de relativisation de la conscience quotidienne, pragmatique, en vue d'atteindre une conscience supérieure (en écartant tout jugement moral), aux processus de desubjectivation et de déterritorialisation dégagés par Deleuze.

## La cohérence, l'ambiance

Mais tout d'abord faisons un détour par la notion de cohérence de la musique, énoncée par Stockhausen dans ses entretiens (p224). Dans la musique écrite, dès le moment où la pièce est jouée, on peut penser que sa cohérence est assurée, tout au moins légitimée. Le compositeur en est à l'origine, et celle-ci dépend des critères musicaux en vigueur à l'endroit et au moment où la pièce est produite, voir du dépassement de ces critères ; nous retrouvons la notion de paradigme musical. Elle dépend également de l'idée du compositeur qui est au fondement de l'œuvre : ainsi l'œuvre se déploie à partir de l'idée d'une manière plus ou moins nécessaire, selon des principes qui appartiennent à l'idée, celle-ci se référant plus ou moins à un paradigme musical (le sérialisme par exemple : le principe de déploiement sera la nécessité sérielle).

La cohérence dans la musique écrite est donc tout d'abord celle de la partition, comme plan d'organisation. La cohérence est donc à actualiser dans l'exécution. Dans la musique intuitive, la cohérence est à inventer à chaque instant ; elle est portée activement par chaque musicien. Or autant celle-ci dépend de chaque musicien, autant aucun n'en est entièrement et individuellement responsable. La cohérence ressort du groupe comme unité, et non comme unité comprise comme simple somme, addition. C'est une unité homogène. Quand la musique est ressentie comme homogène, on parle indifféremment de cohérence de la musique et de cohérence du groupe. Il y a identité de la musique jouée et du groupe lui-même. Or autant la décomposition de la musique, l'analyse, est possible mais abstraite, autant la décomposition du groupe en individus particuliers est abstraite. Nous pensons ainsi

---

<sup>11</sup> M. Kurtz, *Aus den Sieben Tagen, points de vue biographique et historique sur les compositions-textes de mai 1968*, in Karlheinz Stockhausen (Livre-programme), Ed. Contrechamps/Festival d'Automne à Paris, 1988.

que lors de l'exécution, chaque individu est départicularisé, et ainsi immergé dans une totalité qui devient indivisible. Cette totalité n'est pas construite médiatement, à partir d'un principe extérieur comme dans la musique écrite (plan d'organisation). Nous retrouvons la notion de conscience supérieure ; ce niveau de conscience supérieur constitue selon nous une *ambiance*, dans laquelle sont plongés les musiciens. Mais plus exactement, cette ambiance ne précède pas ce qui vient la remplir ; elle se construit et se remanie dans l'expérience, dans la situation du jeu. Cette ambiance se confond avec le plan d'immanence précédemment évoqué. Cette ambiance, Stockhausen l'appelle *Stimmung* : « cela veut dire accord (...). C'est un terme qui englobe aussi bien l'accord d'un piano, la pose d'une voix, l'entente entre des gens, la sérénité de l'âme. Il y a tout cela dans ce mot. Lorsque vous dites : nous sommes dans un bon *Stimmung*, vous dites que vous vous accordez, psychologiquement, que vous êtes "d'accord" ensemble<sup>12</sup>. » Ce phénomène de *Stimmung* relève du phénomène de *syntonie* décrit par le psychopathe Eugène Minkowski, qui en fait comme nous le verrons par la suite un « *principe fondamental de la vie* », dont la *sympathie* aux sens étymologique et fondamental du terme est un « *phénomène représentatif* ».

### **Déssubjectivation, territoire, chaos**

Dans le plan de consistance, « il n'y a plus de formes [préexistantes], mais des rapports cinématiques entre éléments non formés ; il n'y a plus de sujets mais des individualisations dynamiques sans sujet, qui constituent des agencements collectifs<sup>13</sup>. » On doit alors parler de déssubjectivation. Se déssubjectiver, c'est se déterritorialiser, c'est-à-dire « quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis<sup>14</sup>. » Il s'agit pour le musicien d'échapper à son identité figée, tout en actualisant ses déterminations intérieures, et de créer un devenir commun avec les autres musiciens. Le musicien se subjective comme son, comme dirait Stockhausen il devient la musique (Entretiens). Ainsi au groupe comme agencement correspond la musique comme agencement, agencement en train de se faire dans l'exécution : il s'agit d'un seul et même agencement, dégagé selon deux points de vue différents. Le musicien est indifféremment lui-même ou le son qu'il joue ; or le son joué est la transformation d'un son entendu (principe du *feedback intuitif*), l'agencement de quelque chose de l'individu qui a joué le son entendu, et de quelque chose de l'individu qui joue le son transformé : le musicien devient donc autre en jouant. Se déterritorialiser comme sujet, individu, c'est en même temps se reterritorialiser comme son, comme musique, constituant

---

<sup>12</sup> J. Cott et K. Stockhausen, *Ibid.*, p181.

<sup>13</sup> G. Deleuze, *Dialogues*, Champs-Flammarion, p112.

<sup>14</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *L'anti-Œdipe*, Editions de Minuit, p162.

un plan de consistance. Or se territorialiser, c'est tracer et habiter un territoire qui filtre le chaos. Et nous pouvons définir à partir de Deleuze le chaos « moins [comme] l'absence de déterminations que [comme] la vitesse infinie avec laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent<sup>15</sup> ». Ainsi créer un territoire, c'est tirer un plan sur le chaos, sélectionner des déterminations, des vitesses. Dans le cas de la musique écrite, c'est restituer un chaos pré-organisé, dans le cas de la musique intuitive, c'est vivre immédiatement l'organisation d'un chaos.

Avant l'exécution de la musique intuitive, le vide laissé par l'absence de partition s'identifie alors à la totalité du chaos. Un chaos sur lequel sera tracé un territoire musical, voire territoire tout court, le musicien étant entièrement dans ce qu'il joue. Or on part toujours d'un territoire : notre identité, etc. Créer, c'est alors se déterritorialiser, devenir autre, « produire des lignes et des figures de différenciations<sup>16</sup> ». On retrouve ainsi la figure fétiche de Stockhausen, la *spirale*, présente concrètement dans le *feedback intuitif* : alors que la reprise parfaite d'un motif par un musicien, puis par un autre, constituerait un cercle parfait, la transformation du motif est une reprise *plus* quelque chose ; il y a décalage, intervalle, on ne repasse pas tout à fait par le même point. L'œuvre évolue en spirale. D'un point de vue global, l'image de la spirale renvoie à l'interprétation deleuzienne de l'*éternel retour* nietzschéen : l'*éternel retour de la différence*.

L'exécution de *Aus den Sieben Tag* ou de toute autre musique intuitive constitue alors une confrontation avec ce que nous n'appellerons plus vide du non-encore-rempli (la toile blanche en peinture, la feuille blanche en écriture), mais plutôt totalité chaotique virtuelle, non encore sélectionnée, délimitée, organisée (cf. *Bacon* de Deleuze). Plus précisément, étant donné qu'il ne peut y avoir d'expérience immédiate du chaos, celui-ci étant toujours vécu à partir d'un territoire, le chaos se vit médiatement dans l'incertitude, l'aléatoire de la reterritorialisation, celle-ci se faisant au grès des lignes de fuites, des agencements. Dans la musique écrite, les devenirs sont prédéterminés et le chaos pré-structuré dans la composition.

L'exécution de *Aus den Sieben Tag* peut constituer une expérience intense de déshumanisation, telle que peut l'être la prise de certaines drogues<sup>17</sup>. Ou comme dirait Deleuze, un devenir-animal, devenir-moléculaire, devenir-imperceptible. C'est également une expérience micro-politique de devenir-commun, d'agencement non médiatisé par une Loi transcendante. L'agencement se fait selon l'ambiance, le milieu, les caractéristiques propres de chaque musicien : une *anarchie*, au sens premier du terme : *an*-archie, sans principes (transcendants). Le seul principe : l'écoute (le *feedback intuitif*) : savoir jouer quand

---

<sup>15</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Editions de Minuit, p44.

<sup>16</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, p328.

<sup>17</sup> A. Huxley, *Les portes de la perception*, 10/18, ou C. Castaneda, *L'herbe du diable et la petite fumée*, 10/18.

il faut, ne pas jouer quand il ne faut pas, autrement dit savoir se donner ou se retirer au profit de l'agencement collectif, et ainsi de la musique. Le principe de jeu, même s'il intervient au niveau de la totalité, repose sur la responsabilité de chacun. Il ne détermine pas de l'extérieur les musiciens à la manière d'un plan transcendant. Ainsi si l'agencement collectif nécessite un certain abandon de soi, une relativisation du moi, c'est sur chaque individu et son interaction avec les autres musiciens que repose la musique.

### **Le spectateur, l'expérience entière, l'ambiance**

Quel est le rapport du musicien, l'*acteur*, en situation de jeu, et de l'auditeur, le spectateur, en situation de réception ? Ce rapport n'est pas de l'ordre de la communication, ce n'est pas un rapport sujet-objet clairement délimité, symbolisé par le sens de la vision par exemple (moi, sujet, je vois un objet en face de moi). Il s'agit plutôt d'un rapport d'inclusion ou d'englobement du sujet dans une *ambiance*, provoqué par la situation de jeu et la musique. Musicien et auditeur sont plongés dans la même ambiance. Autant que le musicien, le spectateur *est* le son. Nous appellerons ce rapport d'inclusion dans une ambiance commune *expérience entière*. L'expérience entière est la certitude pour l'auditeur – certitude non illusoire, réelle, légitime et enthousiasmante – de découvrir le monde sonore qui se déploie devant lui *à l'instant même ou il se déploie*, en même temps que les musiciens qui opèrent à son déploiement, de partager avec les musiciens et les autres spectateurs cet enthousiasme (de l'explorateur, de l'expérimentateur ?) : pour parler trivialement, « *partager un trip* », ou explicité autrement, expérimenter un véritable *vivre-ensemble*. Ce vivre-ensemble requiert de la part du spectateur le même abandon de soi qu'opère le musicien dans le jeu : le spectateur s'abandonne à la musique, et ainsi au musicien, de la même manière que le musicien s'abandonne à la musique, à l'ambiance, et ainsi au spectateur. Dans la musique "populaire", le spectateur se donne à la musique, à l'ambiance, et ainsi au musicien, *à travers la danse*. Nous reviendrons en particulier sur le phénomène de la danse. Se donner, c'est s'ouvrir au monde, et ainsi dissoudre la capsule du moi (la conception occidentale du sujet : Descartes), relativiser la stratification quotidienne, pragmatique, de l'esprit, du corps, de l'espace : *décoder*. Il existe donc une corrélation entre le vivre-ensemble et le don de soi : se donner ensemble. Nous pouvons alors rapporter ce phénomène à *l'expérience entière*. Se donner ne signifie pas nécessairement jouer la musique ou encore s'extérioriser dans la danse, le spectateur (ou le musicien, lorsqu'il ne fait qu'écouter, considérant que la musique n'a pas besoin qu'il joue) peut très bien se donner dans l'immobilité, l'inactivité : car se donner à la musique, c'est se laisser envahir par elle, se fixer sur son *rythme*, ses *vitesse*s : être le son. Selon Eugène Minkowski (1885-1972), psychopathe français, ce phénomène correspond à un *principe fondamental de la vie*, la *syntonie* : « La syntonie vise le principe qui nous permet de vibrer à l'unisson avec

l'ambiance, tandis que la schizoïdie, au contraire, désigne la faculté de nous détacher de cette même ambiance. »<sup>18</sup> La syntonie structure le *contact vital* avec la réalité, l'ambiance. La *sympathie* (« au sens étymologique du mot ») est alors un « *phénomène représentatif* » de la syntonie. Quand il vibre avec l'ambiance, qu'il fait sien le rythme de la musique et de l'ambiance (au sens fondamental du terme : la succession ou répartition – non forcément périodique – des impulsions sonores ou des événements dans le temps), l'individu est dans une situation de *synchronisme vécu*. Chaque individu actualise ses propres déterminations intérieures à travers l'ambiance. L'ambiance est un *milieu*, elle surdétermine l'espace-temps physique, en transforme la perception que l'on peut en avoir. Dans le synchronisme vécu, c'est « comme une progression générale que nous sentons aussi bien en nous qu'en dehors de nous, mais encore comme un *rythme* unique, commun à nous et au devenir ambiant, qui fait que quelle que soit mon attitude à l'égard des faits de la réalité, quelle que soit la part réelle que j'y prenne, ou quelle que soit les interruptions imposées à mon activité par des circonstances imprévues, je me sens, par delà cette attitude comme par delà ces interruptions, avancer, dans ma vie, simultanément avec le temps »<sup>19</sup>, et ainsi avec l'ambiance. Le synchronisme vécu, c'est le contact adéquat du point S (voir schéma p21), mon présent pur, avec le plan P, l'ambiance. Si le contact est adéquat, je donne le meilleur de moi-même, je suis en mesure d'actualiser de façon pertinente le contenu du cône ABS. « Le phénomène représentatif de la schizoïdie est l'activité personnelle qui, justement dans ce qu'elle a de personnel, contient comme une ébauche d'autisme [non encore pathologique]. Pour la syntonie ce sont les phénomènes de sympathie (au sens étymologique du mot) ou encore de contemplation qui s'imposent comme phénomènes représentatifs »<sup>20</sup> : à travers ces principes fondamentaux de la vie nous retrouvons le principe du *feedback intuitif*, comme principe régissant les rapports intersubjectifs et les rapports avec l'ambiance en général. Ecoute – réception – réaction. Les psychopathologies sont des variations extrêmes à partir de ces phénomènes vitaux, variations qui altèrent l'équilibre quotidien du sujet, « se trouve[nt] en désaccord, du point de vue pragmatique avec les exigences de la réalité ambiante »<sup>21</sup>. La schizophrénie, par exemple, sera une perte de contact avec l'ambiance, par "excès" de schizoïdie. Relativement à la vie quotidienne, le contact avec l'ambiance induite par la musique en situation (concert, soirée, etc.) pourra paraître pathologique (à travers la relativisation du moi par exemple, la dissolution relative du

