

article de G.Amy dans le Mercure de France :

À propos
du "son" et de la "musique"

J'avertis immédiatement que je ne ferai pas de polémique, bien que le présent texte ait été provoqué par un article paru récemment dans cette même revue . Mon but est d'exprimer brièvement quelques réflexions inspirées par ce texte, peut-être de dégager quels me semblent être certains porte-à-faux, certaines antinomies, et, de toute manière, d'éclairer un peu plus notre lanterne.

Si j'ai bien compris, il s'agit pour le compositeur contemporain de «repartir » des données fondamentales du son, données « oubliées » ou « méconnues » pendant des siècles de musique occidentale (peut-être même aussi orientale?). Oubliées au profit de quoi? D'un certain jeu graphique qui tend, ou a tendu, à confondre division de l'espace et projection rythmique , proportions "plastiques" et durées. En ce sens, il est dit que la « vraie durée » ne se situe qu'en dehors de ses représentations toujours schématiques, incluses dans un système proportionnel métrique. Donc, la musique classique, pour s'y limiter, serait forcément une musique schématique au point de vue de la durée et du rythme, ce qui en constitue une faiblesse tout à fait remarquable, si on la confronte avec la musique monophonique grégorienne, par exemple, dont l'inadéquation et l'insoumission à tout schéma mesuré ont été maintes fois prouvées.

Arrêtons-nous brièvement à ce dernier point. Une confusion semble s'être établie entre graphisme (représentation et signe spatial) et notation (représentation symbolique

d'un donné, rapportée à un ensemble logique). Pas plus que le neume grégorien, la notation classique occidentale n'a outrepassé ses fonctions de symbole, et je ne pense absolument pas que la prégnance de la perception visuelle sur les états sonores ait été de nature à engendrer des phénomènes tels que récurrence, mouvement contraire, etc..., bien qu'elle les ait, en tout état de cause, conditionnés. Il s'agit là, en effet, des évolutions propres à toutes les fonctions notées. N'oublions pas que les premiers exemples de ce genre - et non les moindres! - remontent à Guillaume de Machault, c'est-à-dire à une époque où la notation polyphonique n'était point encore « fixée », point encore rapportée à la page vecteur.

Disons simplement que les schémas, très fortement symétrisés (mais il ne s'agit absolument pas de symétries graphiques!), dans lesquels la musique occidentale s'est encastrée à partir, disons, de Bach, et cela jusqu'à Debussy (exclus), admettait une réduction des potentiels purement rythmiques de la durée

musicale, sans que pour autant la conscience de cette « durée pure », souvent sous-jacente et monnayée ne soit du tout éliminée. En fait, dans les plus grandes réussites de la musique de ce type, les rapports de durées revêtent des aspects tellement complexes, tellement « au-delà » du signe, qu'il serait impossible de les examiner sérieusement dans le cadre de cet article. Pensons à la structure tonique de la phrase mozartienne et essayons de l'approcher dans ce sens, sans nous référer à l'inflexion mélodique : on verra que la notation, tout à fait conventionnelle, n'empêche aucunement la réalisation des processus rythmiques les plus raffinés. Même analyse possible - encore plus frappante - pour les dernières sonates de piano de Beethoven.

Non. La critique est en porte-à-faux. Elle s'est arrêtée aux confins du signe et du signifié. Elle ne rend compte que d'un phénomène partiel.

Deuxième point, corollaire du précédent. Il paraît que l'on a « assisté récemment à un apparent développement de cette musique dénaturée avec les recherches graphiques des Cage et des Bussotti ». Il s'agit des partitions dites « graphiques » qui ont effectivement fleuri sous l'influence de Cage.

Contentons-nous de faire deux remarques. Bien loin d'être un développement, une telle recherche du graphisme manifeste une rupture complète avec la symbolique de la notation musicale, rupture qui tend à substituer à la partition-symbole une partition-stimulus à confondre strictement espace (à deux dimensions!) et temporalité, à réduire le phénomène sonore au niveau d'une transcription -- aléatoire -- de pures appréhensions psycho-visuelles. La notation classique est un signe à déchiffrer logiquement; la notation « graphique » est signal d'une réalité à interpréter, stimulus d'une intention sonore. Elle est donc approximation (subjective) et non adéquation à un donné.

Précisons, en passant, que, si nous faisons nôtre la critique du graphisme musical, c'est... pour des raisons inverses; non pas prise comme raffinement d'une notation déjà inadéquate, mais comme dévoyage d'une notation adéquate.

