

## II

L'image-temps.  
Écouter – Observer.

Nicolas Marty, 2016.

Mémoire de DEM en composition acousmatique, supervisé par Christophe Havel.



D'un côté, la musique rhétorique, déclamatoire, dramatique, langagière même, les gestes, les articulations, le discours en fait, aussi musical soit-il. De l'autre, la musique couleur, timbre, son, les paysages musicaux, les figures peut-être, les nuages de sons, les processus trop lents pour impliquer une énergie, vus de l'extérieur<sup>1</sup>.

La première, c'est la *Sequenza I* de Berio, le *Dialogue de l'ombre double* de Boulez, le *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, les *Trois pièces pour orchestre op. 6* de Berg, c'est la musique contrapuntique baroque, la mélodie classique et romantique, l'harmonie fonctionnelle, qu'elle soit tonale ou non. C'est aussi la musique concrète (la *Symphonie pour un homme seul*, beaucoup de pièces de Pierre Henry plus ou moins explicitement destinées à la danse, *Incidences / Résonances* et *l'Étude élastique* de Parmegiani, etc.), les séquences-jeu, les substitutions d'attaque, les contrastes, la démarche concrète en général, qui découvre quelque chose qui « fonctionne », l'énergie du son qui génère les règles de son propre déroulement, et du déroulement de la forme, aussi.

La deuxième, c'est *Pythoprakta* de Xenakis, *Gruppen* de Stockhausen, *Jour Contre Jour* de Grisey, c'est *La cathédrale engloutie* de Debussy, la *Symphonie « Titan »* de Mahler peut-être, c'est l'idée que l'orchestration ne vient pas seulement souligner un déroulement, mais intéresse pour elle-même, en tant qu'elle forme un timbre résultant, qui n'est pas là pour amener un autre, pour marquer des contrastes articulés, mais pour être écouté, pour être parcouru, pour être lu, pour être vu : c'est l'orchestre de *L'amour de loin* de Saariaho. C'est aussi, dans une certaine mesure, la musique acousmatique, par contraste avec la musique concrète : le temps y anime le son, plutôt que d'être articulé par lui<sup>2</sup> (c'est *Points contre champs* et *Matières induites* de Parmegiani, *Toupie dans le ciel* de Bayle, *Empty Vessels* de Smalley, etc.). Le son peut alors y devenir impressif, plutôt qu'expressif<sup>3</sup> : on regarde le son (on le cherche, plutôt que d'attendre qu'il vienne nous trouver par lui-même) qui laisse une impression globale, au lieu d'avoir une fonction articulatoire, discursive, expressive.

Mais il n'est pas bien raisonnable d'en faire une généralité pareille. Toujours, cela dépend du projet, de l'esthétique, de l'écoute surtout. Parce que l'écoute peut se rattacher à ce qu'elle

---

<sup>1</sup> GRISEY, Gérard, *Écrits*, Paris, MF, 2008, p. 273.

<sup>2</sup> BATTIER, Marc, « La composition concrète et acousmatique : Pierre Schaeffer, le Groupe de recherches musicales et leurs précurseurs », in Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éds.), *Théorie de la composition musicale au XXe siècle*, vol. 1, Lyon, Symétrie, 2013, p. 708.

<sup>3</sup> Dans le sens des « espaces » impressif et expressif dont parle BÉRIACHVILI, Georges, *L'espace musical : concept et phénomène – à travers l'avant-garde des années 1950-60 (Stockhausen, Xenakis, Ligeti...)*, thèse de musicologie, Université de Rouen, 2010.

cherche, parce que l'écoute, surtout, peut elle-même synthétiser une partie de son contenu. La musique, elle, a peut-être une intention. La personne qui l'a composée, en tout cas. Et peut-être a-t-on essayé d'y associer ou d'y intégrer certains éléments destinés à orienter l'auditrice dans le sens de cette intention. Un titre, une note de programme, une certaine manière d'amener les sections, des timbres spécifiques... Mais finalement, si j'ai envie d'y entendre un paysage sonore, j'y entendrai la plupart du temps un paysage sonore. Si j'ai envie d'y entendre une matière en mouvement, c'est aussi ce que j'y entendrai. Si j'ai envie d'y trouver un prétexte à bouger, ou à me laisser porter peut-être, c'est encore ce que j'y trouverai.

Les enquêtes psychologiques et musicologiques sur l'écoute sont très parlantes sur ce point : quand Spampinato demande à ses auditeurs d'exprimer leur expérience d'extraits de Debussy et de Ravel en termes de mouvements de leur propre corps ou de mouvement de la musique, en termes de posture, de parties du corps, c'est ce que les auditeurs y trouvent – et sont contents d'y trouver<sup>4</sup> ! Quand Delalande mène une enquête sur l'écoute du premier mouvement des *Variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry, il y trouve trois grandes orientations de l'écoute<sup>5</sup> : certains auditeurs interrogés, adoptant une « conduite empathique », s'intéressent d'abord à l'impact physiologique, physique, du son sur eux, sans remarquer ou en considérant comme peu important la délimitation entre les sections ; d'autres, adoptant une « conduite figurative », oppose dans leur perception l'inerte et le vivant, et transforme la structure perçue de la pièce en un déroulement plus ou moins narratif ou descriptif ; d'autres enfin, adoptant une « conduite taxinomique », classent les sons en catégories les plus simples possibles, les nomme de la manière la plus réduite possible, de manière à pouvoir se représenter la structure de l'œuvre le plus précisément possible. La conduite taxinomique, spécialement intéressée par la structure, et la conduite empathique, rejetant la pertinence de la structure, sont donc incompatibles, pour Delalande<sup>6</sup>. C'est pourtant bien le même extrait qui a été écouté...

---

<sup>4</sup> SPAMPINATO, Francesco, *Les incarnations du son – Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, l'Harmattan, 2015.

<sup>5</sup> DELALANDE, François, *Analyser la musique : pourquoi, comment ?*, Paris, Ina Éditions, 2013.

<sup>6</sup> Il s'agit d'enquêtes menées sur des écoutes répétées : l'objet de Delalande est la représentation mentale fixée et modelée en mémoire au fil des écoutes et la manière dont les auditeurs la relate verbalement lors d'entretiens. On peut bien imaginer qu'il soit possible, au cours d'une écoute, de passer d'une conduite à une autre selon les sections, ou bien d'écouter deux fois la même section d'une manière différente, en retenant par la suite les résultats des deux écoutes (qui ne seront cependant pas forcément compatibles dans une même interprétation). À l'échelle locale, Delalande montre avec un extrait d'*Aquatisme* de Parmegiani que selon que la segmentation se fait selon le timbre des objets sonores ou selon leur regroupement temporel, le résultat perceptif (et analytique) peut être tout à fait différent (et tout à fait incompatible, dans ce cas) : d'un côté, on a deux sons répétés en parallèle, puis superposés ; de l'autre, une suite de figures composites.

Alors, pourquoi cette discussion sur les styles musicaux, sur la perception de la forme dans la musique du XX<sup>e</sup> siècle ? Parce que le dualisme musique expressive / musique impulsive, proposée dans le premier paragraphe, n'est pas seulement un dualisme poétique, mais aussi (et surtout) un dualisme de l'écoute. L'écoute de la personne qui compose, certes. Mais aussi l'écoute de celle qui reçoit. Où placer les premiers *Klavierstücke* de Stockhausen ? Selon que je les écoute comme si je regardais la danse d'un pantin désarticulé ou comme si j'observais, au microscope peut-être, un organisme en mutation, ils iront dans l'une ou dans l'autre des catégories. Où placer *Presque Rien ou le lever du jour au bord de la mer* de Ferrari ? Selon que je le prends comme un paysage sonore (aussi surréaliste soit-il) ou comme un montage articulé, encore une fois il ira dans l'une ou l'autre des catégories.