---

<sup>18</sup> E. Minkowski, *Le temps vécu*, PUF Quadrige, p67 ; « Ces deux principes d'ailleurs, malgré leur caractère contradictoire apparent, ne s'excluent point ; aussi indispensables l'un que l'autre, ils ont chacun leur rôle à remplir et c'est à leur co-existence harmonieuse que semble être dû le maximum d'équilibre, de félicité et de rendement, auquel nous croyons avoir le droit d'aspirer. C'est dire que loin de se comporter comme des forces contraires, ils visent deux côtés différents de notre être, aussi essentiels l'un que l'autre. »

<sup>19</sup> *Ibid.*, p63

<sup>20</sup> *Ibid.*, p273

<sup>21</sup> *Ibid.*, p233

moi dans l'ambiance) ; or il s'agit d'une adaptation temporaire à un milieu : le contact est alors adéquat à la situation, et, ce que nous essayerons de montrer plus tard, enrichit l'expérience globale de l'individu en élargissant le champ de son vécu du réel. C'est à l'aide de cette adaptabilité du regard et du jugement que Minkowski rentre en contact avec ses malades, pénètre leur vie psychique : « Certes, c'est une vie psychique différente de la notre, mais cette différence devra être précisée d'une toute autre façon maintenant. Il ne sera plus question d'un trouble se rapportant à une fonction quelconque, mais d'une modification *générale* de la *structure* de la vie psychique, en tant qu'un tout indivisible. Au premier plan se trouvera non pas "être malade", mais "être différent", qui évidemment, par la suite, mais par la suite seulement, pourra, pour nos besoins médicaux, être interprété comme expression d'une modification pathologique. (...), nous mettons maintenant à la place d'un "moins" un "différemment". Cette attitude sera l'attitude *phénoméno-psychopathologique*.»<sup>22</sup> Elle permet d'appréhender et de comprendre un monde dans sa dimension intrinsèque, son fonctionnement interne.

### **La communauté, l'identité**

L'ambiance induit une *communauté*. Pour parler communément, pour utiliser une métaphore qui n'en est en définitive pas une, les auditeurs entre eux, les musiciens entre eux, et les auditeurs et les musiciens, "sont sur la même longueur d'onde". Les individus, dans la *situation* spatio-temporelle particulière du vécu de l'ambiance induite par la musique (qu'elle soit jouée ou écoutée), partagent le même bloc d'espace-temps, à des niveaux différents (selon leurs caractéristiques individuelles, leurs déterminations intérieures, permanentes ou momentanées). La musique oriente et coordonne la *territorialisation* des individus. La musique déterritorialise dans un premier temps, en induisant chez les individus des *modifications des états de conscience*, puis les reterritorialise à partir de sa dimension propre (son rythme, ses vitesses, sa couleur, etc.) en les englobant dans une ambiance. L'individu change de monde. Les *utilisations* témoignant de la compréhension pratique de ce phénomène sont nombreuses ; la musique structure, réunit : la musique dans les supermarchés, la musique de propagande, la musique d'ascenseur, les marches militaires. Autant d'utilisations de la musique dans sa dimension territorialisante, dans le but de synchroniser des individus dans une démarche commune, de les inclure dans un monde particulier avec ses codes et ses vitesses, de les fédérer dans une *identité* commune. La musique sera alors conçue de manière à provoquer les états de conscience requis, à travers un rythme, une vitesse, ou encore une couleur affective (selon les motifs ou les *clichés* employés). Une musique non adaptée pourra être ressentie comme une agression et

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p233

n'opèrera alors pas la structuration nécessaire de l'identité commune requise au vécu adéquat de la situation particulière, engageant peut-être un repli sur soi immunitaire (nous comprenons ici l'immunité dans un sens global, inspiré du sens biologique) de l'individu : le synchronisme est alors manqué, le phénomène de contact adéquat avec l'ambiance ne pouvant s'effectuer. Pour donner un exemple rapide, passer du *brutal death* (*hard rock* ultra-violent) ou de la *techno hardcore-speedcore* (musique électronique dont le tempo est supérieur à 200) dans le métro ne favoriserait pas la paix sociale. Ainsi certains lieux (métro, supermarchés, salles d'attente) nécessitent une musique consensuelle (les radios commerciales par exemple, qui passent des musiques connues de tous et susceptible de toucher un public maximum) : ces musiques sont là pour rassurer, pour combler le vide, pour masquer par exemple les bruits désagréables des machines, tout cela afin de créer une ambiance conviviale et sereine. D'autres lieux, tels que des magasins spécialisés, consolideront leur identité grâce à une musique qui correspond au style du magasin (de plus en plus de boutiques *fashion* n'hésitent pas à inviter des DJ pour leur *habillage sonore*). Des lieux comme les musées auront recours quand à eux à la musique pour extraire le visiteur du monde quotidien, et le plonger dans un monde inconnu, favorisant ainsi l'exploration et la contemplation.

Ainsi la musique est une dimension importante de l'identité d'une situation. Cette dimension est utilisée à des fins plus ou moins mercantiles, ce qui affecte évidemment la qualité intrinsèque de la musique. La musique peut être elle-même la situation (concert etc.), ou être au service d'une situation (habillage sonore par exemple). La musique est également un vecteur d'identification de la situation pour l'individu. Elle rassemble et coordonne les individus dans un élan commun. En induisant une ambiance, elle surdétermine l'espace-temps objectif de la situation ; le monde ainsi créé se substituera au monde quotidien, dans le cas d'une musique et d'une situation déterritorialisantes (concert, musée), ou au contraire accentuera le monde quotidien et son caractère connu et rassurant dans le cas d'une musique conçue pour être territorialisante (magasin). Tout dépend du style, du rythme, des vitesses, de la couleur affective de la musique, celle-ci pouvant être l'*expression* d'une identité préexistante solide, ou au contraire être relativement nouvelle, et ainsi peut-être déstabilisante ; elle consolidera peut-être alors une nouvelle identité, nouvelle identité qui aura certainement permis la création de cette nouvelle musique en tant qu'expression. Plus une musique veut toucher de monde, moins ce qu'elle invoque chez l'individu est personnel : elle invoque les affects (souvent sous forme de clichés) les plus généraux, les plus partagés ; selon le vocabulaire déjà employé, elle n'engage pas l'individu à actualiser ses déterminations les plus intérieures et singulières. Elle s'adresse à une *masse*, plus qu'à des individus particuliers. Stockhausen a utilisé ce phénomène pour mieux le dépasser : dans *Hymnen* (1967) il utilise les hymnes nationaux, connus de tous, pour les transformer : les

auditeurs, connaissant la mélodie de départ, peuvent alors saisir la transformation et comprendre que le son, avant de prendre sens, d'être symbole, est matière ; de même aujourd'hui, dans la *techno hardcore*, les producteurs et DJ prennent un malin plaisir à détruire les clichés de la musique commerciale ou de la musique classique. La méthode est sensiblement la même, mais le but est différent – peut-être plus nihiliste ; nihilisme actif alors, comme dirait Nietzsche... : casser l'identité consensuelle, aliénante, que nous propose, à travers entre autre la musique, la société telle qu'elle est actuellement organisée, et ainsi casser un peu (beaucoup ?) de nous-mêmes : *s'éclater*, aux sens

## Chapitre\_III Situations relativisantes ; Modifications des états de conscience

Comme on l'a vu précédemment, certaines situations musicales (ambiances) induisent des modifications de l'état de conscience ordinaire de l'individu qui vit cette situation de manière entière. Nous caractériserons ces situations de *relativisantes*, celles-ci relativisant la perception quotidienne et pragmatique qu'a l'individu du réel.

« La vie de l'être humain s'inscrit dans un spectre perceptif obéissant à des normes. Chaque fois que se franchissent, par excès ou par défaut, les limites de ce spectre, l'individu expérimente des altérations de l'état de conscience dit ordinaire. »

« En résumé, de nombreuses situations extrêmes, intenses, mènent l'être humain à briser son schéma mental et perceptif et à entrer dans des "mondes" dans lesquels les références changent totalement et où tout particulièrement la notion du moi individuel tend à se modifier. Ce dernier peut même aller jusqu'à s'évanouir pour faire apparaître une conscience plus ample où se voit dépassées les limites conventionnelles de l'espace-temps socialement défini et ontologiquement acquis. »<sup>23</sup>

Nous allons donner un exemple d'actualisation musicale de ce phénomène de relativisation de la perception quotidienne avec la table rotative de Stockhausen. Nous pensons que Stockhausen, en tant que compositeur majeur du XXème siècle, et selon nous, le plus expérimentateur, place la problématique de la déstabilisation de la perception et ainsi de la relativisation de l'écoute quotidienne au centre de son œuvre, théorique comme musicale. Nous rapporterons ensuite l'expérience du *sublime*, moment crucial de l'esthétique kantienne, à l'expérience de la relativisation de la perception. Nous constaterons alors que l'expérience de la drogue participe de ce même phénomène.

### La table rotative de Stockhausen, déstabilisation de la perception, les protocoles techniques

“ Si un son tournant atteint un certain nombre de révolutions par seconde, il devient autre chose. [...] Dans un petit studio de la radio de Cologne, plutôt sec et sans écho, j'ai installé quatre baffles, aux quatre coins. Je venais de recevoir une table rotative que j'avais dessinée moi-même et qu'on tournait à la main. [...] Je fixe au centre de la table un haut-parleur ; je peux lui envoyer n'importe quel signal. Je dispose quatre micros autour de la table, reliés à un magnétophone quatre pistes ; l'enregistrement ainsi réalisé est diffusé sur quatre baffles situés dans une pièce, elle aussi plutôt sèche. Donc le son va tourner en rond (parfois en spirale ou en ellipse). Imaginez que vous êtes au milieu de la pièce, et que, moi, je fais tourner la table. [...] Jusqu'à quatorze ou quinze révolutions à la seconde, vous

---

<sup>23</sup> Jacques MABIT, *Le savoir médical traditionnel et la toxicomanie*, article disponible sur internet : <http://www.takiwasi.com/docs/fra/Le%20savoir%20medical%20traditionel%20et%20la%20toxicomanie.doc>

entendez le son qui tourne autour de vous. Et puis, soudain, il y a une sorte de décrochement, comme dans les films, vous savez, quand la roue du chariot se met à tourner dans l'autre sens... [...] Il [le son] se met à danser dans la pièce où vous vous trouvez. A gauche, en face, il est partout. C'est très irrégulier ; pourtant le son qui vous est envoyé par les quatre pistes est un son tournant très régulier. Si j'accélère un peu, c'est fantastique, vous avez l'impression que le son s'immobilise et vous ne l'entendez plus autour de vous, mais à l'intérieur de vous, à l'intérieur de votre corps. Vous êtes le son lui-même, *physiquement*. Si vous tournez la tête à gauche, tout d'un coup vous entendez une octave plus bas : vous vous êtes approchés des deux haut-parleurs de gauche et vous avez donc divisé le nombre de haut-parleurs par deux. Si vous faites un pas vers un coin, tout baisse encore de deux octaves :



Stockhausen et sa table rotative, conçue pour *Kontakte*, au Studio für Elektronische Musik des WDR de Cologne, 1959.

vous avez encore divisé les haut-parleurs par deux. Et il n'y a pas de modifications de hauteur sur la bande ! C'est vous qui modifiez la hauteur du son en changeant de position dans la pièce. Vous produisez votre propre mélodie en vous déplaçant dans l'espace. »<sup>24</sup>

