

## Qu'est-ce qu'une image sonore ?

Marie-Aimée Lebreton

► **To cite this version:**

Marie-Aimée Lebreton. Qu'est-ce qu'une image sonore?. Images Re-Vues, le Centre d'Histoire et Théorie des Arts, 2016, hors-série 5. hal-01723111

**HAL Id: hal-01723111**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01723111>**

Submitted on 5 Mar 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers. L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## Qu'est-ce qu'une image sonore ?

Marie-Aimée Lebreton

---



**Édition électronique**

URL : <http://imagesrevues.revues.org/3418>

ISSN : 1778-3801

**Éditeur :**

Centre d'Histoire et Théorie des Arts,  
Groupe d'Anthropologie Historique de  
l'Occident Médiéval, Laboratoire  
d'Anthropologie Sociale, UMR 8210  
Anthropologie et Histoire des Mondes  
Antiques

**Référence électronique**

Marie-Aimée Lebreton, « Qu'est-ce qu'une image sonore ? », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 5 | 2016, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 08 janvier 2017. URL : <http://imagesrevues.revues.org/3418>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 janvier 2017.



*Images Re-vues* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

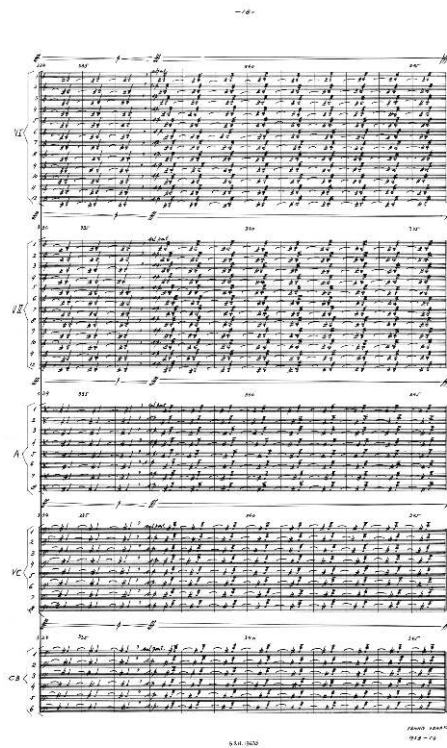
---

# Qu'est-ce qu'une image sonore ?

Marie-Aimée Lebreton

---

- 1 Les rapports entre le son, l'image et l'espace tendent à devenir de plus en plus ambigus dans la production musicale contemporaine. La frontière est ténue, fragile, indiquant des inter- relations entre l'art visuel et les figures graphiques obtenues grâce à un traitement de plus en plus complexe du matériau sonore. L'éclatement de l'œuvre en un organisme métamorphique et dynamique favorise l'émergence d'une écriture graphique qui rompt avec les conventions de la notation traditionnelle. On rappellera que les expérimentations menées par les futuristes et les dadaïstes puis par Duchamp et John Cage ont ouvert la voie pour des artistes qui envisagent désormais le son comme doublement plastique et acoustique. Ajoutant au corpus existant de nouveaux signes comme l'avait fait Bartók en son temps pour représenter des effets comme certains glissements de voix ou bien des sons étrangers dans les mélodies populaires hongroises, l'expérimentation de nouvelles ressources sonores à partir de méthodes de composition issues de l'informatique musicale redéfinit ses enjeux en repensant la notation musicale. Car il y a dans cette volonté d'aller vers de nouvelles méthodes d'écriture, une réelle aspiration pour faire fusionner le temps et l'espace, multiplier les plans comme une action conjuguée de toutes les composantes d'un système sonore et redéfinir un peu comme le silence de Cage se définissait par rapport à la poésie,