Finalement, avant de rentrer dans le vif du sujet, mon idée est la suivante : la musique n'est pas nécessairement un art du temps<sup>7</sup>. Tout simplement parce qu'elle n'en a pas l'obligation. Si la personne qui écoute peut faire ce qu'elle veut de ce qu'elle entend (même s'il existe forcément des limites à ces manipulations mentales), c'est qu'il est aussi possible de composer en partant d'*a priori* tout à fait distincts des idées communes. Ici, je ne vais pas dire que l'espace est un nouveau paramètre qui vient enrichir la musique, qui deviendrait alors un art du temps et de l'espace. Non, toute la spéculation qui suit prendra pour base l'idée que la chronologie n'est pas essentielle à la musique. On en examinera alors les retombées, quant à la composition, quant à l'écoute. C'est dans ce cadre que s'établit aussi mon projet compositionnel de cette année, qui tente d'aller vers cet *épochè* particulier, celui qui met entre parenthèses non plus l'origine du son, mais la chronologie de l'œuvre.

Bien sûr, sauf à quitter entièrement le domaine musical, la forme du concert, pour entrer dans celui de l'installation sonore, on verra que cette idée ne peut pas être radicalement réalisée. Cet anti-climax étant passé, venons-en au développement.

---

<sup>7</sup> MARTY, Nicolas, « Deleuze, cinema and acousmatic music (Or what if music weren't an art of time?) », *Organised Sound*, vol. 21, n° 2, 2016, p. 165-174.

## Principes esthétiques

### *L'image-temps*

Deleuze, parmi ses nombreux travaux, s'est rarement intéressé directement à la musique, bien qu'il en ait repris des concepts et des idées poétiques. Cependant, l'ensemble de ses travaux sont « exportables », dans une certaine mesure, quelle que soit le domaine d'arrivée, du fait de leur grande abstraction. « L'image-mouvement »<sup>8</sup> et « l'image-temps »<sup>9</sup>, bien qu'elles concernent très directement le cinéma et son histoire, font partie de ces concepts qu'il est possible d'appliquer à la musique. Antoine Bonnet s'y est d'ailleurs attelé, mais on ne retiendra pas ici son approche, qui reste dans une orientation historique<sup>10</sup>.

L'image-mouvement, c'est le cinéma d'action, où la découverte d'une situation par un personnage (image-perception) touche ce personnage d'une manière ou d'une autre (image-affection) et le pousse à agir pour changer la situation (image-action). C'est le schéma classique du western : le protagoniste voit la ville déserte (plan large), entend un bruit derrière une porte (gros plan sur ses yeux qui se tournent vers la porte) et va achever son adversaire qui se cachait (plan moyen de l'action). Aux alentours de la Seconde Guerre Mondiale commencent à apparaître d'autres types d'image, des images qui n'ont pas les rôles habituels, qui ne sont même pas nécessairement liées à une action en cours, à une intrigue, des images qui révèlent un lieu, un moment, qui restent là, se déroulent, des images quotidiennes. Chez Robbe-Grillet, ce sont parfois des visages en gros plan, insérés dans le déroulement du film (*L'homme qui ment*, 1968). Chez Ozu, de longs plans sur des lieux, cadrés de manière à en faire apparaître la profondeur, et ne suivant pas les personnages qui entrent et sortent (*Tōkyō monogatari*, 1953). Chez Kubrick (*2001 Space Odyssey*, 1968), on trouve aussi de longs plans statiques, où le déroulement de l'action nous est montré tel qu'il se passe, sans ellipse ; d'autres plans où l'ordinateur a un caractère anthropomorphe, le cadrage centré sur son « œil » rouge. La chronologie du film dans son ensemble, primordiale dans le film d'action

---

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement (Cinéma 1)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles, *L'image-temps (Cinéma 2)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

<sup>10</sup> BONNET, Antoine, « Cinéma, musique. *Lecture musicienne* de Deleuze », in *Gilles Deleuze, la pensée-musique*, dir. Pascal Criton et Jean-Marc Chauvel, Paris, CDMC, 2015, p. 81-91.

d'avant-guerre, est parfois détruite, le flashback est introduit, ce qui est montré n'est plus nécessairement une vérité absolue mais une perspective sur le passé ou sur les événements.

Ce qu'on retiendra de cet ensemble, en-dehors du cinéma, et bien que la musique ne puisse avoir recours à l'idée de flashback que sous des conditions très limitantes, c'est l'idée que le déroulement chronologique n'est plus soumis au « lien sensori-moteur » : que le protagoniste quitte l'espace ne signifie pas que l'espace n'a plus d'intérêt – on y reste, on le regarde, on le *lit* avec les yeux. En musique acousmatique, on le lira avec les oreilles. Quelques éléments de réflexion, sur lesquels nous reviendrons : puisque cet espace ne pourra pas nous être donné de manière fixe, visuelle, il s'agira parfois d'un espace silencieux, parfois d'un espace avec des sons infimes, révélant à peine son acoustique. C'est « l'image-durée », mais aussi « l'image lisible ». Plus loin, Deleuze rappelle avec « l'image-cristal » que la chronologie et la réalité sont des constructions mentales : aussi, d'un point de vue formel, l'enchaînement des sections et leur ordre n'aura pas forcément une importance fondamentale. Et localement, l'ordre, le rythme des événements ne sera pas nécessairement déterminant lui non plus. Finalement, c'est une image *émergente* qui nous intéressera. Ces idées seront abordées à nouveau dans l'exposition des principes d'écritures (voir *infra*).

### *Spatialité*

Je l'ai dit, l'espace n'est pas pour moi un nouveau paramètre, qui permettrait par exemple d'appuyer tel développement énergétique de tel son en y calquant un mouvement spatial analogue, ou de montrer tel son se déplaçant dans l'espace pour attirer l'attention des auditeurs sur ce déplacement, ou encore d'excentrer tel son pour en faciliter le dialogue avec tel autre. Cela fait bien longtemps que le mouvement d'un son qui tourne autour de moi et les instruments placés derrière le public ne m'émerveillent plus en eux-mêmes. Ce n'est pas non plus un espace figural, métaphorique comme celui de l'école acousmatique française (Bayle, Dhomont, Vande Gorne...), où le développement sonore désigne autre chose que lui-même d'une façon ou d'une autre. *La signification n'est pas dans le son, mais dans l'écoute.*

Il s'agit plutôt d'un espace-identité, d'un espace comme champ des possibles. Un « champ spatial », dans le sens d'un « champ harmonique ». Et à l'intérieur de ce champ spatial, des entités qui répondent à leurs propres règles. C'est un peu l'espace de Smalley<sup>11</sup>, la *space-*

---

<sup>11</sup> SMALLEY, Denis, « Space-form and the Acoustic Image », *Organised Sound*, vol. 12, n°1, 2007, p. 35-58.

*form*, cette manière d'écouter un environnement sonore sans s'intéresser à l'ordre effectif des événements qui s'y manifestent. Un espace, en fait, qui relève plus de l'orchestration que de l'écriture (pas de l'orchestration surajoutée, à la romantique, mais de l'orchestration essentielle, de la partie de l'orchestration qui ne peut pas être réduite sans nuire à l'essence de l'œuvre<sup>12</sup>). Un espace émancipé. La spatialité comme principe d'identité<sup>13</sup>.