Stockhausen crée ici ce que Deleuze appelle un *nouvel instrument*<sup>25</sup>. Cette création est appelée par une idée, une problématique, qui s'avère être selon nous, après fréquentation de son œuvre écrite et musicale, celle d'une "désutilitarisation" de la perception. Or " le système de perception dans lequel nous avons toujours vécu est un système fondé sur le fonctionnel ; il est donc normal qu'il ait privilégié certains aspects plutôt que d'autres " <sup>26</sup> : la perception est ici envisagée, à la manière de Bergson, comme délimitation. Citons Deleuze : " Par exemple la tique, attirée par la lumière, se hisse à la pointe d'une branche ; sensible à l'odeur d'un mammifère, elle se laisse tomber quand il passe sous la branche; elle s'enfonce sous la peau, à un endroit le moins poilu possible. Trois affects et c'est tout, le reste du temps la tique dort, parfois pendant des années, indifférente à tout ce qui se passe dans la forêt immense. " <sup>27</sup> Ainsi trois stimuli constituent le monde de la tique, ces stimulus correspondant à des besoins vitaux. La tique délimite son réel à ces 3 stimuli, elle ne perçoit pas le reste du réel dont elle n'a pas besoin pour vivre. Revenons à l'homme et à son rapport au son. Le domaine des sons perceptibles par

<sup>24</sup> J. Cott, *Stockhausen, entretiens avec Jonathan Cott*, JCLattes, p110

<sup>25</sup> G. Deleuze, *Pourparlers*, Editions de Minuit, p77 : " Les grands auteurs de cinéma font comme Varèse en musique : ils font nécessairement avec ce qu'ils ont, mais appellent de nouveaux appareils, de nouveaux instruments. Ces instruments tournent à vide entre les mains des auteurs médiocres, et leur tiennent lieu d'idées. Au contraire, ils sont appelés par les idées des grands auteurs. "

<sup>26</sup> J. Cott, *ibid.*, p108

<sup>27</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, éditions de Minuit, p314

l'homme s'étend au mieux de 20 à 20000 Hertz. Les fréquences qui sont situées au-delà des limites de cet intervalle ne sont pas perceptibles. D'autre part, les sensations de distance et d'espace dans la perception d'un son répondent à des besoins pragmatiques : si j'entends un son de voiture s'approchant derrière moi, je sais que je vais devoir me déplacer si je ne veux pas me faire renverser... Ainsi ces exemples de déterminations biologiques ou psycho-acoustiques participent en premier lieu de la sphère pragmatique : le sujet est avant tout tendu vers l'action dans le monde. Les choses s'organisent autour de lui en fonction de l'action qu'elles peuvent exercer sur lui, et de l'action qu'il peut exercer sur elles. La perception n'est qu'une phase de l'action : c'est l'action *virtuelle*, en puissance. La perception s'organise chez le sujet, en parallèle des capacités d'action, par *adaptation* au *milieu* (également par prédispositions génétiques). Ainsi la perception pragmatique est un état stable, habituel, un équilibre, mais qui évolue tout de même dans le temps. Appliquons désormais l'exemple de l'expérience de la table rotative à ces considérations sur la perception. L'instrument, la table rotative, perturbe la perception, déstabilise le sujet. Le sujet se trouve dans une *situation* où les conditions de perception sont inhabituelles. Le monde, le *réel* constitué par le sujet autour de lui est alors *relativisé*. A partir de quel réel premier, originaire, le réel particulier du sujet est-il relativisé, c'est une question que nous nous poserons plus tard. C'est en tout cas une question qui selon nous sous-tend l'œuvre de Stockhausen, question qui appelle l'invention de nouveaux appareils tels que la table rotative, mais également de nouvelles formes de composition (l'espace comme variable musicale, la synthèse électronique du son, la musique intuitive de *Aus den Sieben Tagen*), ou encore l'élargissement de la forme-concert traditionnelle. Ces nouveaux appareils (tel que l'ordinateur utilisé comme contrôleur des paramètres du son en temps réel, évoqué au chapitre\_I) ou nouvelles formes de composition sont alors à considérer comme *protocoles techniques, expérimentaux* : ce sont des *conditions de possibilité* techniques, matérielles, de situations relativisantes.

### **Le sublime (Kant)**

Rapportons la notion de situation déstabilisante au *sublime* de Kant. Il nous paraît pertinent de faire intervenir Kant, car dans la *Critique de la Raison Pure*, celui-ci réintroduit le sujet dans l'espace et dans le temps, et en fait l'organisateur à travers la structure de son esprit du monde qui l'entoure. Kant est en cela le précurseur de la phénoménologie. Comme nous allons le voir, le *sublime* constitue la déstabilisation par l'objet et la situation de l'organisation du monde produite par le sujet. C'est l'appréhension quotidienne du monde du sujet, généralement adéquate, qui ne l'est plus, qui se trouve relativisée. Le *sublime* se distingue alors pour Kant du *beau*. Nous suivrons Deleuze, dans ces cours sur Kant de

1978<sup>28</sup>. Nous devons dans un premier temps exposer brièvement les bases de la théorie de la connaissance kantienne qui selon nous constitue la description du rapport immédiat du sujet au monde, à partir de quoi nous pourrions montrer à quel niveau et comment opère l'expérience du *sublime*.

La philosophie kantienne est un *idéalisme transcendantal*. La possibilité de la connaissance dépendait avant Kant (Descartes, Leibniz, ou encore Spinoza) d'une *correspondance* entre le sujet et l'objet, d'un *accord* entre l'ordre des idées et l'ordre des choses. Ainsi chez Descartes, c'est Dieu qui assure la correspondance des deux séries et ainsi la possibilité du vrai. Or Kant substitue à l'idée d'une harmonie entre le sujet et l'objet le principe d'une soumission *nécessaire* de l'objet au sujet : c'est la « révolution copernicienne ». La faculté de connaître est législatrice. Or la philosophie kantienne est également un *réalisme empirique*. Les phénomènes affectent le sujet en tant qu'il est passif et réceptif : ils ne sont pas de purs produits de l'esprit du sujet. C'est alors dans leur apparition, leur manifestation pour le sujet, c'est à dire dans l'affection du sujet par les phénomènes que les phénomènes sont soumis à une faculté active du sujet. Ainsi la *sensibilité* est passive, et l'*entendement* actif. Dans la connaissance empirique, c'est-à-dire immédiate, celle du sujet plongé dans un environnement spatio-temporel, on distingue forme *a priori* et matière *a posteriori*. La matière, c'est le contenu de la sensation, et la forme, c'est l'apport de l'esprit. Ainsi l'espace et le temps sont formes *a priori* de la sensation, de l'apparition : apparaître, c'est être immédiatement dans l'espace et dans le temps. Or les phénomènes sont ensuite soumis à l'entendement. Une connaissance est une représentation, c'est à dire une *synthèse* de ce qui se présente. Or ce qui se présente, c'est une diversité : la synthèse consiste donc en renfermer dans une représentation une diversité, ramener le multiple à l'unité. La synthèse est une opération de l'*imagination*. Elle a deux aspects : l'*appréhension*, par laquelle nous posons le divers comme occupant un certain espace et un certain temps, par laquelle nous produisons des parties dans l'espace et dans le temps ; la *reproduction*, par laquelle nous reproduisons les parties précédentes à mesure que nous arrivons aux suivantes. Mais la connaissance implique d'une part l'appartenance des représentations à une même conscience dans laquelle elles doivent être liées, et d'autre part un rapport nécessaire avec un objet. L'acte de la synthèse rapporte à un objet le divers représenté, ceci se faisant pour une conscience. Les représentations sont liées dans une conscience, un « je pense » les accompagne ; le divers se rapporte à un objet car nous disposons de l'objectivité comme d'une forme en général (c'est la forme que Kant nomme « objet=X ») : l'*objet quelconque* est le corrélat du Je pense ou de l'unité de la conscience. Or l'unité du Je pense est l'entendement lui-même. L'entendement dispose de

---

<sup>28</sup> Cours disponibles sur [webdeleuze.com](http://webdeleuze.com)

concepts *a priori* qu'on appelle *catégories* : elles sont prédicats de l'objet quelconque, et ainsi représentations de l'unité de la conscience (elles sont au nombre de douze : unité, réalité, possibilité/impossibilité, contingence/nécessité, etc.). L'imagination opère donc la synthèse qui rapporte les phénomènes à l'entendement, celui-ci légiférant dans la connaissance, et ainsi dans le vécu immédiat du monde. Il devient alors *déterminant*. Avec ses concepts ou unités de synthèse, l'entendement *juge* ; avec ses synthèses, l'imagination schématise. Le schème suppose la synthèse ; alors que la synthèse est la détermination d'un espace et d'un temps *particuliers*, par laquelle la diversité est rapportée à l'objet en général conformément aux catégories, le schème est une détermination spatio-temporelle correspondant elle-même à la catégorie, en tout temps et en tout lieu : il consiste en relations spatio-temporelles qui incarnent ou réalisent des relations proprement conceptuelles. C'est une règle de production du concept dans l'espace et dans le temps. Il permet l'application de l'entendement aux phénomènes qui lui sont soumis, et permet ainsi le jugement. « Le schème : vous disposez d'un concept, et le problème, c'est déterminer la relation spatio-temporelle qui correspond à ce concept. La synthèse, c'est juste le contraire, c'est : vous opérez une opération spatiotemporelle et vous spécifiez le concept d'après cette détermination. Donc à l'opération valable ici et maintenant de la synthèse, va correspondre dans l'autre sens la détermination valable en tout temps du schème »<sup>29</sup>. Récapitulons : tous les phénomènes sont dans l'espace et dans le temps ; la synthèse *a priori* de l'imagination porte *a priori* sur l'espace et sur le temps eux-mêmes ; les phénomènes sont donc nécessairement soumis à l'unité transcendantale de cette synthèse et aux catégories qui la représentent *a priori*.

Il existe un jugement esthétique : « c'est sublime ». Comme nous l'avons vu précédemment, la perception (la connaissance empirique) se fait par synthèse : celle-ci se décompose en appréhension des parties successives, reproduction des parties précédentes dans les suivantes, renvoi à la forme d'un objet quelconque (objet=X). Dans la synthèse de la perception, le sujet rapporte une forme spatio-temporelle à une forme conceptuelle, forme d'objet, l'objet étant déterminé par les catégories. La synthèse est au cœur du sujet. Or, l'appréhension des parties successives implique déjà selon Kant une certaine évaluation *vécue* d'une unité de *mesure*. Or l'unité de mesure varie selon les objets. L'entendement dispose d'une unité de mesure constante, mais celui-ci n'est pas concerné par la synthèse de l'appréhension des parties successives de l'imagination. Il est question d'une certaine mesure qualitative qui convient à l'objet. L'imagination "choisit" une unité sensible pour faire l'appréhension des parties, cette unité de mesure ne cesse pas de changer d'après les perceptions, elle varie de façon à ce qu'elle soit toujours en harmonie avec la chose à

---

<sup>29</sup> G. Deleuze, cours sur Kant du 04/04/78

mesurer. Ainsi l'unité de mesure est variable dans chaque cas par rapport à la chose à percevoir, tout comme la chose à percevoir dépend de l'unité choisie. Sous l'appréhension des parties successives de l'imagination, se tient une *compréhension esthétique* : une compréhension esthétique de l'unité de mesure est présupposée par la synthèse de l'imagination dans la perception. Il y a évaluation d'un *rythme*, ce qui va me permettre de choisir une unité de mesure. Les rythmes sont toujours hétérogènes, dans le sens où chaque phénomène a son propre rythme, sa propre vitesse, ses multiples déterminations constituant une singularité, une manière particulière d'être au monde.

Sous la mesure se trouve le rythme. Or dans le jugement « c'est sublime », l'imagination se trouve poussée à sa propre limite. La synthèse de l'appréhension ne peut se réaliser, il n'y a pas d'unité de mesure adéquate au rythme. Ce que le sujet perçoit, dans « c'est sublime », dépasse toute possibilité de compréhension esthétique. Toute la structure de la perception du sujet éclate, et ainsi toute sa puissance d'agir sur le monde. Si nous envisageons le rythme comme sortant du chaos, à la manière de Deleuze, mais également du peintre Paul Klee<sup>30</sup>, l'impossibilité d'une évaluation esthétique du rythme nous plonge dans le chaos, l'informel, avant (originellement) toute structuration transcendantale (le sujet) du réel ; il y a destruction de la forme d'objet, la forme d'objet quelconque ne peut être qualifiée, déterminée. L'imagination est affolée, elle tente d'imaginer ce qui ne peut pas l'être. Cette *déstabilisation* constitue l'expérience du sublime.

Selon Bergson (*Matière et mémoire*) l'individu organise son monde en fonction de l'action que peuvent avoir les choses sur lui, et inversement en fonction de l'action qu'il peut avoir sur les choses. Ce rapport est ainsi pragmatique. Il est immédiat. Le sublime perturbe l'état stable de la perception quotidienne, pragmatique, qui est au fondement du rapport de l'individu au monde (et ainsi au fondement de la connaissance spéculative, dont Kant nous livre une description dans la *Critique de la raison pure*). Il traverse les choses en tant qu'elles sont constituées par le sujet en fonction de son action, renvoie le sujet à l'état chaotique originaire de l'être. C'est dans l'expérience du sublime que nous pensons que « l'art traverse les choses, [qu'] il porte au-delà du réel aussi bien que de l'imaginaire » ; « car à la longue, la réalité établie, même intensifiée, ne fait plus l'affaire. »<sup>31</sup>

En rapportant la situation de déstabilisation au sublime, nous établissons un lien direct entre l'art et les situations de déterritorialisation, de modification des états de conscience. Nous irons jusqu'à dire que c'est peut-être sa vocation la plus noble, la plus puissante : élargir la vie, repousser les limitations consensuelles de la *culture* et plus largement du Réel, ce qui peut passer par une relative *mise en danger*.