Deuxième remarque, justement à propos de ce concept d'adéquation. Adéquation ou inadéquation à quoi? Le scandale ne doit pas être gratuit! Si la notation traditionnelle n'est pas adéquate à la musique qu'elle a pour fonction de figurer, il faut d'abord le prouver. A moins que cette idée d'adéquation s'applique uniquement aux phénomènes de la durée pure. Mais alors, puisque cette musique délaissait, dit-on, la nature « ontologique » du rythme pour se cantonner dans des schémas (visualistes), peut-on encore parler d'inadéquation? Il y a au contraire parfaite logique d'application.

Cette critique au niveau des termes se prolonge par une critique au niveau des phénomènes eux-mêmes. Dès lors que se pose le problème d'une notation, c'est-

à-dire d'un legs transmissible à qui que ce soit - à la seule condition qu'il soit capable d'en assurer le déchiffrement -, comment peut-on envisager que cette notation, s'appliquant à un champ mesurable, et susceptible d'engendrer ses propres proportions, puisse ne pas être un ensemble de symboles rapporté à une mesure du temps? C'est-à-dire, pour une large part, à une échelle divisible inscrite sur l'axe temps, - quelles qu'infinies que puissent être, théoriquement, ses divisions - sans préjuger de la qualité (hétérogène ou homogène) de ce temps musical...

. on le voit, toute tentative d'extraire la durée musicale - et nous allons le voir également, le son - d'un système de conventions basées sur des rapports (que ceux-ci fussent rationnels ou irrationnels, c'est-à-dire admettant ou non des divisions par une valeur unitaire), bute à un illogisme et à une contradiction de base.

Voyons à présent ce qu'il est dit du son.

De même qu'elle aurait permis l'oubli de la durée pure, la notation occidentale aurait également perdu de vue le son pur pour n'aboutir qu'à la note. C'est dit en toutes lettres : « Il faut attendre Berlioz et surtout Debussy pour découvrir des œuvres qui soient construites sur les sons plutôt que sur les notes »...

Ne cherchons pas. Il s'agit là d'un plaisant sophisme, agrémenté d'une idée vraie : - « penser c'est abstraire » - qui lui apporte contradiction immédiate. Si penser est réellement abstraire, comment se pourrait-il que dans la meilleure des musiques occidentales possible, - j'entends celle du xviii^e et d'une partie du xix^e siècles -, les sons, ou plutôt les rapports de sons (car le son, un son, est en soi inerte, dépourvu d'orientation créatrice, sinon de toute référence anecdotique!) ne soient pas transcrits et traités d'abord en rapports de fréquences- même si celles-ci ont été, pour les besoins instrumentaux, sélectionnées par le tempérament? Que ces rapports, du moins les privilégiés, à travers l'affaïssement et la dissolution du langage, se soient mués en formulaires et en poncifs, ceci est une autre histoire. En toute saine rigueur, on examine plutôt un phénomène à son zénith qu'à son déclin..., surtout lorsqu'on veut en tirer d'aussi redoutables conclusions!

Laissons de côté la querelle son-note. Il n'est pas sérieux d'affirmer que le privilège de la prise de conscience du « son » appartient aux seules périodes périphériques du classicisme occidental. Il est vrai que les compositeurs de la période Monteverdi-Debussy, pour reprendre ces jalons, ont eu affaire avec des matériaux déjà partiellement organisés en tant que fonctions de rapports, c'est-à-dire des matériaux dont ils n'avaient pas élaboré l'ensemble des structures de fonctionnement. Mais c'est là le domaine d'une phénoménologie de la composition - des rapports avec les structures collectives du langage. Il n'en reste

pas moins vrai que cet univers-là était basé sur un système d'actions et de réactions directement lié aux phénomènes acoustiques, et corroboré par une écoute réelle de ces phénomènes. Exemple : le contrôle très serré des sous-tensions harmoniques et des responsabilités obliques des contrepoints, au fur et à mesure des développements. Bien sûr, cette critique et cette invention n'avaient pas, avant Beethoven, de prolongements dans les domaines complémentaires, celui du timbre en particulier. On observe, par opposition à l'extrême précision de la pensée discursive, un certain laisser-aller, une non-fixation, parfois intentionnée, dans la fonction du timbre. A la limite, le choix des instruments est laissé libre: c'est le cas de l'Offrande Musicale (selon notre auteur, Bach devrait se montrer par là le plus grand pécheur contre le son...) Primauté est donnée à la pensée contrapuntique.

Dans d'autres cas, l'instrument soliste est interchangeable: soit un clavecin, soit un orgue, voire un luth ou une harpe... Cela choque nos rigueurs nouvelles. Il n'y a pas une nécessité du timbre. on ne sait pas encore combien une couleur d'instrument est unique, irremplaçable... Cette fonction-là n'est pas encore intégrée à la pensée musicale.