Cet espace, c'est aussi l'espace psychologique qui nous sépare du son, l'espace intime ou détaché, comme dans *Leçon du silence* (2012) de Lucie Prod'homme. Le son intime, proche de l'auditrice, mais qui ne l'immerge pas, qui ne la force pas dans son champ. Il faut s'en rapprocher pour le toucher, même quand il est déjà juste ici, à portée de doigt. *Leçon du silence*, le son du silence, cet espace vide qui entoure les sons, les délimite, les contient, comme le dit André Souris :

Pour distinguer l'objet sonore du milieu où il s'épanouit, pour trouver l'équivalence de ce qu'est l'espace aux formes plastique, l'on ne peut se référer qu'à la notion de *silence*. En effet, le silence est par rapport au son ce que le vide est par rapport au plein. Il est le climat originel, la donnée première, la nécessité fondamentale sans laquelle la musique ne pourrait exister. [...] Il ne s'agit pas, bien entendu, du silence préalable ou postérieur à l'exécution de l'œuvre musicale, mais du silence permanent qui l'environne et qui en pénètre les interstices, comme le vide pénètre et fait vivre les formes d'une architecture.<sup>14</sup>

Le climat où baigne la musique est justement ce silence, ce vide absolu. Il est la condition non point seulement de sa naissance, mais aussi de sa *substance*. Une polyphonie authentique n'a point pour objet de combler le silence, mais au contraire de le modeler en couches superposées. Le silence est comparable alors à l'espace intérieur des arabesques. Si le public commun des concerts n'a de goût que pour les musiques sursaturées et continues du grand orchestre et se détourne des musiques sobres ou dénudées, c'est tout simplement qu'il a peur du silence. Comme il a peur du temps qui n'est que la conscience du silence.<sup>15</sup>

Et on en revient à ce temps qui passe, cette image directe du temps, de la durée. Cette image, c'est l'image du rien, du silence. Oui, même quand l'instrumentiste joue, il reste du silence tout autour du son. On aura beau y ajouter un orchestre, une bande électroacoustique, essayer

---

<sup>12</sup> L'orchestration romantique dont je parle ici, c'est celle qui permet à une pièce d'être réduite pour piano, ou arrangée pour différents types d'orchestre, tout en conservant son identité, son essence, qui repose donc plus sur les notes, les harmonies, le rythme, etc., que sur l'orchestration, le timbre. C'est le cas de la plupart de la musique symphonique classique et romantique (à quelques détails près, qui préfigurent la prise d'importance de l'orchestre au XX<sup>e</sup> siècle). Par contraste, l'orchestration essentielle, c'est cette part de l'orchestration qui ne peut pas être réduite ou augmentée : ce sont certaines pièces pour piano de Debussy (qui profitent particulièrement du timbre de percussion-résonance du piano), c'est l'appel des trompettes au début de la première symphonie de Mahler, c'est *Central Park in the Dark* d'Ives, etc.

<sup>13</sup> Finalement, dans ce sens, même un orchestre, presque indépendamment de ce qu'il joue, répond à ce critère : le critère d'une identité spatiale qui va être tenue d'un bout à l'autre de l'œuvre, quoique certains éléments y seront privilégiés à tel moment et quasiment absents de tel autre. C'est une façon d'écouter un orchestre jouer. Souvent ennuyeuse quand il s'agit de musique classique ou romantique, déjà beaucoup plus intéressante quand la fin du romantisme apporte un intérêt particulier pour le timbre et la gestion de l'orchestre, souvent très satisfaisant pour moi quand il s'agit de musique du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>14</sup> SOURIS, André, *Conditions de la musique et autres écrits*, Paris et Bruxelles, CNRS et Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 61-62.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 115.



de combler le silence, il reviendra encore, et toujours. Le son plein, le beau son, n'y changeront rien : ils masqueront le silence autant que possible, pendant un temps, mais le révéleront à nouveau dès qu'ils se tairont<sup>16</sup>.

En fait, j'aimerais voir le public lâcher prise sur le contrôle local, sur l'articulation des événements, pour prendre le temps de se représenter une section, pas chronologiquement comme le développement de tel thème ou de tel objet, mais comme une image-temps, un plan-séquence donné à voir, dans lequel certaines régularités pourront se faire entendre à plus ou moins grande échelle. L'effort, ici, pour les non-experts qui auraient peut-être plus l'habitude de se laisser porter par le développement énergétique lié au rythme, à la mélodie ou aux variations d'intensité, c'est encore un effort de lâcher prise, de ne plus attendre la suite, d'être en permanence en train de *réfléchir ce qui a été donné à entendre*<sup>17</sup>. Pas pour poursuivre le développement musical phylogénétique, par accumulation d'apprentissages<sup>18</sup>, mais pour proposer une autre voie, un accès direct à un grand nombre de musiques, en fait<sup>19</sup>.

John Cage remarquait de l'ennui qu'il « ne surgit que si nous le suscitons en nous-mêmes. [...] Il n'y a plus d'ennui, dès lors qu'il n'y a plus d'ego »<sup>20</sup>. Sans aller jusqu'à demander aux auditrices de supprimer leur ego, on pourra au moins reconnaître la part qu'il joue dans l'émergence de l'ennui : on s'ennuie parce qu'on attend autre chose que ce qui nous est donné. L'ennui, dans ce sens, n'est pas un critère de qualité (ou plutôt de médiocrité) de quoi que ce soit. Écouter les musiques contemporaines et y comprendre quelque chose alors qu'on n'entend pas les intervalles, les notes, les harmonies, est tout à fait possible. Quand on ne cherche plus le sens ou l'unité dans l'articulation locale du langage mais dans une perception plus englobante de l'énergie, des contrastes, des timbres, on contrecarre le privilège de la

---

<sup>16</sup> Est-ce vraiment là l'objet de la musique : cacher aux personnes qui viennent l'écouter la vacuité du monde, la durée des choses ? Oui, l'absence est dense, perceptivement et psychologiquement. Faut-il pour autant tenir le temps, renouveler l'attention d'un public tellement habitué à être tenu par la main qu'il ne serait même plus capable de se concentrer et de devenir acteur de sa propre écoute plutôt que d'en avoir simplement l'illusion ? Non. Je refuse d'être à ce point pessimiste.

<sup>17</sup> « Réfléchir », et non « réfléchir sur » : pas un acte de pensée, mais un acte de représentation.

<sup>18</sup> Un musicologue a par exemple fait remarquer à un autre, lors d'un séminaire, que si je m'intéressais aux musiques acousmatiques, c'est que, déjà, j'étais capable de suivre les permutations sérielles et autres artifices d'écriture propres à la musique moderne. La réaction du deuxième musicologue a été très juste : non, certaines personnes peuvent aller très loin en musique acousmatique sans avoir la moindre éducation en musique instrumentale, sans développer leur oreille pour les notes.

<sup>19</sup> Pourquoi écouter les pièces hypersérielles de Stockhausen en cherchant à y distinguer intervalles et figures, alors que les intervalles résultent d'un principe plus général, beaucoup plus accessible à la représentation mentale : écouter Webern (et Stockhausen) comme si on regardait un ciel étoilé. Certaines étoiles brillent plus, certaines forment des grappes, etc., à une échelle beaucoup plus large que l'articulation des notes dont on trouve encore des descriptions extrêmement détaillées chez des musicologues sans savoir quel en est le but ou la pertinence.