---

<sup>30</sup> P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Folio essais, p56 : « Etablir un point dans le chaos, c'est le reconnaître nécessairement gris en raison de sa concentration principielle et lui conférer le caractère d'un centre originel d'où l'ordre de l'univers va jaillir et rayonner dans toutes les dimensions. Affecter un point d'une vertu centrale, c'est en faire le lieu de la cosmogénèse. »

<sup>31</sup> P. Klee, *ibid.*, p39-40

## Le réel, la drogue

L'individu constitue son monde autour de lui en fonction de l'action que peuvent avoir et ont les choses sur lui et de l'action qu'il peut avoir et a sur les choses. Les choses gravitent autour de lui selon le principe de l'utile. Ce monde constitue le *réel* pour lui. L'individu possède un certain rythme dans sa manière d'habiter le monde, il est ce rythme. Le *réel* est considéré comme un absolu pour l'individu qui le vit, mais est relatif à chaque individu, et plus largement à chaque être. Chaque être a son rythme, ses vitesses, son réel. Ce double caractère absolu et relatif du réel pousse à considérer le réel comme *valeur*, au sens nietzschéen : la valeur est ce qui est relatif en soi, mais ce qui en même temps est envisagé comme un absolu pour ce pour quoi elle existe en tant que valeur. La valeur permet la vie, dans le sens où elle oriente (détermine) l'action et plus généralement le devenir. La valeur morale est en ce sens une expression de la valeur dans son sens le plus général : cette dernière dépasse l'humanité et la civilisation, et s'exprime à l'intérieur de chaque plan de l'univers. La mise en place de la valeur correspond chez Nietzsche à l'émergence de l'apollinien, le principe d'ordre, du chaos dionysiaque. La valeur est nécessairement *utile* à la vie. La perception telle qu'on l'a évoquée précédemment est une valeur : le réel est une valeur.

Prenons un exemple d'expérience de *désutilitarisation* de la perception, celle que relate Aldous Huxley dans *Les Portes de la Perception* : elle constitue une expérience de relativisation du réel ; après avoir ingéré de la mescaline, principe actif du peyotl, cactus utilisé de tous temps par les Indiens et considéré comme une divinité, Huxley observe sur lui-même les effets suivants :

« l'aptitude à se souvenir et à "penser droit" est peu diminuée, si tant est qu'elle le soit » ;

« les impressions visuelles sont considérablement intensifiées, et l'œil recouvre en partie l'innocence perceptuelle de l'enfance, alors que le "sensum" n'était pas immédiatement et automatiquement subordonné au concept. L'intérêt porté à l'espace est diminué, et l'intérêt porté au temps tombe presque à zéro » ;

« bien que l'intellect demeure non affaibli, et bien que la perception soit énormément améliorée, la volonté subit une modification profonde, en mal. Celui qui a pris de la mescaline ne voit aucune raison de faire quoi que ce soit en particulier, et trouve profondément inintéressante la plupart des causes pour lesquelles, en temps ordinaire, il était prêt à agir et à souffrir. Il ne peut se laisser tracasser par elles, pour la bonne raison qu'il des choses meilleures pour occuper sa pensée » ;

« ces choses meilleures peuvent être éprouvées (comme je les ai éprouvées) "là-bas" ou "ici", ou dans les deux mondes, l'intérieur et l'extérieur, simultanément ou successivement.

Qu'elles soient effectivement meilleures, cela paraît évident en soi à tous ceux qui absorbent de la mescaline »<sup>32</sup>

On peut déduire de ces observations une *perte de valeur du perçu pour l'action*, et qui plus est, de l'action quotidienne. On remarque une absence de volonté, un manque d'intérêt pour les choses et les valeurs qui meuvent habituellement la volonté ; un "déficit de sélection" de la perception par rapport à la perception habituelle, un décalage par rapport à ses "centres d'intérêts" habituels ; une certaine dilution du sujet dans les choses, la frontière entre intérieur et extérieur étant mouvante : Huxley nous livre alors un phénomène des plus déterminants : « Au stade final de l'absence du moi, – et je ne sais si aucun preneur de mescaline y est jamais parvenu – il y a une "connaissance obscure" que Tout est dans tout, – que Tout est effectivement chacun. C'est là, me semble-t-il, le point le plus proche où un esprit fini puisse parvenir de l'état où il "perçoit tout ce qui se produit partout dans l'univers" »<sup>33</sup>. La mescaline perturbe le fonctionnement du cerveau. Toujours dans la perspective bergsonienne, le cerveau n'est que l'intervalle entre action subie et action rendue, il ne produit en aucun cas des représentations, il est l'image où se sélectionnent les autres images. La mescaline ne produit donc pas d'images, mais perturbe la sélection utilitaire des images : le rapport sensori-moteur défaille. La puissance d'agir du sujet est alors considérablement réduite : il devient *inadapté* au *milieu* qui l'entoure. L'innocence perceptuelle de l'enfance dont nous parle Huxley est cohérente : la perception de l'enfant n'est pas encore soumise aux nécessités de l'action ; en même temps que son organisme se forme pour atteindre sa fonctionnalité adéquate, sa perception se spécialise selon les besoins de cet organisme.

Nous voyons donc dans cette expérience de perception une expression de l'exigence de l'intuition immédiate de Bergson ; sortir des cadres de l'expérience quotidienne, humaine, trop humaine, pour atteindre ce que Huxley nomme *la Réalité* (p29 entre autres), qui diffère du réel humain. Ainsi la drogue déplace par désutilitarisation la sélection perceptive, opère une coupe différente sur la Réalité (utilisons provisoirement le terme). Nous rapportons alors le phénomène de déstabilisation par la drogue à celui du sublime, et également à celui de la déstabilisation que peut induire l'ambiance d'une situation musicale.

## **Drogue et musique**

La présence de la drogue dans l'organisation du vécu d'une musique (la situation) qui se veut clairement déstabilisante (les *free parties* pour donner un exemple contemporain) n'est alors pas une coïncidence. La drogue aide (sans évidemment être nécessaire) à la relativisation de soi que nécessite le vécu adéquat de l'ambiance, permet un contact plus

---

<sup>32</sup> A. Huxley, *Les portes de la perception*, 10/18, p26

<sup>33</sup> A. Huxley, *ibid.*, p27

intense avec l'ambiance, fixe l'individu sur certaines vitesses. Ainsi les drogues ont également un rythme, une vitesse. Nous nous permettons d'entrer dans les détails et d'utiliser le vocabulaire des usagés, intuitif. L'effet du *speed* (amphétamines), de la cocaïne, ou des *trips* (LSD) est fondamentalement différent : le *speed* déterritorialise puis reterritorialise l'individu de manière complètement différente que le *trip*. Ainsi chaque musique a sa drogue. Prenons un exemple : au sud des Etats-Unis à Houston, DJ Screw a construit sa carrière de producteur à partir d'une idée des plus simples : ralentir la lecture de ses vinyles puis enregistrer le résultat sur cassettes. Ses *tapes* sont devenues un phénomène *underground* : la musique *underground*, c'est la musique qui n'est pas encore récupérée par les *majors* du disque, c'est une musique issue d'un territoire particulier, elle est alors l'*expression* d'une *identité* spécifique, possède ses propres vitesses et couleurs en relation avec son territoire et son identité ; elle n'est pas encore formatée pour séduire le plus grand nombre. Un autre aspect de la culture locale est une toxicomanie bien spécifique : fumer de la marijuana trempée dans du PCP, ("wet" or "fry") et surtout boire du sirop pour la toux codéiné ("syrup") mélangé avec un soda et beaucoup de glace dans un grand verre en polystyrène. L'ensemble de ces pratiques conduit le consommateur à s'affaisser ("lean") et à rentrer en parfaite adéquation avec le style Screw, en partageant sa vitesse. Plongés dans un monde léthargique, les usagers ont l'impression que ce sont des « marionnettes speedés aux amphétamines qui parlent »<sup>34</sup> quand ils écoutent la radio à une vitesse normale. A l'opposé, le *speed*, c'est-à-dire les amphétamines, s'accorde parfaitement aux musiques de tempo très rapide et violent : la techno *hardcore* par exemple, musique électronique aux sons industriels et bruitistes dont le *BPM* peut dépasser 200.

Le vécu de la musique accompagné de la prise de substances psychoactives est un phénomène vaste et divers qui est observable à des endroits et époques variés. Or le phénomène de l'addiction constitue le pendant pathologique de la déstabilisation alors considérée comme positive pour l'individu (si celui-ci est capable de la supporter ; dans le cas contraire la déstabilisation peut provoquer de graves troubles psychologiques chez l'individu : *rester perché* dans le langage consacré, à propos des hallucinogènes). Si la déstabilisation est une déterritorialisation, l'addiction se fait en parallèle d'une reterritorialisation, qui se fait par, et pour la drogue. Ainsi l'individu se fixe sur ce réel modifié par les effets de la drogue pour en faire son réel. Sa vie est concrètement rythmée par l'effet du produit, par les rituels de consommation, mais également par sa recherche et souvent sa vente. La drogue se trouve alors au fondement du rapport au monde de l'individu, de façon permanente : « Une adolescente de 17 ans disait à son thérapeute : "Sans speed, je me sens si perdue que je préfère encore m'injecter du speed et ne vivre qu'une semaine que de vivre

---

<sup>34</sup> *Screwed & Chopped DJ Screw*, article tiré de Clark Magazine #16

quarante ans sans speed." »<sup>35</sup> De la même manière, la musique peut être nécessaire à l'individu pour habiter le monde. La généralisation du *walkman* en est peut-être un exemple.

## **Le rationalisme**

Or « Nous pouvons constater que la sagesse ancestrale est à même de tirer profit des modifications induites des états mentaux sans dommage et sans conséquences nuisibles à long terme. Le corpus de connaissance du shamanisme révèle une grande aptitude à manier les altérations de la conscience au moyen de l'utilisation de psychotropes *sans provoquer aucune dépendance*. L'addiction à la drogue est absente des cultures traditionnelles alors que les modificateurs de la conscience y sont largement utilisés. »<sup>36</sup> Le psychiatre Claude Olievenstein constate qu' « en vérité, ce n'est pas d'aujourd'hui que les hommes se servent de substances ou organisent des expériences, des pratiques ou des exercices pour agir sur leur esprit afin de modifier leurs perceptions et le niveau de leur conscience, d'une manière sortant de l'ordinaire, qui soit réellement différente de l'état de veille, de l'état de rêve et même des ivresses habituelles. Toutes les expériences mystiques rejoignent des voies similaires ; mais en Occident, à la différence de l'Orient, elles restent dissimulées ou honteuses depuis le rationalisme scientifique. »<sup>37</sup> A partir de Descartes, le rationalisme, basé sur une conception du sujet compris comme esprit devant corriger les erreurs des sens (exemple du bâton dans l'eau, qui apparaît tordu à cause de la diffraction des rayons lumineux dans l'eau et qui *en réalité* n'est pas tordu), considère que les états modifiés de conscience sont des périodes d'égarement de l'esprit, que la réalité réside dans le caractère géométrique et mathématique des choses, et que les choses sont saisies par la lumière naturelle de l'esprit plus que par les sens. Ainsi la folie jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle est considérée comme un dysfonctionnement de la raison, du *logos*, étant donné que le rapport au monde est considéré alors comme se faisant essentiellement par le biais de la raison. Or Minkowski nous montre que le psychopathe clinicien prend en compte les dires du patient, que ses paroles, bien que formant un discours irrationnel dans son ensemble, sont l'*expression* rigoureuse de phénomènes qui la précèdent, phénomènes *antéprédicatifs*, qui ne relèvent pas de la raison comme faculté, mais d'une faculté d'être affecté par l'espace et le temps, d'être en contact avec l'ambiance et toutes ses dimensions. Ainsi nous retrouvons la description de la prise de mescaline de Huxley : « l'aptitude à se souvenir et à "penser droit" est peu diminuée, si tant est qu'elle le soit » : la faculté rationnelle n'est pas touchée par la drogue – nous assimilons alors la modification de l'état de conscience provoquée par la prise de drogue ponctuelle à un état psychopathologique temporaire – l'individu peut décrire ce qu'il ressent ; c'est ce qu'il ressent qui sera alors considéré comme

---

<sup>35</sup> Claude Olievenstein, *La drogue suivi de écrits sur la toxicomanie*, Idées/Gallimard, p75

<sup>36</sup> Jacques MABIT, *ibid.*

<sup>37</sup> Claude Olievenstein, *ibid.*, p79

irrationnel, compte tenu de son anormalité par rapport aux conditions perceptives et affectives quotidiennes, et non sa faculté à penser et organiser un discours rationnel (la raison). La faculté d'être affecté par l'ambiance précéderait donc – *en droit (originellement)*, et non chronologiquement (originellement) – la faculté rationnelle. Même s'il paraît tout de même évident que la raison intervient dans le rapport au monde du sujet.