Mais cette inertie du paramètre timbre n'est aucunement liée à une inertie des fonctions sonores - je veux dire des fonctions de hauteurs - bien au contraire! Et l'exemple des structures rythmiques chez Mozart, que j'ai évoqué tout à l'heure, peut fort bien se compléter d'une analyse montrant l'asymétrie et le cinétisme des structures harmoniques chez Bach par exemple, tout spécialement dans les Chorals d'orgue .

D'ailleurs, dans une perspective d'ensemble sur la musique de « cadre » tonal, ce n'est pas sur l'oubli des fonctions fondamentales du son que devra porter la critique, mais plutôt sur l'hypertrophie de certaines d'entre elles, l'harmonique en particulier - au cours du XIX^e siècle -, dont le résultat a été de «linéariser» la perception, de la canaliser, en lui enlevant de ce fait une part non négligeable de ses capacités, de ses directions.

En dernier lieu, passons à ce qu'il est dit des méthodes compositionnelles. « Toute musique devrait repartir des sons. » Repartir de leur origine « naturelle », puis les intégrer à une systématique d'ensemble. Mais laquelle? «...l'utilisation des méthodes scientifiques est aussi nécessaire qu'insuffisante»; mais il n'est pas précisé en quoi ces méthodes sont nécessaires, en quoi elles sont insuffisantes, bref quel serait leur rôle dans la dite musique nouvelle. Nous sommes entre « intuition» et « théorie». Mais, où se situe la prégnance de celle-ci sur celle-là et quel est au juste le contenu de chacune d'elles? On parle de « progrès de la connaissance esthétique» joint au travail de composition. Mais, quel est ce progrès? Est-ce dans l'appréhension des normes du langage? On devrait alors,

partant de là, repérer avec une conscience accrue les mécanismes les plus secrets de la composition et manipuler les termes d'une syntaxe avec d'autant plus de virtuosité et de savoir-faire. Rien ne prouve cependant qu'il s'agisse de cela. Serait-ce davantage un progrès dans la connaissance phénoménologique de l'émotion musicale? Le choix des termes - « effets psychiques », « risques », « conditionnement humain » - tendrait à le prouver. Pourtant, pas d'autre précision. On reste sur sa faim. Il est simplement question d'un « contact étroit avec le monde sonore » dont il y a, paraît-il, beaucoup à attendre. Aucune explication là-dessus, non plus. Attendons, donc. On sait seulement que ce contact se fera en dehors d'un « jeu conventionnel de séries et de paramètres »; c'est tout. C'est peu.

En réalité, aucune définition des méthodes - opposées aux lois esthétiques - n'apparaît clairement. L'analyse, donnée en deuxième partie de l'article, d'une œuvre existante ne peut être considérée que comme exploration individuelle, nullement comme approche d'une méthode théorique. Que de telles préoccupations concernant les rapports texte-musique soient mises en valeur, tout cela est parfaitement licite, quoiqu'elles soient plutôt du ressort de la manipulation du matériau que de la conduite du discours. Mais que l'on n'y voie pas l'application d'un champ de recherche portant sur le langage (musical). Une telle recherche - fort intéressante en soi - ne joue que sur des matériaux inertes, absolument incapables d'engendrer leur propre dialectique discursive. En fin de compte, on aboutit à une manière de schéma en plat, un « syllabaire » comme il est dit justement, auquel tout pouvoir d'orientation - et a fortiori de décision - est refusé. Dès lors, il ne faut parler ni de syntaxe, ni de méthode.

En définitive, je crois que ce « retour aux sources sonores », bien intentionné, masque en réalité un refus de tout langage fixé, c'est-à-dire historique. Je crains fort qu'une poétique musicale située en dehors de toute référence aux normes collectives de l'expression (c'est-à-dire des « pouvoirs transmis »), en dehors de toute véritable responsabilité, ne soit une poétique hédoniste, fermée sur elle-même. Non qu'elle fasse fi de tous les schèmes du langage vivant, substrats vidés et artificiels, déguisements ou habits de cérémonie qu'il est séant (et parfois commode!) de revêtir... En fait, une poétique limitée à - par - ses propres moyens d'approche : tâtonnement et non vraie recherche, trouvaille.