<sup>20</sup> CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* [1976], Paris, Herne, 2002, p. 47-48 ; cité dans AGUILA, Jésus, « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 », in N. Donin et L. Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, volume 2, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1163.

partie de la population ayant reçu une éducation musicale, pour privilégier celle qui voudra bien s'investir dans l'écoute.

## Principes d'écritures

Quelle que soit la situation, on ne pourra pas contrôler l'écoute des personnes présentes au concert. Si celles-ci refusent d'adopter une posture particulière (vis-à-vis du silence et du temps, par exemple) ou n'y parviennent pas, faute de pratique ou de disposition psychologique, le projet esthétique n'en est pas invalidé pour autant. Le principe général, c'est qu'il est *possible* d'adopter cette posture d'écoute face à la musique. Face à ma musique, ou face à n'importe quelle autre d'ailleurs. Mais sans chercher à induire cette écoute, il est au moins possible de réfléchir à la manière dont elle peut être facilitée et aux procédés d'écriture qui peuvent y être liés. Des exemples seront donnés au fil du texte, tirés notamment de mon cycle *L'image-temps* (prélude à la composition d'*Une des chambres n'aurait presque pas de fenêtre.*, pièce prévue à l'examen).

### *L'image lisible – Écriture locale*

Quelques règles de base s'imposent pour ne pas attirer l'attention de l'auditeur vers des caractères propres à une posture d'écoute incompatible avec l'observation de l'espace :

#### I / Répartition spatiale

L'espace doit généralement éviter la symétrie (spatiale autant que spectrale), qui aurait tendance à poser le personnage au centre de l'action, entouré par le cadre, et à devenir un ancrage pour l'attention. Dans *VOX-5* de Trevor Wishart, la voix est au centre de tout, voix de Dieu qui crée et détruit, qui prononce pour devenir. Elle n'est pas seulement un centre poétique, thématique, métaphorique, mais aussi un centre spatial, entre les haut-parleurs (ou occupant la globalité de l'espace quadraphonique dans la version live). Chez Denis Smalley, l'espace et le spectre sont globalement équilibré – il s'agissait même d'un de ses principes d'enseignement : Elizabeth Anderson, démarrant un doctorat avec lui en 1999, a revu le mixage et l'espace de sa pièce *Chat Noir*<sup>21</sup>, équilibrant le spectre avec l'occupation des

---

<sup>21</sup> MARTY, Nicolas, « Willfulness vs creative intuition. An interview with acousmatic composer Elizabeth Anderson », *eContact!*, vol. 18, n° 2, 2016 [[http://econtact.ca/18\\_2/index.html](http://econtact.ca/18_2/index.html)].

fréquences graves et orchestrant les sons dans l'espace de manière à ce que chaque son soit moins localisé et que les sons soient moins placés en regard les uns des autres, plus intégré à un même espace spectral, à un même mixage. Dans les premières minutes de la pièce, les sons ne font pas non plus partie d'un même espace au sens d'un paysage sonore, mais forment une même matière unifiée, en mutation. Plutôt qu'une opposition de gauche à droite, la « réexposition » au cours de la deuxième minute devient une articulation dans laquelle le déclencheur et le son résultant sont relativement centrés, se permettant quelques écarts dans leur orchestration spatiale tout en conservant une symétrie globale.

La répartition spatiale non-symétrique, non équilibrée, est le principe directeur de mon *Image-temps I – Funambules et autres abstractions* (2014-2015, inspirée par *Point et ligne sur plan* de Kandisky), composé de fragments de plusieurs identités (voir *infra* à propos de l'image-cristal), dont une dans laquelle le « bébé » reste presque toujours excentré à droite, tandis que le centre et la gauche sont plutôt occupés par des sons ponctuels plus ou moins harmoniques. De cette manière, le « bébé » n'est pas le protagoniste d'une action, mais une des figures d'un tableau sonore, spatial, dessiné sur fond de silence. Dans la composition quadraphonique d'*Une des chambres n'aurait presque pas de fenêtre*. (2015), le haut-parleur arrière-gauche est utilisé seul avec une identité spécifique pendant la première moitié de l'œuvre, donnant uniquement la « voix off » narratrice en morse (voir *infra* pour les détails sur cette pièce).

## II / Énergie

Si une entité sonore a une énergie prégnante, un développement directionnel, gestuel, l'attention risque d'être attiré par ce développement, par ce geste, par la direction temporelle qu'il implique. C'est la logique des sons percussifs inversés, qui amènent l'énergie progressivement, de manière gestuelle, comme on craquerait une allumette : l'attention se porte déjà sur la fin du geste, se prépare à son aboutissement. Un son un peu agité peut donc nuire à la possibilité d'écouter l'espace dans son ensemble, sous peu qu'il y soit un peu trop saillant (tout comme au cinéma, un combat qui se déroulerait dans un espace, même sans mouvement de cadrage, risquerait d'attirer l'attention sur les actions, réactions et interactions des combattants, l'issue du combat, en occultant l'occupation de l'espace cadré). C'est ce qui est implicite dans cette volonté récurrente de la musique acousmatique de « zoomer » sur le son, de voir sa composition interne, son déroulement (plutôt que de voir le son, comme je le propose ici, en tant qu'entité occupant un espace). Il m'a été dit à plusieurs reprises que certains sons que j'utilisais paraissaient riches mais gagneraient à être plus audibles, à prendre

plus de place dans le mixage, afin que l'on puisse mieux en apprécier la richesse. C'était le cas pour *Nibelheim* (2014), dans laquelle des sons cannelés cliqués et frottés formaient des nuées de minuscules insectes acousmatiques : révéler le détail de leur son ne m'intéressait déjà pas autant que de les placer comme habitants d'un espace vide perturbé par des incursions de sons bruités beaucoup plus intenses. À nouveau, ça a été le cas pour *Je vois des bateaux dans les arbres et de la bruine dans tes paupières. De l'autre côté du miroir, je vois des oiseaux qui se noient. Un peu.* (2016), dont les deux tiers de la durée sont occupés par des sons très faibles, presque inaudibles, qui pourtant semblent avoir une richesse interne qu'il aurait été possible d'exploiter.

Quant aux sons présentant une énergie prégnante, la question s'est posée pour mon *Image-temps III – Le dormeur du val*, dans laquelle une section composée d'une prise de son directe d'un paysage sonore urbain, superposée à une version inversée d'elle-même et passée dans une série de résonateurs, s'est révélée lors des écoutes par d'autres que moi attirer l'attention vers un caractère articulé, local, agité en premier plan. Trois procédures successives ont permis de résoudre ce que je considérais comme un problème par rapport à mon projet compositionnel : l'inversion de la phase d'un des canaux a permis de réduire la présence du son en diffusant les fréquences graves dans l'espace de manière moins définie ; la réduction des fréquences aiguës et du volume général ont permis d'éloigner le son et d'atténuer l'énergie des gestes qui le constituaient ; son intégration excentrée dans un espace plus général a permis de le considérer comme un habitant de cet espace, une activité localisée.

### III / Diffusion

Au-delà de l'écriture, la question du volume concerne aussi la diffusion des pièces sur orchestre de haut-parleurs. Dans le cas de mon *Image-temps II – Les lèvres d'Isis*, la diffusion doit être extrêmement faible, de manière à ce que les sons qui commencent la pièce soient à peine audibles. Si la diffusion est trop forte, le mixage perd sa consistance et on se trouve rapidement face à une démonstration de montage minimaliste sans grand rapport avec le projet. Quant à l'*Image-temps I*, une diffusion trop forte met en évidence le caractère gestuel des inflexions du « bébé » et des figures de « xylophone », rendant difficile l'écoute des identités spatiales émergentes.