Ainsi la question serait alors : est-ce que la musique affecte l'individu par l'intermédiaire exclusif de sa raison ? La musique parlerait alors directement à l'esprit et à sa rationalité. Or il semble que la réponse soit non, la musique induisant nécessairement une ambiance, et la faculté d'être affecté par l'ambiance et ainsi le contact de l'individu avec celle-ci précédant en droit la faculté rationnelle. L'expérience esthétique musicale ne naît pas exclusivement d'une analyse rationnelle plus ou moins inconsciente de la musique par l'individu qui l'écoute. La musique impose à l'individu un abandon affectif ; il faut qu'il y ait adéquation (au moins temporaire) entre les déterminations de l'individu et celles de la musique ; c'est dans le cas où l'adéquation n'est pas immédiate que l'individu doit accepter de pénétrer ou de se laisser pénétrer par la musique (le sens nous paraît indifférent).

## Chapitre\_IV L'écoute ; Musique et corps ; la danse

Après avoir montré que le rapport à la musique s'accompagnait nécessairement d'un relatif abandon affectif de l'individu pour celle-ci, nous allons tenter de mettre en parallèle ces affirmations avec la théorie de l'écoute réduite de Pierre Schaeffer qui sans nul doute a révolutionné l'approche de la musique au XX<sup>ème</sup> siècle en particulier en introduisant une vision de la musique par le son plutôt que par la note, vision concrète de la musique plutôt qu'abstraite. Nous proposerons alors une relativisation de cette écoute réduite à travers le phénomène de la danse, envisagé dans sa globalité et non dans sa simple dimension physique.

### Critique de l'écoute réduite schaefferienne

« L'écoute réduite est l'attitude d'écoute qui consiste à écouter le son *pour lui-même*, comme *objet sonore* en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur. »<sup>38</sup> L'écoute réduite extrait le son *du monde réel* : elle oublie sa cause physique et sa signification. Elle prend le son pour lui-même, en lui-même, dans ses déterminations intrinsèques. Dans l'écoute réduite le son est un événement autonome, auto-suffisant. L'écoute réduite est alors une démarche qui s'oppose à l'*écoute naturelle*, celle-ci étant pragmatique, orientée vers l'action, et ainsi déterminée par de multiples conditionnements acquis par expérience. Ces conditionnements sont des habitudes de perception, qui me renseignent sur le monde, sur les choses qui m'entourent : sur ce que peuvent les choses sur moi, et sur ce que je peux sur les choses. Ceci constitue l'*action virtuelle* selon Bergson. Dans le schéma sensori-moteur, à une perception répond une action, ou réaction (la non-réaction étant également considérée comme une action). La perception préfigure ainsi l'action, elle en est la mesure. L'écoute réduite, en tant qu'attitude de suspension, de déconditionnement des habitudes d'écoute, court-circuite le schéma sensori-moteur et place d'hors-et-déjà l'individu dans une attitude non-quotidienne. L'individu se "désarme" face au monde.

L'écoute réduite réduit le monde de l'individu au *monde sonore*, étant donné que toutes les déterminations extra-sonores du son sont mises entre parenthèse. Ainsi il est cohérent qu'une musique conçue pour solliciter l'écoute réduite, la musique électro-acoustique en particulier, s'écoute de manière privilégiée immobile (en position assise ou couchée), les yeux fermés ou dans le noir. Aucune détermination extra-sonore ne doit venir troubler l'expérience esthétique musicale. D'où la dénomination musique *acousmatique*, acousmatique étant dit d'un son que l'on entend sans voir la cause qui le produit. L'écoute

---

<sup>38</sup> Michel Chion, *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Ed. Buchet Chastel, p33

réduite est ainsi une écoute *de l'esprit*, le corps et sa capacité d'action dans le monde étant mis hors-circuit par la réduction du monde au monde sonore, et la suspension de l'attitude naturelle, fondamentalement tendue vers l'action. On peut la qualifier d'attitude contemplative. L'écoute réduite constitue *un point de vue* sur le monde, qui restreint le monde au monde sonore, mais qui constitue par là-même la porte d'entrée de ce monde en tant que monde sonore *pur*, et ainsi élargit et relativise le monde sonore quotidien. Elle est en même temps restriction du monde quotidien et ouverture sur le monde du sonore pur.

L'écoute réduite se veut donc « un effort *anti-naturel* pour apercevoir ce qui, précédemment, déterminait la conscience à son insu », et « qui va contre tous les conditionnements »<sup>39</sup>, dans l'expérience du sonore et de la musique. Or ce projet est peut-être irréalisable. En effet, la perception ne peut se défaire des *conditions de possibilité* de la perception : l'appareil transcendantal, ou structures de l'esprit. Si la perception de l'objet est « unité intentionnelle, correspondant à des actes de synthèse »<sup>40</sup>, comme l'affirment Kant, la phénoménologie, et ainsi Pierre Schaeffer, l'esprit est actif dans la perception, et ainsi agit selon des règles, qui garantissent la permanence dans la perception. L'ensemble de ces règles constitue le transcendantal, ou conditions de possibilité de la perception (de la connaissance pour Kant). Nous décrivons brièvement ces règles selon Kant dans le chapitre\_III. Or si comme nous l'avons vu la perception est un outil au service de l'action de l'individu dans le monde, les règles de la perception doivent alors rendre cet outil adéquat au monde, afin qu'il puisse remplir son objectif de la manière la plus adaptée. Ainsi la perception ne peut exister indépendamment de ses conditions de possibilités pragmatiques, qui la situent au cœur du monde. La perception (et ainsi la connaissance pour Kant) n'est pas fondamentalement contemplative, pure, mais bien fondamentalement pragmatique, tendue vers l'action, dont elle est la phase virtuelle. Ainsi l'écoute réduite voudrait soustraire la perception du sonore à tout pragmatisme. Dans l'écoute réduite l'événement sonore sera pris pour ce qu'il est, sans référence à sa cause ou à ses significations, *mais par la médiation de la perception dont la structure est fondamentalement tendue vers l'action*. Ce qui réduit le "potentiel déconditionnant" de l'écoute réduite. Ainsi on peut se demander si un « acte *volontariste* et artificiel »<sup>41</sup>, émanant des couches les plus conscientes de l'esprit, peut influencer sur la structure de la perception qui se trouve au fondement de notre rapport au monde. Il semble que la *relativisation* de la perception quotidienne soit plus effective dans sa *déstabilisation* (expérience du *sublime*, expérience de la drogue), qui agit en son fondement même et ainsi au fondement de notre rapport au monde, que dans l'écoute réduite, acte de l'esprit qui vise à abstraire le monde sonore du monde quotidien, tout en conservant ses

---

<sup>39</sup> Michel Chion, *ibid.*, p32

<sup>40</sup> Michel Chion, *ibid.*, p30

<sup>41</sup> Michel Chion, *ibid.*, p33

modalités d'appréhension. L'écoute réduite *conditionne* à une appréhension du monde sonore pur plutôt qu'elle ne déconditionne la perception quotidienne.

L'écoute réduite « consiste en quelque sorte à dépouiller la perception du son de tout ce qui n'est "pas lui" pour ne plus écouter que celui-ci, dans sa matérialité, sa substance, ses dimensions sensibles. »<sup>42</sup> La musique n'existe-t-elle en général que pour les qualités intrinsèques des sons qu'elle mobilise ? L'écoute réduite est-elle pertinente dans l'expérience musicale de Mozart ou Chopin ? Si l'écoute réduite consiste comme nous l'avons montré en occulter tout ce qui n'est pas sonore dans le musical, non. Chaque musique dépend du lieu et de l'époque à laquelle elle a été créée. Nous retrouvons une de nos thèses principales : en tant qu'*expression* d'une certaine manière d'habiter un territoire particulier, d'une *identité* singulière, la musique est fondamentalement liée à des attitudes, des comportements, des gestes d'une époque et d'un lieu. Ecouter la musique, c'est se plonger dans l'époque, dans les sentiments qui lui sont propres. La musique témoigne d'un *être au monde*, elle en est l'expression. L'écoute réduite, en s'attachant aux dimensions sensibles du son et en rejetant tout rapport du sonore avec le supposé extra-sonore (les qualités imputables au son mais ne tombant pas sous le coup des catégories matériologiques), occulte ce phénomène. L'écoute réduite n'est en droit pas adéquate à toutes les musiques, si l'on désire "entrer" dans chaque musique. Chaque musique imposerait alors son mode d'entrée, et ainsi son mode d'écoute. Entrer dans la musique, c'est alors accepter le mode d'écoute qu'elle suppose. Toujours est-il qu'entrer dans une musique par une voie différente de celle qu'elle propose, c'est-à-dire avoir un point de vue différent sur celle-ci, permet de comparer cette musique avec la musique qui est à l'origine du point de vue par laquelle on est entré dans la première. Par exemple, faire la *matériologie* de la *Samba*. Mais comparer n'est pas juger. Il n'est pas pertinent de juger une musique avec un système de catégorie, une échelle de valeur qui n'émanent pas de cette musique. L'écoute réduite est alors fondamentalement liée à une musique qui partage son postulat sur la musique : le son vaut pour lui-même, indépendamment de sa provenance et du sens dont il peut être porteur. La musique électro-acoustique par exemple répond parfaitement à cette exigence, ce qui est logique car en tant que courant musical elle émane directement des recherches de Pierre Schaeffer.

Les théories de Pierre Schaeffer, en particulier sur l'écoute réduite et l'objet sonore, en parallèle des travaux sur la synthèse sonore, ont ouvert la musique au son. On passe, dans la musique occidentale, de la note au son. L'ancien paramètre du timbre explose, devient majoritaire. On compose avec la matérialité des sons, leurs dimensions sensibles. Or selon nous l'écoute réduite postule à tort, par souci de précision phénoménologique, qu'être

---

<sup>42</sup> Michel Chion, *ibid.*, p33

au plus près du son, c'est s'en tenir aux qualités sensibles du son. Les catégories schaefferiennes permettant de qualifier le son en témoignent : le "critère de masse" ou encore le "critère de grain" ne sont-ils pas des déterminations extrinsèques au son, empruntées au domaine de la physique ? N'y a-t-il pas paradoxe, sachant que le son doit être pris pour ses qualités intrinsèques ? En quoi le grain et la masse sont-ils intrinsèques au son ? Et si l'on s'autorise à utiliser des caractéristiques extrinsèques au son, pourquoi les déterminations à caractère sensible seraient-elles plus légitimes que d'autres ?

### **Les qualités premières de Minkowski ; les points de vue**

Nous nous autorisons une longue citation du psychopathologue Minkowski, qui s'avère être au cœur de notre problématique : « Si nous examinons attentivement les phénomènes du goût amer et du sentiment d'amertume, nous ne découvrons rien en eux qui puisse justifier que la signification propre du mot "amertume" soit attribuée au premier de ces deux phénomènes. Certes il existe un procédé bien simple pour trancher la question ; il consiste à poser comme postulat intangible la primauté du sensoriel. Tout se trouve dit évidemment ainsi. Un doute pourtant persiste. Ce postulat est-il vraiment aussi intangible qu'on le croit, et si oui, d'où tire-t-il ce caractère d'intangibilité ? Sur le plan phénoménologique, nous ne trouvons rien qui puisse nous rendre compte de la primauté du sensoriel. Certes, l'un de ces phénomènes examinés a un caractère sensoriel, l'autre, un caractère "sentimental", mais cela veut-il nécessairement dire que pour préciser le vrai sens de "l'amertume" il faille se rapporter au premier ? L'amertume du sentiment est-elle vraiment moins amère pour nous que l'amertume de la quinine ? Rien ne le prouve, si ce n'est une idée préconçue. »<sup>43</sup>

Ainsi l'écoute réduite pêche par sensualisme ou physicalisme. Elle suppose que s'en tenir au son, demeurer au plus près du son, ce n'est que retenir ses caractéristiques sensibles. Qui plus est, Schaeffer décrit ces caractéristiques extraites par l'écoute réduite par des qualifications extra-sonores, donc d'hors-et-déjà métaphoriques. Or selon la théorie schaefferienne ces qualifications expriment la réalité du son. Minkowski nous montre que considérer les qualités sensibles comme plus réelles, devant être la mesure de toute autre qualité, constitue un parti pris qui sur le plan phénoménologique n'a pas plus de pertinence qu'un autre. Ainsi il n'est pas évident que les caractères sensibles « doivent nous fournir nécessairement la base d'une hiérarchie naturelle des phénomènes dont se composent notre vie, ni que nous ayons, plus particulièrement, à voir dans les données sensorielles, qu'il s'agisse de métaphore ou de tout autre problème, quelque chose de primitif, au sens

---

<sup>43</sup> Eugène Minkowski, *Vers une Cosmologie, Fragments Philosophiques*, ed. Aubier, p81

génétique du mot, par rapport aux autres phénomènes »<sup>44</sup>. En somme, la musique ne se réduit pas nécessairement aux sons et à leurs qualités sensibles. Ce point de vue, l'écoute réduite, peut ne pas être adapté à chaque musique. Une véritable approche phénoménologique globale de la musique ne doit pas négliger des déterminations qui appartiennent au son au profit d'un champ de déterminations considéré comme constituant l'essence du son : la dimension sensible, matériologique. A moins que cette approche ne soit mobilisée pour l'écoute d'une musique qui ne fait appel qu'à la dimension sensible du son. Est-ce que la musique électro-acoustique ne fait appel qu'à la dimension sensible du son ? Si oui, en réduisant la musique aux déterminations sensibles du son, la musique électro-acoustique n'est-elle pas victime d'un certain physicalisme, physicalisme que dénonce lui-même Pierre Schaeffer dans ce qu'il appelle l'écoute physicienne, qui voudrait réduire le son au signal physique qui le porte ? Si « l'objet sonore n'est pas le signal physique : celui-ci n'étant pas "sonore" du tout »<sup>45</sup>, est-ce qu'un grain, ou encore une masse peuvent-ils être sonores ? Est-ce que les qualités "grain" et "masse" ne sont-elles pas autant que le signal physique des métaphores, voire des abstractions du son ?