GILBERT AMY

N.D.L.R. : Nous avons communiqué le texte de Gilbert Amy à François-Bernard Mâche. Voici sa réponse :

On peut voir dans les remarques précédentes une bonne illustration de l'esprit

hors duquel nous avons suggéré quelques moyens d'évasion. Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites, jamais celle qui est inscrite dans la nature, écrivait Debussy il y a quelque cinquante ans. Combien, à part Messiaen, échapperaient aujourd'hui encore à ce reproche? Toute partition musicale constitue à la fois un mode d'emploi destiné à des exécutants et un symbole de l'œuvre. ce n'est jamais purement ni l'œuvre elle-même ni un stimulus coupé de toute logique. Dès lors l'opposition scolastique entre signe et symbole paraît dénuée de sens ici, et nous persistons à croire que la musique occidentale, la seule qui ait fait un usage constant de la notation, a très souvent confondu métrique et rythmique. C'est par une évolution consciente, en rapport étroit avec l'avènement du rationalisme européen, que la rythmique souple du plain-chant ou savante des chansons « mesurées à l'antique » a peu à peu cédé le pas à la carrure et à la symétrie classiques. Cela n'implique nullement que Bach soit un moins grand génie que Claude Le Jeune, et nous ne croyons pas avoir commis de sophisme, plaisant ou non, en distinguant parmi les maîtres du passé ceux dont la pensée est abstraite dès ses fondements (notes et valeurs métriques), et ceux dont la pensée s'abstrait progressivement à partir d'un contact original avec les sons.

Mais les vrais problèmes sont ceux du réel et du langage. Lorsque nous lisons que la durée musicale et le son ne peuvent être conçus hors d'un système de conventions, sinon au prix d'un « illogisme », nous voyons là un effarement suspect de la Raison, et le témoignage d'un aveuglement, ou plutôt d'un assourdissement, auquel nous souhaitons échapper. Seul le dernier paragraphe pose correctement le problème, sans se dépêtrer de l'antinomie entre expérience directe mais incommunicable du réel, et langage collectif mais conventionnel. Or la « poétique musicale » (c'est un trop grand mot) que nous esquissons essaie d'éviter ce piège. Faute de pouvoir ici développer des arguments, nous ne pouvons que lancer quelques idées : la musique est un langage mais n'est pas essentiellement cela; plus qu'un signe de reconnaissance entre les humains, elle leur propose un outil de connaissance du monde, lequel n'est pas « inerte » mais infiniment plus riche que nos musiques. Pour cela, les meilleures d'entre elles constituent des microcosmes où elles concentrent, ni magiquement ni logiquement, mais par expérience, les lois universelles, et la conscience organisatrice se comporte comme un filtre à haute impédance d'entrée (et parfois aussi de sortie, hélas!). Ainsi tout ce qui en musique est au-delà du langage cherche à refléter ce qui de l'univers est au-delà de la pensée humaine organisée, et à le conquérir. Cela suppose que l'énergie du monde déborde un peu le filtre de la conscience, et que l'intuition vole aux dieux quelques secrets. Il n'y a aucun moyen de parler de ceux-ci, s'ils existent; on ne peut pas non plus démontrer que ce qui donne du prix à la musique, et qui est par elle communiqué, est pour une

grande part au-delà des mots et des concepts; il n'y a enfin aucune possibilité de prouver que la musique est un moyen de connaissance plus large que le langage logique, puisqu'on ne prouve que dans les limites de celui-ci.

L'erreur était jadis d'assimiler l'indicible musical aux « mystères du cœur humain »; c'était faire trop d'honneur à ce viscère, comme dirait Pierre Boulez. L'étude de cet au-delà du langage, de ce domaine hors-la-loi esthétique, relève d'une méthode (et non d'un système) et, en attendant mieux, nous avons pensé que l'analyse d'un travail mené selon une telle méthode est un moyen d'en suggérer le sens.

La plupart des compositeurs humanistes, anciens ou jeunes, continueront sans doute à croire que ce qui ne s'énonce pas ne se conçoit et n'existe même pas; mais qu'il leur prenne un jour fantaisie de mettre l'oreille hors de la sphère si imposante, et si étouffante, de leur culture, d'oublier un instant les conventions pour être tout ouïe, et ils entendront la voix formidable de « l'océan des sons » qui les entoure. S'ils sont assez avisés pour ne pas s'y noyer mystiquement, ils auront intérêt à compléter leur culture en apprenant ses routes et ses richesses.

Mercure de France n°1205, mars 1964

En avril 1964 devait paraître l'article La crise de la musique sérielle, . Lorsque j'ai renvoyé les épreuves corrigées, Blaise Gautier m'a dit qu'il ne pouvait pas paraître. Il était remplacé par un article de P.Boulez, qui s'est prolongé sur le numéro de mai.

Le son et la musique par François-Bernard Mâche, novembre 1963.

On pourra se référer à l'excellent et classique ouvrage de Boris de Schloezer: Introduction à Jean-Sébastien Bach.

" Le réalisme en musique ", Situation de la Recherche, in Cahiers d'études de Radiotélévision, n°27-28, Flammarion, 1960.