De plus, de manière générale, la diffusion « surround » peut vite devenir immersive, englobante, inclusive : l'auditrice est dans un nuage de sons, dans le monde sonore, dans la matière, etc. Ou bien, elle suit le son partout autour d'elle. Dans tous ces cas, le rôle d'observateur est compromis – quoique certains témoignages d'écoute (recueillis par

Alcázar<sup>22</sup> et Spampinato<sup>23</sup>, notamment) et certaines théorisations musicologiques<sup>24</sup> montrent qu'il est tout à fait possible de se positionner dans une posture d'observateur d'un monde sonore dont on se figure faire partie. L'idée étant cependant de faciliter au maximum la posture d'observateur, la diffusion frontale me semble être une meilleure solution : l'espace s'y déroule clairement en-dehors de soi, en face, comme sur l'écran d'un cinéma (la question du son immersif au cinéma mériterait d'ailleurs d'être discutée dans ce sens).

#### IV / Durée

Mes professeurs de composition m'ont fait remarquer à plusieurs reprises que vouloir instaurer une écoute détachée du déroulement local et de la chronologie *impliquait* quasiment une durée longue, assez longue pour que l'auditeur puisse se mettre dans la posture d'écoute adaptée, se laisser prendre par une échelle de temps plus large. C'est le cas de Morton Feldman, pendant sa deuxième période (*Crippled Symmetry*), qui joue sur des répétitions variées sur de longues durées (parfois plusieurs heures) pour détacher l'attention du déroulement formel, du contrôle conscient du temps, et laisser le son se dérouler comme il le souhaite (c'était bien sûr une utopie, mais le projet était au moins de ne pas plier le temps à sa volonté à la manière dont le faisait Stockhausen à la même époque<sup>25</sup>). Le cas de Feldman est tout de même particulier, comme celui d'Éliane Radigue qui conserve un même en mutation très lente sur de longues durées, laissant le temps à l'auditrice de lâcher le local, le contrôle sur le déroulement, pour appréhender le son très différemment. Puisque rien n'avance, l'attention se referme sur elle-même, laisse la place à une autre modalité de perception.

Pour ma part, je reste convaincu aujourd'hui qu'il est tout à fait possible de considérer localement une échelle de temps plus large sans aller vers la transe, vers le zen, vers la répétition, etc. Localement, les relations existent sous une certaine forme, les sons s'enchaînent dans un certain ordre. Mais l'attention pourrait ne pas faire attention à cet ordre en particulier, à cette forme en particulier, elle pourrait se porter sur une figure plus

---

<sup>22</sup> ALCÁZAR, Antonio, *Análisis de la música electroacústica – género acusmático – a partir de su escucha*, thèse de doctorat, dir. José A. S. Garcia et Francisco G. Calleja, Université de Castilla La Mancha, 2004.

<sup>23</sup> SPAMPINATO, Francesco, *Les incarnations du son – Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, l'Harmattan, 2015.

<sup>24</sup> LOCH, Gergely, « From Imaginary to Real: Listening to Ákos Rózman's Twelve Stations », présentation à la conférence *EMS-12*, Stockholm, 2012.

<sup>25</sup> GAREAU, Philip, *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*, Paris, l'Harmattan, 2006.

générale<sup>26</sup>. Chez Feldman ou Radigue, l'ancrage dans le son, dans l'échelle temporelle adaptée, est donnée par la répétition, par la longueur, par l'absence de renouvellement du matériau sur la durée. Dans le cas d'une forme moins longue, la responsabilité de trouver un ancrage retombe sur l'auditrice, sur la recherche active. On se détache des procédés d'écriture, en supposant que l'auditrice prendra la peine de faire cette recherche (ou qu'elle sera, peut-être, immédiatement dans une disposition d'écoute adaptée, remarquant par habitude, ou faute de trouver sa posture habituelle, l'échelle d'organisation du matériau).

### *L'image-cristal – Conception de la forme*

À l'échelle de la forme, la perception sonore est inatteignable, remplacée par une représentation mentale qui dépendra d'autant plus de l'auditeur qu'elle ne sera pas tout à fait évidente dans l'œuvre. Les principes d'écriture concernant la forme seront donc beaucoup plus arbitraires que ceux qui concernent l'écriture locale, le langage. On partira ici du concept d'*image-cristal*, mentionné plus haut, cette image qui propose la mise en regard de différentes facettes d'un même phénomène ou d'une même entité. Ce sont notamment les images du monde avant la découverte de la pierre dans les premières minutes de *2001 Space Odyssey*, dont rien n'indique s'il s'agit d'un déroulement chronologique ou de différents moments, donnés dans le désordre, ou encore du même moment à différents endroits : l'ensemble devient un cristal révélant différentes facettes d'un monde. C'est aussi l'introduction du flashback rompant la linéarité du film (très courant aujourd'hui, mais beaucoup plus révolutionnaire au milieu du XX<sup>e</sup> siècle), la disparition de la chronologie nécessaire, de l'unité de l'action, etc. Aujourd'hui, la linéarité peut être rompue non pas seulement par le flashback, mais par l'écriture elle-même (c'est par exemple le cas de *21 grams* d'Iñárritu, où

---

<sup>26</sup> C'était l'objet de Stockhausen pendant un temps : dans le cas des compositions par groupes, c'est justement le groupe, plus large, à l'intérieur duquel on peut changer beaucoup de choses sans qu'il ne perde son identité (STOCKHAUSEN, Karlheinz, « Composition par groupes : *Klavierstücke I* (guide pour l'écoute) », *Contrechamps*, n°9, 1988 [1963], p. 16-25) ; dans le cas de la *momentform* (*Kontakte*, notamment), c'est la manière dont le moment est une occurrence, une facette d'une entité bien plus large, qu'on ne verra jamais en entier, puisque le début et la fin de l'œuvre sont tout à fait arbitraires (STOCKHAUSEN, Karlheinz, « Momentform – Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment », *Contrechamps*, n°9, 1988 [1963] p. 101-120). Il ne s'agit pas que de propos conceptuels de la part d'un compositeur utopiste, mais d'une possibilité concrète de développement de l'écoute : comme si on regardait des arbres se suivre le long de la route, comme si on regardait une série de photos d'un même immeuble, sans jamais pouvoir l'épuiser, le représenter entièrement. Ces idées visuelles sont transposables dans le domaine auditif : comme si on écoutait des grappes de sons de formes légèrement différentes qui se succédaient, sans début ni fin nécessaire ; comme si chaque fragment écouté révélait sous un nouveau jour une identité plus générale, virtuelle puisque jamais donnée concrètement dans son entier. Entre alors en jeu la composition de la forme (voir *infra*).

les événements sont présentés dans le désordre, sans que le lien entre les personnages soit exposé d'emblée : les scènes semblent alors s'enchaîner sans logique causale, sans nécessité).

Qu'en est-il en musique acousmatique, comment peut s'y manifester l'articulation de la forme sans nécessité chronologique, sans lien concret de développement, établissant seulement des liens virtuels, non explicités ? Je présenterai ici mes trois « études » sur *l'Image-temps*, réalisées entre juillet 2014 et janvier 2015, en prélude à *Une des chambres n'aurait presque pas de fenêtre.*, première pièce de mon projet personnel.