Minkowski nous montre à travers l'exemple de la qualité "amertume" que certaines qualités s'actualisent dans différentes sphères de la réalité : dans la qualité « nous désignons d'un seul mot, dans l'exemple choisi, une façon particulière d'affecter l'âme humaine, ou mieux, une qualité unique dans son genre, quitte ensuite à scinder la signification des mots en deux, selon les sphères de vie où se trouve réalisée la qualité en question. »<sup>46</sup> L'amertume du sentiment ou du citron. Nous considérons comme telles les qualités dénombrées par Schaeffer, telles que la masse, le grain, l'allure ou encore la dynamique. Ce sont des qualités qui s'actualisent dans différents domaines de la réalité, tout en conservant leur configuration propre. Schaeffer s'attache à répertorier les différentes qualités matériologiques actualisées dans le domaine du sonore, constituant ainsi un appareil pertinent d'appréhension et d'analyse du son. Il est pertinent que dans l'écoute réduite les multiples déterminations du son doivent s'effacer pour laisser la place aux déterminations sensibles, dans l'optique où c'est celles-ci que nous avons envie d'expérimenter, de ressentir, dans la musique électro-acoustique tout particulièrement. Mais cette optique doit laisser une place à d'autres ressentis que pourrait induire la musique électro-acoustique. Pourquoi s'en tenir aux qualités matériologiques, alors que l'infinité des qualités pourrait être expérimentée ? Ainsi la musique électro-acoustique, en accordant une place prépondérante aux critères matériologiques, émane-t-elle également d'un territoire, d'une époque, d'un état d'esprit. Alors que son objet est censé être absolu, intemporel, alors

---

<sup>44</sup> Eugène Minkowski, *ibid.*, p81

<sup>45</sup> Michel Chion, *ibid.*, p34

<sup>46</sup> Eugène Minkowski, *ibid.*, p86

que l'on est censé être arrivé à l'atome musical (nous retrouvons le phénomène de *molécularisation* de la musique), le son et ses déterminations sensibles – l'essence du son, la musique électro-acoustique s'inscrit dans une époque et une manière d'envisager le monde en privilégiant les caractéristiques sensibles du son. Elle est contingente à une époque et à un état d'esprit. Or nous affirmons que la musique n'est pas seulement faite des déterminations matériologiques du son. La musique électro-acoustique gagnerait peut-être à s'intéresser à d'autres déterminations du son.

Les qualités premières caractérisent la façon qu'à un évènement, une singularité, d'être au monde, et ainsi la façon qu'il a de nous affecter ou non. Elles sont la *configuration* de l'évènement dans le monde. Elles sont constituées de faisceaux de déterminations. Ainsi les qualités ne sont pas des attributs hétérogènes rattachés à une substance, qui serait le cœur de l'objet ou de l'évènement, mais sont une certaine configuration des déterminations de l'objet ou de l'évènement. Elles *sont* l'objet ou l'évènement. En d'autres mots, le phénomène d'appartenance (nous commettons alors déjà une erreur de langage en parlant d'appartenance) des qualités à un objet ou à un évènement est de l'ordre de l'être, et non de l'avoir, l'avoir impliquant une distance et une hétérogénéité de la qualité et de son "support". Ainsi affirmer que des mêmes qualités s'actualisent dans différents objets ou évènements ne revient pas à affirmer l'actualisation ou la réalisation de qualités idéales dans le monde sensible (la réalisation de l'Idée du vert dans la couleur de la feuille de l'arbre ou de celle du cercle dans la forme de la Lune – la réalisation étant une perte, la réalité sensible n'étant jamais aussi parfaite que l'Idée), à la manière du platonisme, mais à constater des similitudes de configuration entre différents objets et évènements, la présence de faisceaux de déterminations semblables, un ressenti similaire. On peut alors distinguer des qualités plus ou moins partagées, plus ou moins générales, et des variations d'intensité de ces qualités entre différents objets ou évènements dans lesquels elles s'actualisent. Les qualités en tant que faisceaux de déterminations sont admises comme qualités de façon *a posteriori*, après *expérience* de celles-ci, et par rapport à l'expérience d'autres qualités. Les qualités ne préexistent nulle part, en tant qu'Idée ou autre. Il faut qu'elles nous *affectent* pour qu'on puisse les considérer comme qualités constitutives de l'objet ou de l'évènement, comme participant du rapport qui unit individu et objet ; pour qu'elles nous affectent, il faut que nous puissions y être sensibles, que cela soit physiologiquement ou psychologiquement. Comme nous l'avons vu précédemment, notre perception est une sélection : je perçois ce que peuvent les choses sur moi, et ce que je peux sur les choses. C'est aussi une question d'échelle. Prenons l'exemple de l'objet sonore : « on s'appuiera sur certaines règles (comme le choix d'une durée moyenne, propice à la mémorisation du son comme un tout), pour

déterminer l'"ordre de grandeur" auquel on se place pour délimiter les objets sonores. »<sup>47</sup> On peut ainsi supposer que l'ordre de grandeur dont parle Michel Chion est *humain*, dans le sens où la durée moyenne de mémorisation du son comme un tout correspond à des critères physiologiques et psychologiques, psycho-acoustiques, propres à l'homme. Un être, un animal par exemple, dont la manière d'habiter le monde, la temporalité, seront différentes, sera peut-être concerné par une durée moyenne différente. Il ne sera peut-être pas affecté par un son de la même façon qu'un humain le sera, voir ne considérera peut-être par ce son comme *un* son. Ces phénomènes témoignent d'une *relativité des points de vue*, d'une *nécessité d'adéquation entre les temporalités pour qu'il y ait affection de l'individu par l'objet ou l'évènement*. Ce phénomène pourrait avoir comme exemplification dans le domaine physique le phénomène de *résonance*, qui est caractérisé par l'augmentation de l'amplitude d'une oscillation sous l'influence d'impulsions périodiques de fréquence voisine. Cette fréquence est la fréquence de résonance. Nous retrouvons l'idée de Kant abordée dans le chapitre\_III, l'idée de *compréhension esthétique* de l'unité de mesure qui est présupposée par la synthèse de l'imagination dans la perception, compréhension caractérisée par l'évaluation affective d'un *rythme*, permettant alors à la perception de choisir l'unité de mesure adéquate à la chose à percevoir. La forme spatio-temporelle, le *bloc d'espace-temps* (G. Deleuze), appréhendé par les synthèses successives, sera rapporté à la forme d'objet (objet=X), qui sera déterminé par les catégories de l'entendement. La saisie esthétique, affective du rythme que constitue l'objet ou l'évènement c'est-à-dire sa configuration spatio-temporelle, précède sa constitution en tant qu'objet par l'esprit, et sa détermination par les catégories de l'entendement. Le rapport au monde de l'individu repose donc sur sa capacité à être affecté par le rythme de l'objet ou de l'évènement, sur leur adéquation potentielle. Nous retrouvons la notion de *transsubstantiation du rythme en hauteur et de la hauteur en rythme* de Stockhausen abordé au chapitre\_I (p 10) à travers le problème de l'échelle, et ainsi de la capacité d'être affecté par l'objet. En principe, un son qui pour un individu humain sera perçu comme un timbre, pourrait être perçu comme un rythme par un individu de temporalité plus rapide, plus concentrée. Tout dépend du point de vue, et ce point de vue est spatio-temporel, c'est lui-même un bloc d'espace-temps, un rythme.

### **Musique électroacoustique et musique électronique populaire ; la danse ; écoute réduite en mouvement**

Ainsi l'auditeur en situation d'expérience esthétique musicale est-il engagé dans la situation, il en est autant l'acteur que l'observateur. L'écoute réduite voudrait que l'auditeur par sa volonté décide d'être affecté ou non par la musique, et de la manière dont il va être

---

<sup>47</sup> Michel Chion, *ibid.*, p35

affecté par celle-ci. Certes l'auditeur peut décider au niveau le plus bas de quitter la salle où la musique s'exécute, ou de se boucher les oreilles (sa réceptivité à la musique en sera fortement diminuée) ; il peut également diriger son écoute, mais à l'intérieur du cadre de ce qu'il entend, de ce par quoi il est affecté. Toujours est-il que l'écoute réduite est un travail sur soi et sur notre rapport au sonore : et travailler son écoute, c'est peut-être toujours élargir le spectre de la musique qui est susceptible de nous affecter. Nous comprenons alors que l'élargissement de ce spectre correspond à l'élargissement de nos capacités à être affecté. De la même manière que l'élargissement du visible pour nous s'accompagne de l'élargissement de notre capacité à être affecté par le visible, notamment à l'aide d'outils tels que le microscope ou le télescope, qui permettent à l'homme de voir des choses à des échelles que sa perception naturelle ne lui permet pas de voir. C'est désormais un principe scientifique admis (qui s'observe en particulier dans le domaine de la physique quantique), l'observateur agit sur la chose qu'il observe, soit en sélectionnant consciemment ou non une dimension de la chose qu'il observe et ainsi en en faisant une dimension primordiale, soit en devenant physiquement partie intégrante du système qu'il est censé observer de manière objective. Pierre Schaeffer l'admet en qualifiant l'objet sonore de « corrélat » de l'écoute réduite : « l'écoute réduite et l'objet sonore sont ainsi corrélats l'un de l'autre ; ils se définissent mutuellement et respectivement comme activité perceptive, et comme objet de réception. »<sup>48</sup> Mais en faisant de l'écoute réduite, sur le modèle de la réduction phénoménologique, un acte purement *spirituel*, il oublie toutes les autres dimensions du rapport qui lie l'auditeur et la musique et impose le rapport induit par l'écoute réduite comme le rapport authentique à la musique, qui est censé respecter le sonore pour ce qu'il est (la somme de ses détermination matériologiques). Comme nous l'avons montré, le rapport entre l'auditeur et la musique n'est pas purement spirituel : il suppose tout d'abord une adéquation entre les deux configurations spatio-temporelles que constituent l'auditeur et la musique, qui est tout autant matérielle que spirituelle (physiologique et psycho-acoustique). Pour parler en des termes déjà employés, la musique constitue une ambiance, une configuration spatio-temporelle singulière par laquelle l'individu doit être affecté, *dans la globalité de son être*.