### I / Absence de liens explicites : le cristal-kaléidoscope de *l'Image-temps I*

*L'Image-temps I – Funambule et autres abstractions* est composée de quatorze fragments sonores séparés par des silences de durée variable (de 0 à 12 secondes). Les fragments peuvent être regroupés en trois ou quatre catégories selon leur identité de timbre et d'espace. Les fragments ont été composés séparément, par catégories, avant d'être regroupés, mélangés, *mis en regard les uns des autres*, en fait, de manière plus ou moins intuitive. Le seul lien entre les catégories de fragments est leur apparition sur fond de silence, leur présence dans cette forme fragmentée.

À aucun moment le lien entre les catégories n'est rendu explicite : à l'échelle de la forme, il s'agit donc de ce que j'appellerais un « cristal-kaléidoscope » : une suite de plans dont certains concernent une même chose, d'autres une autre chose, sans qu'il n'existe de lien entre ces différentes choses autre que le fait qu'elles soient présentées les unes après les autres dans une même forme, par un même moyen. Aussi, c'est la forme qui devient saillante, pas au sens d'un déroulement directionnel (qui apparaît en filigrane avec une oscillation des registres entre les quatre premiers fragments), mais au sens d'une identité de spatialité : l'ensemble des fragments sont donnés sur cette même toile blanche qu'est le silence des haut-parleurs<sup>27</sup>.

### II / Ellipses, moments : le cristal-temps de *l'Image-temps II*

Au contraire de la première, *l'Image-temps II – Les lèvres d'Isis* est globalement cohérente et ne contient aucun silence réel. L'idée était de réaliser une image lisible, un seul espace, du point de vue du voyeur (la pièce répondait à un appel d'œuvres sur le thème de l'érotisme). Le

---

<sup>27</sup> C'est aussi la forme, par exemple, des *Porträten* de Cara Arndt, proposant une série de portraits de durée arbitraire séparés par des silences, non pas en tant que suite d'études, en tant que miniatures, mais en tant qu'une pièce complète, dans laquelle les portraits sont agencés chronologiquement de manière intuitive, sans que leur ordre ne soit primordial à la forme.

schéma initial représentait un processus assez peu évolutif et assez lent pour qu'il ne s'impose pas trop comme centre de l'attention.

Mais la réalisation de ce « plan-séquence » m'a vite donné l'envie d'aller plus loin et de revenir vers l'image-cristal, vers la forme fragmentée, en introduisant des discontinuités temporelles dans l'image : de 2'30 prévues initialement, la durée est passée à 2'00, incluant en quatre points des coupures, des ellipses. Les fragments sont accolés, sans silence (les trois premières ellipses ne sont d'ailleurs pas forcément sensibles, même en adoptant une posture d'écoute appropriée, vu le dénuement sonore global), et la fin, plutôt que de se présenter comme un fondu, est coupée beaucoup plus arbitrairement : il commence à se passer quelque chose de plus fort, on coupe, c'est moins intéressant.

Cet ensemble d' « ellipses » qui ne correspond à aucune logique d'action, de réaction, de narration, je l'appellerais cristal-temps : les fragments pourraient ne pas être donnés dans l'ordre, théoriquement, mais représenter le même endroit, les mêmes protagonistes. C'est la forme la moins convaincante d'un point de vue perceptif, puisque la notion d'ellipse échappe à la perception dès lors qu'on n'est pas dans un contexte narratif clair et qu'on accepte la non-linéarité du montage comme étant très courante et normale en musique acousmatique.

### III / Variations de cadrage : le cristal-espace de l'*Image-temps III*

Dans l'*Image-temps III – Le dormeur du val*, les principes des deux premières images sont recoupés : la fragmentation est là, avec les silences interstitiels, et l'unité est garantie, cette fois-ci par l'espace : l'ensemble des fragments des trois identités spatiales et spectrales (par bandes de fréquences : ~ 100 Hz, ~ 2 kHz, > 5 kHz) sont recoupés les uns avec les autres, superposés. Le titre vient de la première impression de ma compagne lors de l'écoute des esquisses de sections, et a dirigé la composition de la forme et l'idée d'accorder une unité d'espace plutôt qu'une unité de déroulement chronologique.

Ici, c'est donc à un cristal-espace qu'on a à faire : comme si chaque fragment était une partie de la réalité du moment précédant la mort du dormeur. Le kaléidoscope est toujours là, mais concerne des variations de cadrage sur un même lieu : le paysage qui l'entoure, les gens qu'il hallucine, le ciel. Les liens ne sont pas apparents immédiatement, mais se font au fil de l'écoute : le ciel se superpose au paysage à deux-tiers de la durée, alors que le dormeur hallucine des personnes qui l'entourent. La conclusion peut aussi être comprise de manière narrative, rompant avec l'anti-chronologie du cristal-espace : finalement ne reste que le paysage, le dormeur est mort, le ciel s'est éteint.



## **Une des chambres n'aurait presque pas de fenêtre.**

*Une des chambres n'aurait presque pas de fenêtre.* fait suite à la série des *Images-temps*, prévue pour une diffusion en stéréo frontale, en la clôturant par une composition quadriphonique. Le projet initial était de rendre l'espace de composition de la quadriphonie tout à fait asymétrique, contrairement :

- à l'usage anglo-saxon courant qui consiste à utiliser l'espace « surround » comme un espace unifié où les sons peuvent se déplacer, se répandre, tourner autour de l'auditeur, etc.
- à l'usage de la diffusion sur acousmonium immersif, dans lequel des sons prévus, composés et réalisés sur une stéréo frontale se retrouvent diffusés en arrière-plan, en mouvement d'avant en arrière et d'arrière en avant, etc.

En fait, le projet était de réaliser un espace pluriel possédant une identité bien particulière, un cristal-kaléidoscope où le kaléidoscope, au lieu d'enchaîner des identités différentes, pourrait les superposer par des identités spatiales différentes, dont la distinction serait facilitée par la quadriphonie.

Dans cette quadriphonie, j'ai donc distingué trois plans :

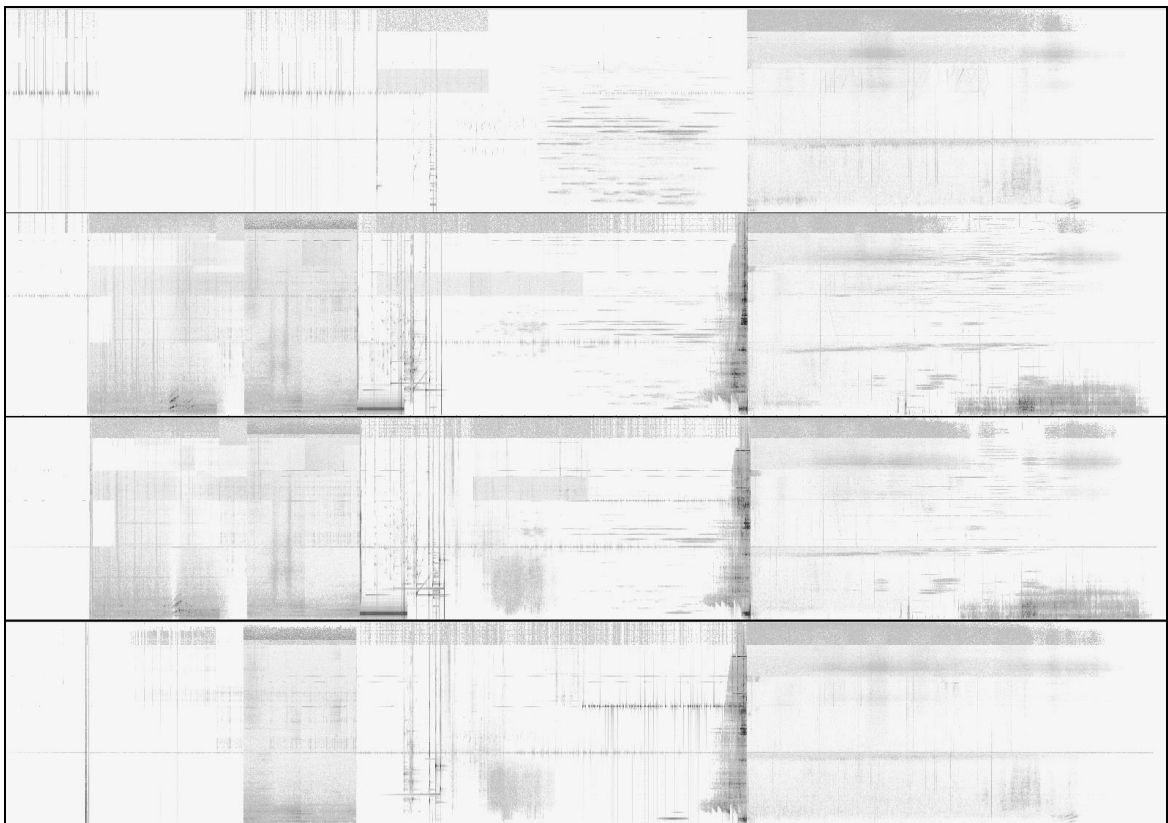
1. le haut-parleur arrière-gauche, siège d'un texte descriptif en morse (tiré de *L'aveugle* de Roxane Villeneuve, dont vient le titre de cette pièce) qui servirait aussi d'articulation entre les sections et serait « orchestré » sur les autres haut-parleurs de manière extrêmement discrète ;
2. le plan frontal, où se déroulerait un espace « lisible » – j'ai choisi le plan frontal plutôt qu'un plan diagonal ou latéral pour la simple raison que la perception frontale est bien mieux différenciée et unifiée que la perception diagonale ;
3. un triangle entre les haut-parleurs avant et le haut-parleur arrière-droit, où seraient diffusés une autre couche de matériaux, plus flottants : un champ inharmonique unifiant constitué des fréquences de découpage spectral du plan 2 (4698.64 – 7458.62 – 8372.02 – 13289.76 Hz), un ensemble de trames bruitées, etc.
4. l'ensemble des haut-parleurs, qui diffusent la fréquence fondamentale du champ inharmonique mentionnée (1740 Hz), instable, en opposition de phase et microvariée.

Dans la réalisation finale, cette segmentation concerne principalement la première moitié de l'œuvre, un cristal-espace proposant plusieurs regards, plusieurs perspectives sur un même espace, une pièce vide en décomposition. La rupture amenant le « bébé » de l'*Image-temps I* commence à perturber l'identité spatiale de l'ensemble en insérant un cri de bébé sur le haut-parleur du morse, puis le morse passe sur le haut-parleur arrière-droit, jusqu'à la dernière section, après que le morse se taise, où les quatre haut-parleurs sont sensiblement équivalents,

le son restant étant étalé dans l'espace par désynchronisation, déphasage et micro-variations (comme l'était la fréquence fondamentale du champ inharmonique pendant toute l'œuvre).

La forme globale est donc plutôt de l'ordre du kaléidoscope de l'*Image-temps I*, excepté qu'ici, le silence est très peu présent, les transitions entre les fragments se faisant généralement par des articulations très marquées, des flashes de lumière réalisés par des clics sursaturés de timbres variés. Quant au déroulement, à l'ordre des sections, il correspond grossièrement à un passage d'un espace intérieur (une pièce vide dans une maison abandonnée) à un espace psychologique (les rêves hypothétiques du bébé) puis – après un bref retour à la réalité – à un espace ambigu (la nuit, dehors, regardant les étoiles dans une bulle protectrice – peut-être cette « chambre [qui] n'aurait presque pas de fenêtre »). C'est une sorte de processus non-linéaire, par paliers.

Pour conclure, l'objet de cette œuvre est l'identité quadriphonique (et ses variations), l'opposition entre la fonction de ponctuation du morse (et de description, pour qui comprendrait le morse), la fonction de vague, plus énergétique, du champ harmonique et des sons bruités, et la fonction de plan-séquence des espaces composés.



**Figure 1.** Sonagramme en ondelettes de *Une des chambres n'aurait presque pas de fenêtre*. (durée 8'30)  
De haut en bas : arrière-gauche, gauche, droit, arrière-droit.

**Je vois des bateaux dans les arbres et de la bruine sur tes paupières.  
De l'autre côté du miroir, je vois des oiseaux qui se noient. Un peu.**

La deuxième œuvre préparée pour mon projet personnel s'intitule *J'abrite un nuage qui rend mon cerveau liquide et mes yeux indolores*. – à nouveau, ce titre est extrait de *L'aveugle*, de Roxane Villeneuve. Il s'agit d'une série de deux pièces, dont seule la première a été réalisée pour être présentée lors de l'examen, de manière à laisser la place à une pièce plus traditionnellement acousmatique (*Un écureuil au nez curieux*, construite autour de manipulations sonores d'un petit texte, d'onomatopées et autres productions vocales).

La pièce que je présenterai ici s'intitule *Je vois des bateaux dans les arbres et de la bruine sur tes paupières. De l'autre côté du miroir, je vois des oiseaux qui se noient. Un peu.* La deuxième pièce s'intitulera *Derrière les murs, je ne vois rien.* La forme des deux pièces est conçue en lien direct avec leur titre et avec le titre de l'œuvre. La première pièce regroupe, sur une durée de 10'30, cinq fragments d'identités contrastées, dont les articulations se font par des silences, par une transition et par une rupture nette. Chacun des fragments correspond à une partie du titre :

<i>de la bruine dans tes paupières</i>	<i>ppppp</i> épars, respiration, bruit ponctuel (...)
<i>de l'autre côté du miroir</i>	<i>ppp</i> flottant, trames harmoniques, paysage utopique (...)
↓ <i>un peu</i> ↓	<i>pp cresc.</i> , les insectes deviennent des machines
<i>je vois des oiseaux qui se noient</i>	<i>f</i> obsessionnel
<i>je vois des bateaux dans les arbres</i>	<i>ppp</i> en observateur du jardin des baleines – reste l'obsession, les cris...

L'ensemble correspond à la dissociation opérée par ce nuage « qui rend [...] mes yeux indolores », mentionné dans le titre : chaque fragment est une perspective particulière sur la réalité et sur la manière de la regarder : la voir dans les yeux d'une autre, la fantasmer sans la connaître, la chercher, la regarder en face, la fantasmer à nouveau. Dans ce sens, la forme de cette pièce est un cristal-phénoménologie, un ensemble de points de vue sur une même chose, sans que ces points de vue ne relèvent que de l'espace ou du temps, mais aussi de la perspective adoptée. Dans la deuxième pièce, en une seule section, processuelle, des sons déjà presque inaudibles échapperont de plus en plus à la portée des adultes pour finir par n'être perceptibles que par les enfants. La réalisation de cette deuxième pièce fera l'objet d'une réflexion plus approfondie au cours de l'année à venir.