En privilégiant la dimension purement spirituelle de la musique dans le rapport que doit entretenir l'auditeur avec la musique pour la saisir de la manière la plus adéquate, la musique électro-acoustique est certainement l'héritière de la musique classique savante. Nous ne sommes pas actuellement compétents pour juger des rapports entre la musique classique savante et la musique populaire ou traditionnelle. La musique populaire, traditionnelle, a notablement influencé des compositeurs comme Ravel, Bartók, Ligeti et bien d'autres encore. Actuellement, la musique électronique populaire souffre d'un déficit de

---

<sup>48</sup> Michel Chion, *ibid.*, p33

reconnaissance de la part de la musique électro-acoustique, que nous qualifions par comparaison de musique électronique savante. Nous qualifions la première de musique populaire, car elle n'est pas issue d'institution, n'émane pas d'écoles de composition et de pensée. Elle est *underground*, est l'œuvre souvent de petits *producteurs* particuliers qui composent dans leur *home-studio*. Autrefois le prix et l'encombrement du matériel technologique de composition impliquaient que seules des institutions pouvaient se permettre de se doter d'un tel matériel (par exemple dans les années cinquante le GRM – Groupe de Recherche Musicale – de Pierre Schaeffer ou le studio de musique électronique de Cologne fondé entre autres par Stockhausen). Aujourd'hui chacun peut composer de la musique chez soi. Ainsi bon nombre de producteurs en créant à la marge des institutions de musique savante échappent aux critères de jugement de celles-ci et à leurs modes de diffusion. Ils empruntent des réseaux de diffusion différents : ils produisent des disques, mais organisent également des *événements*, généralement des *soirées*. Une des caractéristiques principales de ces soirées est qu'on y danse. La musique diffusée doit donc être dansante. Ainsi selon nous la grande distinction qui peut exister entre musique électronique populaire et musique électro-acoustique c'est que la première s'autorise à être dansante. Le rapport qui unit l'auditeur et la musique n'est plus uniquement spirituel, il autorise la dimension physique, c'est un rapport en mouvement. L'auditeur ne se trouve plus dans une attitude de contemplation, immobile, attitude par laquelle il abandonne son corps pour devenir pur esprit tendu vers la musique<sup>49</sup>, mais son corps est en mouvement, mouvement induit par la musique. Or nous pouvons déduire de la position contemplative de l'écoute spirituelle de la musique une *désutilitarisation* du corps, celui-ci étant dans une position dans laquelle il ne peut pas agir sur ou réagir aux choses ; cette désutilitarisation du corps est également présente dans la danse, car les mouvements du corps dans la danse n'ont alors aucune finalité ou utilité. La danse est alors l'*expression* du rapport entre la musique et l'auditeur. Cette expression est alors généralement surcodée (les styles multiples de danses), en fonction de la musique et de son éventuelle signification psychologique, sociologique ou autre. Dans la danse, nous supposons que l'auditeur, à travers son corps et son esprit (l'esprit est forcément présent dans le vécu de la musique, le vécu de la musique ne peut-être exclusivement physique), *entre en résonance* avec la musique. L'*art de la danse* consiste dans le surcodage de la danse, c'est-à-dire l'organisation de la simple "oscillation" désordonnée initiale. La danse permet d'explorer son corps et d'élargir ses potentialités. Nous rapprochons alors la danse du *jeu*. Les biologistes ont constaté que plus la constitution d'un animal est complexe et plus les potentialités de son corps sont grandes, plus l'animal

---

<sup>49</sup> « L'*écoute réduite*, elle, sera une *nouvelle intention d'entendre*, consistant à retourner vers l'objet sonore lui-même les intentions d'écoute qui à travers lui visent un sens ou un événement. » Michel Chion, *ibid.*, p30. Ainsi l'écoute réduite dérive de la notion d'intentionnalité phénoménologique. L'expérience musicale est un *mouvement* de l'esprit vers la musique, une *visée*, et ainsi non une simple passivité.

joue. Il prend alors plaisir à utiliser son corps d'une manière non utilitaire et augmente ainsi sa puissance d'agir dans le monde. Nous pouvons peut-être conclure de ce rapprochement que la danse constitue une recherche de nouveaux vécus du corps dans le monde, et ainsi un élargissement de la puissance d'agir dans le monde.

La danse selon nous n'empêche pas l'esprit d'être dans une attitude dans laquelle l'individu peut apprécier la musique à son plus haut niveau. La danse ne parasite pas un vécu exigeant de la musique. Ce vécu sera d'hors-et-déjà en mouvement ; la danse introduit le mouvement dans la musique, fait de l'auditeur un acteur plus qu'un spectateur. Nous pensons qu'une *écoute réduite en mouvement* est envisageable, de la même manière qu'une écoute réduite immobile, purement spirituelle existe. Dans cette écoute réduite en mouvement, aussi bien l'esprit que le corps sont en mouvement. L'auditeur est susceptible alors de ressentir *physiquement* les qualités des sons qu'il écoute, et en particulier les qualités sensibles. Une écoute spirituelle a pour modèle la vue, la visée du regard. Longtemps en philosophie le travail de l'esprit a été comparé à celui de l'œil ; la raison est appelée *Lumière naturelle* par Descartes. François Bayle compare la musique acousmatique au cinéma : c'est selon lui une musique « qui se tourne, se développe en studio, se projette en salle, comme le cinéma ». D'où sa théorie de l'*image de son* ou *i-son*, qu'il produit par analogie avec l'image, et donc l'image cinématographique. Par le fait que l'auditeur soit un observateur immobile, que l'écoute soit purement spirituelle, l'*i-son* renvoie donc à une *représentation* dans l'esprit de l'auditeur ; une image sonore dans sa tête. L'auditeur se trouve devant un *slide-show* d'images sonores. Comme dans la perspective picturale, où le sujet regarde le monde à travers la fenêtre qu'est le tableau, l'auditeur entend un *paysage sonore* (Luc Ferrari) à travers la fenêtre que constituent l'oreille et l'écoute réduite. Dans le cas d'un exemple matériologique, si un son "frotte", le frottement sera saisi en tant que *représentation* du frottement, image du frottement, par l'esprit de l'auditeur. Nous pensons que l'écoute réduite en mouvement peut amener l'auditeur à vivre l'expérience du frottement *en tant que tel*. Le frottement serait une qualité qui s'actualiserait dans différents domaines de la réalité (sonore, visuel, tactile, etc.). Ces différents domaines, qui ne sont peut-être distincts qu'en vertu du système perceptif de l'homme, tendent à être réunifiés dans le vécu de l'objet. Il ne s'agit donc pas seulement de se *représenter* le frottement, de l'*imaginer*, mais de *vivre* le frottement à travers sa dimension sonore. La danse en étant une sollicitation du corps introduit la dimension physique dans l'écoute, elle permet d'appréhender les qualités sonores dans leur *corporité* ; l'effet désutilitarisant qu'a la danse sur le corps permet le *jeu* de l'individu, *jeu* physique et spirituel, avec les qualités du son, avec les objets sonores. Tandis que l'écoute spirituelle s'apparenterait à la contemplation dans sa définition traditionnelle (intimement liée à la vision), l'écoute réduite en mouvement s'apparenterait au *jeu*. Le jeu constituerait ainsi une sorte de *contemplation en mouvement*, contemplation et

jeu partageant le caractère non utilitaire du rapport à l'objet, la contemplation comme désutilitarisation de la vision et le jeu comme désutilitarisation du mouvement et du rapport global avec l'objet (le jeu requiert l'utilisation de tous les sens, du corps et de l'esprit), les deux attitudes témoignant d'un grand intérêt vis-à-vis de leur objet (l'objet de la contemplation, l'objet du jeu). Ainsi le jeu permet l'expérimentation physique des qualités d'un objet. La contemplation permet quant à elle l'expérimentation spirituelle des qualités d'un objet. Or le jeu, selon sa complexité, peut requérir l'intégralité des capacités d'un individu, et donc l'esprit : l'écoute réduite en mouvement doit donc réunir ces deux modes d'expérimentation, de connaissance des qualités de l'objet sonore. Ou plutôt l'écoute réduite en mouvement intègre d'hors-et-déjà l'écoute réduite et sa dimension spirituelle. L'écoute réduite en mouvement pourrait être caractérisée d'*écoute réduite globale*, l'écoute réduite étant alors un cas particulier de l'écoute réduite globale, comme l'immobilité (ou repos) est un cas particulier du mouvement.

Ecoute réduite et écoute réduite en mouvement doivent représenter deux dimensions d'une même attitude face à la musique : une attitude attentive et exigeante, telle que peut l'être celle de l'écoute réduite. Ces deux écoutes correspondent à des musiques différentes, des temporalités différentes. L'écoute réduite en mouvement privilégie la musique dansante, rythmée. Le rythme périodique constitue la trame, le fil d'Ariane du vécu de cette musique. Il peut être tel une route à parcourir, dans le voyage, le *trip* que constitue la musique ; ou une oscillation immobile, permanente, à travers laquelle l'écoulement du temps équivaut à la stabilité de l'éternité. Nous considérons que la musique électroacoustique s'est généralement refusée l'emploi du rythme périodique de par son respect plus ou moins volontaire de la théorie de l'écoute réduite, ou de la pensée inconsciente qui a permis l'émergence de la théorie de l'écoute réduite en tant que théorie de l'écoute et de l'expérience esthétique musicale et par conséquent théorie de la composition. La musique électronique populaire se serait quant à elle généralement refusée l'emploi du *temps lisse* – par opposition au *temps pulsé* (bien que de plus en plus de *producteurs* s'y essayent, quelque fois avec succès, leur musique étant alors caractérisée par les amateurs d'*expérimentale* : Autechre ou Chris Clark par exemple en Angleterre, dont les recherches matériologiques n'ont rien à envier à celle de la musique électroacoustique) à cause de son mode de diffusion et de son exigence de "dansabilité".

L'écoute réduite en mouvement doit pouvoir être considérée comme une écoute aussi musicienne que l'écoute réduite. Elle correspond à un vécu de la musique en mouvement : l'auditeur au lieu de mettre entre parenthèse son corps pour laisser s'évader son esprit, permet à son corps et à son esprit ensembles de vivre l'expérience qu'induit la situation musicale. L'écoute réduite en mouvement reconnaît que la musique affecte l'individu dans la globalité de son être, et donc affecte son corps, particulièrement à travers

le rythme. Citons Stockhausen : « Nous sommes un système électrique. N'oublions pas que nos corps sont destinés à mourir, et, pour ainsi dire, à renaître sous une autre forme. Bien sûr le système électrique que nous sommes se trouve toujours modifié par les ondes qui le traversent. Et les ondes sonores attaquent directement la chair, et pas seulement les tympans. Le corps entier entend. Je peux me boucher les oreilles et entendre tout de même. Le rythme par exemple. Les peuples primitifs savaient certainement cela. Ce qui est important, c'est que tous les atomes ont leur rythme propre, comme toute personne a un nom, et que tous les rythmes sont différents, de même que les ondes ont des structures rythmiques différentes. Tout cela se trouve modifié par les ondes qui traversent le corps, parce que ces ondes sont transformées en énergie électrique entre l'oreille et le cortex. C'est du courant électrique, et ce courant passe par tout le circuit. Quand la musique s'arrête, nous nous trouvons modifiés; dans une certaine mesure les anciennes périodicités reprennent leur cours, mais *jamais* exactement de la même façon. Nous sommes *modulés* une fois pour toutes<sup>50</sup>. »

Pourquoi alors ne pas envisager des œuvres qui solliciteraient autant le corps que l'esprit, pouvant par exemple alterner selon les besoins de la composition périodes de repos et de mouvement ? La situation musicale correspondante est alors à imaginer, en particulier dans ses conditions matérielles : le théâtre à l'italienne et ses rangées de sièges n'est alors plus adéquat. Nous constatons une fois de plus, à travers cet exemple, que la situation musicale et ses conditions de possibilité interviennent dans le vécu de la musique par l'individu.

---

<sup>50</sup> J. Cott, *Stockhausen, entretiens avec Jonathan Cott*, JCLattes, p29.

## Conclusion

A travers les chapitres précédents nous avons tenté une esquisse de la *situation musicale*. Comme nous l'avons spécifié dès l'introduction, nous avons décidé de prendre pour objet la musique dans sa réalité spatio-temporelle, comme *situation vécue* à un moment et un endroit particuliers, par le musicien ou l'auditeur. Nous avons tâché de comprendre dans le premier chapitre comment la musique vient au monde *au moment de son exécution*, comment passe-t-on du silence à la musique. Dans le deuxième chapitre nous avons analysé les rapports qui existent entre les musiciens lors de l'exécution de la musique, et les rapports qui existent entre les musiciens et les auditeurs, pour dégager le concept d'*ambiance*, émanant de la musique et la déterminant en retour en même temps (à travers le processus du *feedback*), ambiance dans laquelle sont plongés musiciens et auditeurs. Dans le troisième chapitre nous avons tenté de comprendre les rapports qui existent entre la musique et la *manière d'être au monde* (ou *manière d'habiter le monde*) et ainsi le *territoire* et l'*identité* des individus qui la créent et l'écoutent, en tant qu'*expression* de ce territoire et de cette identité. Ainsi la musique dans son contenu, sa structure, ses vitesses, ses couleurs affectives, est l'expression d'un territoire et d'une identité historiques : la musique est inscrite dans l'espace et dans le temps et dans l'Histoire. La musique émane de comportements, c'est-à-dire de manière d'habiter le monde, mais peut engendrer également de nouveaux comportements. Ainsi la musique dans son contenu (ses règles, son style), mais aussi à travers son mode de production (instruments acoustiques, machines, ordinateurs et logiciels), peut influencer un style de vie (par exemple la *hard tek* et le mode de vie nomade des *free parties* : les *tribes* se déplacent avec leur *sound system* et "posent le son" à l'endroit approprié). Ainsi la création de musiques nouvelles (irréremédiablement déstabilisantes à l'origine), jouant beaucoup sur des perceptions et des ressentis nouveaux, favorise en retour la création de *nouvelles formes d'habiter le monde*. Et habiter le monde, c'est organiser un *territoire*, temporairement (comportement sur le moment) comme durablement (architecture, urbanisme). Ainsi une certaine musique peut nécessiter des espaces de diffusion particuliers (par exemple la musique électro-acoustique qui utilise beaucoup la spatialisation et ne peut se contenter du théâtre à l'italienne hérité du 19<sup>ème</sup> siècle), et ainsi générer l'invention de nouveaux espaces architecturaux, qui seront autant de nouvelles manières de *vivre le son*, et plus généralement d'habiter le monde.