Quant à la composition de cette première pièce, aux identités des fragments, elles sont contrastées sur le plan des « nuances » (ou plutôt des amplitudes), comme on le voit sur le schéma *supra*, ainsi que sur le plan de l'occupation spectrale : entre le premier et le troisième fragment, les fréquences graves sont progressivement incluses dans le mixage de manière plus évidente. Les quatrième et cinquième fragments occupent l'ensemble du spectre (en privilégiant cependant toujours les aigus), mais de manière différente : le spectre du quatrième fragment est dense, rempli, et le son y est régulièrement saturé numériquement ; le spectre du cinquième fragment est plus épars et moins bruité, sans saturation. Les fragments sont encore contrastés par leur identité en tant qu'images. Le premier fragment serait plutôt une image lisible, sans déroulement narratif, sans déplacement des sons dans l'espace, un « paysage sonore » silencieux – qui se termine par un long silence. Le deuxième fragment relèverait quant à lui en partie de l'image-couleur, de l'impression globale sans lecture : il y a bien là une sorte de paysage sonore acousmatique, mais les insectes n'y sont peut-être que des grains particuliers sur un tableau sonore. Le troisième fragment est quasiment une image-mouvement : on suit un protagoniste bruité, ses sautes d'humeur, ses mouvements, etc., pour arriver avec une ellipse au quatrième fragment, image-couleur à nouveau (ou image-affect, selon la posture d'écoute), un ensemble sculptural relevant d'une même matière agitée, bruitée, (au déroulement obsessionnel), décomposable à l'oreille mais unifiée. Le cinquième fragment retourne vers l'image lisible, le paysage ouvert, le silence comme milieu dans lequel apparaissent un ensemble d'entités sonores.

En fait, selon qu'on s'intéresse aux paramètres sonores (amplitude, occupation spectrale, harmonicité, brillance) ou à l'identité des fragments, la forme est un processus de crescendo avec coda ou une forme en arche (paysage – couleur – mouvement – couleur – paysage), l'objet principal de la pièce (et de l'œuvre incluant la deuxième pièce) étant la mise en regard de différentes manières d'appréhender la même chose, selon qu'on s'intéresse au côté humain, à la représentation mentale, à la réalité observable, aux filtres psychologiques (mécanismes de défense métamorphosant les représentations mentales) ou encore à ce que les autres peuvent percevoir sans qu'on en soit soi-même capable à un moment donné.



Figure 2. Sonagramme en ondelettes de *Je vois des oiseaux qui se noient*. (durée 10'30) (mixage mono)

## Conclusion – Pour un radicalisme de l'image-temps ?

On savait en commençant cet exposé qu'il ne se terminerait pas par un reniement complet de la chronologie et du temps dans la musique : les sections s'enchaînent, dans un certain ordre déterminé, sont parfois articulées entre elles, empêchant la modification de cet ordre, certains passages sont directionnels, processuels, etc. Ce qui est effacé, ou au moins dissolu, c'est l'importance de l'articulation locale, du « langage » articulé, de l'intérêt pour l'énergie du geste, pour la forme « organique », la forme justifiée, la forme continue. Les sections s'enchaînent, qu'elles aient des liens entre elles ou que la seule chose qui les relie soit leur appartenance à une même œuvre et les conséquences qu'on peut en tirer à l'écoute.

On pourrait se dire : tant mieux, il faut rester dans la modération, savoir doser les contrastes, le son infime devient encore plus infime quand on le met en regard de quelque chose de plus audible (et le son fort est d'autant plus fort qu'il arrive au sein du silence). Ce n'est pas la position que je choisirai pour le futur de ma musique.

D'une part parce qu'elle repose sur une idée fautive. Le son infime n'est pas plus infime quand il est entouré de sections plus fortes – ou en tout cas son caractère infime n'est pas mis en valeur par sa comparaison avec ces sections. Au contraire, c'est la comparaison qui prend le pas sur le caractère : la section infime devient une section de repos des oreilles, de détente, la section forte devient une tension, une activité, qu'il faudra nuancer, en suivant la même logique, par de la détente plus loin dans l'œuvre. C'est une possibilité, une forme reposant sur la dialectique tension-détente.

D'autre part, la modération, l'utilisation de toutes les ressources, c'est l'« image-hybride » d'aujourd'hui : dans le cinéma, ce sont les passages « bizarres », floutés, aux couleurs étranges, qui soulignent les états altérés de conscience, les rêves, les « folies », etc.<sup>28</sup> L'image-temps n'y est qu'une manière d'agrémenter l'image-mouvement, le scénario linéaire, d'une partie surréelle qui vient équilibrer les choses. On croit alors avoir intégré les deux types d'image dans un genre « hybride », alors que l'image-temps a simplement été absorbée, utilisée sur le plan du langage sans être exploitée pour elle-même sur le plan formel.

L'image-mouvement se suffit à elle-même, on le sait : *Star Wars*, les westerns, les films d'action n'ayant pas recours au flashback ou aux techniques de montage instaurant une

---

<sup>28</sup> Sutton et Martin-Jones mentionnent *The Cell*, *The Matrix*, *Being John Malkovich*, *Memento*, etc. (*Deleuze Reframed*, Londres / New-York, I.B. Tauris, 2008, p. 99 sq.).

ambiguïté dans la compréhension du scénario l'ont montré ; Mozart, Chopin, Rachmaninov, Boulez (*Répons, ...explosante-fixe...*), etc., l'ont exploité musicalement, avec un langage articulé, gestuel. L'image hybride fonctionne elle aussi très bien : *Lost, Fringe*, l'opéra moderne (Bartók avec *Barbe Bleue*, Debussy avec *Pelléas et Mélisande...*), *Fight Club*, Dhomont (*Forêt Profonde*), etc. en sont autant d'exemples tout à fait intéressants.

Je terminerai donc cet exposé par ceci : l'image-temps peut elle aussi valoir pour elle-même. À la manière de Feldman (*For Philip Guston*), à la manière de La Monte Young (installations et performances à durées non déterminées), à la manière de Bayle (*Tremblement de terre très doux*). À la manière des pièces que j'ai réalisées cette année, en tant que mise en regard de tableaux, d'images liées par une idée commune pas nécessairement explicitée. Mais l'image-temps pourrait aussi exister en-dehors de durées longues, peut-être sur une minute, sur quelques secondes ou dizaines de secondes<sup>29</sup>, peut-être sur quelques minutes, avec un caractère similaire à celui de pièces qui s'étalent sur plusieurs heures, un caractère qui donne l'essence de quelque chose sur lequel on pourrait ensuite méditer pendant des heures, à la manière des haïkus, à la manière de Webern peut-être – ne pas répéter ce qui a déjà été énoncé, ne pas étaler quelque chose outre mesure pour induire chez l'auditrice un état particulier, mais donner quelque chose et le laisser s'ancrer (ou non), le laisser mûrir (ou non).

C'est là une orientation possible pour mes futures recherches compositionnelles...

---

<sup>29</sup> Un autre problème s'annoncerait ici, qu'il m'a été donné de discuter avec Denis Dufour à propos de *L'image-temps II* : qui insérerait dans un programme de concert une pièce de 2' en tant que pièce indépendante ? Les *Kafka-Fragmente* de Kurtág, les *Kontakte* de Stockhausen, les *Variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry, une grande quantité d'œuvres composées de fragments courts existent, et pourraient assez facilement trouver leur place dans une programmation. Mais qu'en est-il de la programmation de pièces extrêmement courtes *indépendamment* d'un cycle qui les réunirait ? ...la question pragmatique, évoquée dans mon mémoire de composition instrumentale, refait surface...