La *déstabilisation*, en parallèle à la *désutilitarisation* de la perception ou du corps, a été dégagée comme étant un mode d'action privilégié de l'art, en tant qu'il élargit et intensifie le *réel* consensuel. Il relativise le réel alors considéré comme absolu, élargit les limites de la sélection perceptive. L'individu s'adapte au nouveau milieu et développe un comportement adéquat. Ce nouveau comportement, initialement problématique et *expérimental*, peut

évoluer en comportement consensuel et induire une nouvelle manière d'être au monde, possédant son rythme, ses règles, etc. Il se cristallisera ainsi peut-être en organisation de l'espace stable à travers l'architecture et l'urbanisme, ou encore en organisation de la mobilité (moyens de transports). C'est en créant l'intervalle, l'ouverture, le décalage, en ouvrant la voie sur des lignes de fuite que tout système ne cesse de produire et de vouloir refermer, que l'art change la vie et qu'il porte l'homme vers des *terra incognita* comme peuvent le faire également la science ou la philosophie. Chez Kant, l'art du *sublime*, plus que du *beau* ou de *l'agréable*. Or les nouveaux territoires, après avoir été arpentés, cartographiés, font institution et tombent ainsi dans l'Histoire. Le lieu et le moment de la découverte, des premières expérimentations, reste du domaine de l'éphémère. Par exemple, comme nous l'affirmions dans le chapitre\_III, la musique underground lorsqu'elle fonctionne et remporte un succès commercial conséquent, évolue en musique commerciale répondant aux exigences stylistiques et médiatiques du *business* mondial de la musique et des *majors* du disque qui en sont les principaux protagonistes. Voici un exemple de musique au départ relativisante, qui permet à des individus des expériences inédites, *extra-ordinaires*, qui parmi d'autres comportements et pratiques les *territorialise* et qui participe à la formation d'une *identité*, déterminant ainsi une manière d'habiter le monde. Plus les adeptes sont nombreux, plus la musique a alors des chances de se faire récupérer à des fins purement commerciales ; elle perdra alors sa singularité, ce qui la lie à sa manière d'être au monde, à son territoire et son identité. Plus la situation musicale déstabilisante initiale est reproduite sans évolution, plus son caractère déstabilisant disparaît. Or comme nous l'avons affirmé, une situation musicale déstabilisante peut évoluer en manière d'habiter le monde. Cette manière d'habiter le monde, étant donné son caractère déstabilisant à l'origine, peut être déstabilisante et problématique pour ceux qui ne la partagent pas, autrement dit par le reste de la société. Ce qui lui confère un statut politique particulier, sa puissance politique. Non pas le pouvoir de décision, d'influence, mais le décalage qui permet un point de vue différent sur le monde, pouvant relativiser les présupposés considérés comme absolus, allant de soi. Or au niveau individuel, l'évolution du vécu d'une situation musicale déstabilisante en vécu d'une situation musicale territorialisante marque la disparition du caractère déstabilisant originel de la situation musicale en question. Autrement dit, la disparition de l'expérience du nouveau, fondamentalement créateur en principe. La situation musicale déstabilisante s'avère ainsi être toujours éphémère, toujours nouvelle. Son vécu en tant que déstabilisante dépend de l'individu qui va la vivre, du milieu dans laquelle elle va apparaître. Nous rapprochons ainsi la situation musicale déstabilisante de la TAZ, Zone Autonome Temporaire, du penseur américain Hakim Bey (1945), qui se dit anarchiste ontologiste : « La TAZ (Temporary Autonomous Zone), ou Zone Autonome Temporaire, ne se définit pas. Des "Utopies pirates" du XVIIIe au réseau planétaire du XXIe siècle, elle se manifeste à qui sait la

voir, "apparaissant-disparaissant" pour mieux échapper aux Arpenteurs de l'Etat. Elle occupe provisoirement un territoire, dans l'espace, le temps ou l'imaginaire, et se dissout dès lors qu'il est répertorié. La TAZ fuit les TAZs affichées, les espaces "conçédés" à la liberté : elle prend d'assaut, et retourne à l'invisible. Elle est une "insurrection" hors le Temps et l'Histoire, une tactique de la disparition.<sup>51</sup> »

Karlheinz Stockhausen est un compositeur qui ne se satisfait pas de composer de la musique : il envisage la musique dans sa portée universelle, la considère comme un rapport privilégié de l'homme avec lui-même et l'univers. Ainsi il conçoit l'exécution et la diffusion de ses œuvres comme une situation musicale particulière, une expérience quasi-mystique : selon lui « *Hymnen* [œuvre de 1966-67] peu être vu sous l'angle d'une thérapie physique et psychique qui préparerait à la prise de conscience.<sup>52</sup> » La situation musicale, en tant que moment initiatique, importe alors autant que la musique en tant qu'œuvre musicale. La situation musicale transforme l'individu, et ainsi agit existentiellement et politiquement. L'œuvre sur laquelle travaille Stockhausen depuis la fin des années soixante-dix est un grand opéra devant au final se produire sur sept représentations (sur sept jours), *Licht*. Le concept de situation musicale est poussé à son maximum : Stockhausen contrôle les costumes, les décors, les lumières, etc, fait de cette œuvre une œuvre d'art total plus qu'une œuvre musicale dans sa définition classique. Ainsi se posent plusieurs questions : la relativisation de la musique à travers le concept de situation musicale conduit le compositeur à concevoir la musique comme un paramètre parmi d'autres dans l'élaboration de la situation musicale ; l'élaboration d'une situation musicale est-elle alors encore un acte de composition musicale ? Si dans l'élaboration de la situation musicale la musique n'est plus l'unique préoccupation, la qualité de la musique ne tend-t-elle pas à baisser, et l'existence de la musique pour elle-même ne tend-t-elle pas à être remise en question ? L'élaboration de la situation musicale doit-elle alors être le travail d'un seul homme ou d'une seule femme ? Le concept de situation même ne pousse-t-il pas à remettre en question la notion de spectacle, comme le font Debord et le *situationnisme* (*Rapport sur la construction des situations*), prônant entre autre l'intégration de la musique dans l'urbanisme, mettant alors en danger la musique comme art, disposant de ses propres lieux (géographiques comme mentaux) ? Autant de questions qui pousseront à composer et à penser la musique de manières nouvelles et problématiques.

---

<sup>51</sup> Hakim Bey, *TAZ, Zone Autonome Temporaire*, Ed. de l'Eclat. Texte disponible en téléchargement libre sur le site de l'éditeur : <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>

<sup>52</sup> J. Cott, *Stockhausen, entretiens avec Jonathan Cott*, JCLattes, p24.

## Bibliographie

- BAUDRILARD Jean :
  - *Amérique*, Paris, Le livre de Poche Biblio, 1987, 1<sup>ère</sup> édition Paris, Grasset, 1986.
- BERGSON Henry :
  - *Matière et mémoire*, Paris, PUF Quadrige, 2004, 1<sup>ère</sup> édition Paris, PUF, 1939.
- BEY Hakim :
  - *TAZ, Zone Autonome Temporaire*, traduit de l'américain par Christine Tréguier, Paris, Ed. de l'Eclat, 1997. Le texte original a été publié à New-York en 1991 par Autonomedia. Le texte est en téléchargement libre sur le site de l'éditeur : <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>
- CASTANEDA Carlos :
  - *L'herbe du diable et la petite fumée*, traduit de l'américain par Michel Doury, Paris, 10-18, 1977, 1<sup>ère</sup> édition en français Soleil Noir, Paris, 1972. Paru aux Etats-Unis en 1968.
- COUCHOT Edmond – HILLAIRE Norbert :
  - *L'art numérique*, Paris, Flammarion Champs, 2005.
- CHION Michel :
  - *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet Chastel, 1983.
- DEBORD Guy :
  - *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Mille et une Nuits, 2000.
- DELEUZE Gilles :
  - *L'Abécédaire de Gilles Deleuze - Coffret 3 DVD*, Paris, Éditions Montparnasse, 2004.
  - *Cinéma I, L'Image-mouvement*, Paris, Ed. de Minuit, 1983.
  - *Cinéma II, L'Image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1985.
  - *Dialogues avec Claire Parnet*, Paris, Flammarion Champs, 1996, 1<sup>ère</sup> édition Paris, Flammarion, 1977.
  - *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, 1<sup>ère</sup> édition Paris, Ed. de la Différence, 1981.
  - *La Philosophie critique de Kant*, Paris, PUF Quadrige, 1997, Paris, 1<sup>ère</sup> édition PUF, 1963.
  - *Le Bergsonisme*, Paris, PUF Quadrige, 1997, 1<sup>ère</sup> édition Paris, PUF, 1966.
  - *Pourparlers*, Paris, Ed. de Minuit, 1990.
  - Divers cours (Bergson, Kant, Leibniz, Spinoza, capitalisme, etc.) : <http://www.webdeleuze.com/php/index.html>
- DELEUZE Gilles – GUATTARI Félix :
  - *Schizophrénie et capitalisme I, Anti-oedipe*, Paris, Ed. de Minuit, 1972.
  - *Schizophrénie et capitalisme II, Milles Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.
- FINK Eugen :
  - *Le jeu comme symbole du monde*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Ed. de Minuit, 1966, publié à Stuttgart en 1960 par Kohlhammer.
  - *Nietzsche*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Ed. de Minuit, 1965, publié à Stuttgart en 1960 par Kohlhammer.

- KANT Emmanuel :
  - *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand par A.Tremesaygues et B.Pacaud, Paris, PUF Quadrige, 2004, 1<sup>ère</sup> édition de cette traduction Paris, Alcan, 1905, reprise aux PUF en 1944. Paru en Allemand en 1781.
- KLEE Paul :
  - *Théorie de l'art moderne*, édité et traduit par Pierre-Henry Gonthier, Paris, Gallimard Folio Essais, 1998.
- MINKOWSKI Eugène :
  - *Le temps vécu*, Paris, PUF Quadrige, 2005, 1<sup>ère</sup> édition Paris, J.L.L. Artey, 1933
  - *Vers une cosmologie*, Aubier-Montaigne, Paris, 1967, 1<sup>ère</sup> édition Paris, Aubier-Montaigne, 1936.
- MERLEAU-PONTY Maurice :
  - *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard Tel, 1979, 1<sup>ère</sup> édition Paris, Gallimard, 1965
  - *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard Tel, 1979, 1<sup>ère</sup> édition Paris, Gallimard, 1945.
- NONO Luigi :
  - *Ecrits*, réunis, présentés, annotés et traduits par Laurent Feneyrou, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- OLIEVENSTEIN Claude :
  - *La drogue. Ecrits sur la toxicomanie*, Paris, Gallimard Idées, 1978.
- STOCKHAUSEN Karlheinz:
  - *Entretiens avec Jonathan Cott*, traduit par Jacques Drillon, Paris, JCLattès, 1988, 1<sup>ère</sup> édition française Paris, JCLattès, 1979. Edité par Jonathan Cott en 1974.
- SCHAEFFER Pierre :
  - *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

## Table des matières

<b>Introduction</b>		<b>p5</b>
<b>Chapitre_I</b>	<b>Détermination et indétermination ; La musique au moment où elle se joue</b>	<b>p7</b>
	▪ La musique intuitive (Stockhausen) ▪ Plan transcendant, plan d'immanence ▪ Détermination, indétermination ▪ Le feedback ▪ Molécularisation de la musique ▪ Limitations intérieures et extérieures ▪ La musique acousmatique	
<b>Chapitre_II</b>	<b>Politique de la situation musicale</b>	<b>p18</b>
	Les rapports entre musiciens ; musique écrite et musique intuitive ▪ Conscience supérieure ▪ La cohérence, l'ambiance ▪ Désubjectivation, territoire, chaos ▪ Le spectateur, l'expérience entière, l'ambiance ▪ La communauté, l'identité	
<b>Chapitre_III</b>	<b>Situations relativisantes ; Modifications des états de conscience</b>	<b>p27</b>
	La table rotative de Stockhausen, déstabilisation de la perception, les protocoles techniques ▪ Le sublime (Kant) ▪ Le réel, la drogue ▪ Drogue et musique ▪ Le rationalisme	
<b>Chapitre_IV</b>	<b>L'écoute ; Musique et corps ; La danse</b>	<b>p38</b>
	Critique de l'écoute réduite schaefferienne ▪ Les qualités premières de Minkowski ; les points de vue ▪ Musique électroacoustique et musique électronique populaire ; la danse ; écoute réduite en mouvement	
<b>Conclusion</b>		<b>p50</b>
<b>Bibliographie</b>		<b>p53</b>