ce qu'il en est d'un art dans sa relation avec les autres arts. Si l'expérience cagienne a rendu possible le désarrimage de la poésie avec la musique, c'est que cette dernière l'avait déjà amorcé pour elle-même à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle en annonçant la dissolution de la tonalité. On rappellera que le dessein de Cage n'était pas de proscrire tout langage mais de mettre en garde sur ce qui vient faire obstacle à l'écoute. La théorie musicale académique et officielle par l'ampleur contraignante de ses règles ne portant que sur des sons musicaux organisés selon le système tempéré et non sur des bruits ou phénomènes sonores n'offrait pas la possibilité pour un compositeur de s'approprier le son dans les plus infimes détails de sa composante acoustique. Si bien que le renouvellement de l'écriture musicale des années cinquante a été en partie motivé par un intérêt quasi systématique et spéculatif pour le matériau sonore. Il s'agissait en effet de s'assurer qu'à l'aide des technologies on pourrait vraiment pénétrer dans la vie d'un son. L'interprète, confronté à une partition graphique où étaient consignés des signes imaginés par les compositeurs découvrait lui aussi, dans le processus de son propre jeu ce qu'il en est d'un son lorsqu'il se transforme, change ou devient un autre. « L'autre du son » désignant ainsi son identité multiple, ses ressources morphogénétiques et donc sa capacité à se transformer, à changer d'aspect, à produire indéfiniment de la nouveauté s'est imposé comme l'enjeu principal de toute la recherche musicale. En effet, la composition musicale ne dépendant plus de critères de style contraignants et spécifiques, celle-ci pouvait alors s'engager dans une voie plus spéculative où la réalité du son et sa notation l'emportaient sur le reste c'est-à-dire sur la finalité même de la musique à savoir sa réception. L'image sonore en tant que réalisation d'une opération qui consiste à agir sur la réalité du son et à lui assigner une multitude de « visages », s'est alors constituée en système privilégiant les propriétés géométriques, c'est à dire en lien avec la notation et le graphisme, créant ainsi une véritable architecture théorique. Cette démarche qui se voulait rationnelle et scientifique, loin de tout artisanat artistique a innové de nouveaux matériaux obtenus grâce aux techniques assistées par ordinateur. Il devenait possible de jouer avec les potentialités dynamiques des sons et de mettre en évidence leurs qualités plastiques. Ce travail sur le son se poursuit aujourd'hui et il nous semble important d'insister sur l'aspect spéculatif mais aussi cognitif d'une telle approche pour comprendre le caractère post-historique d'un art qui depuis plus de cinquante ans tente de produire des objets sonores singuliers qui par leur validité et leur prestige scientifiques ont longtemps nourri l'idée qu'une refondation théorique de la connaissance musicale était plus que possible.

- 2 Mais qu'est-ce qu'une image sonore ? Est-ce la représentation graphique d'un son ou bien l'émergence de cet « autre du son » évoqué plus haut à savoir son double plastique ? Si les sources acousmatiques peuvent se substituer au dispositif de sonorisation classique en spatialisant un son, cette opération relève-t-elle d'un assujettissement philosophique de l'art ou bien la musique cherche-t-elle à se doter d'une intelligibilité qui jusque-là était réservée au seul domaine des arts plastiques ?
- 3 A partir du moment où elle se constitue en phénomène d'écriture, la musique est le produit de l'entendement, c'est-à-dire d'une connaissance abstraite et objective. L'accès de la musique occidentale à l'écriture suppose de penser la séparation entre la logique concrète du sensible et la logique abstraite de l'intelligible. C'est dans cette séparation qu'il faut penser le statut de l'image sonore comme résultant de modes d'écriture opératoires. Parce qu'elle dépend de l'application de l'idée abstraite, (les nombres, le mouvement, le tempérament, le calcul des hauteurs etc.) la musique cherche depuis l'apparition de la notation musicale au 14<sup>ème</sup> à se défaire de l'ancrage sensible pour

découvrir les fondements acoustiques qui sous-tendent la réalité d'un son. L'image sonore fait appel à des catégories spécifiques et atteste d'une conceptualisation du phénomène sonore. Ecrire une image sonore revient à s'immerger dans la vie d'un son pour en modifier les composantes. Notons que si l'image visuelle comme l'a montré Marie-Josée Mondzain<sup>1</sup> dans « *Homo spectator* » n'est ni les choses ni les signes mais des sortes « d'apparitions spécifiques » qui parce qu'elles sont proposées au seul pouvoir des yeux font de celui ou celle qui regarde moins un spectateur qu'un producteur des apparitions de ce monde, il en est de même pour l'image acoustique qui n'assigne pas l'auditeur à une écoute prédéfinie mais à une pratique artistique générale *en lien* avec la musique.

- 4 Cette différence qui change tout, libère l'écoute de sa posture traditionnelle et de l'oppression d'un idéal de beauté et engage la composition musicale dans la voie de l'autonomie de l'art où la question d'un besoin d'esthétique est pour ainsi dire ajournée. La question de l'image sonore est par conséquent au cœur de la pensée musicale depuis que la musique s'est éloignée de ses conditions initiales. L'élaboration de la notation musicale du 14<sup>ème</sup> siècle au 16<sup>ème</sup> siècle rencontre un genre de difficultés et d'enjeux particulièrement significatifs pour l'épistémologie de la musique. Ce n'est plus dans la nature que la musique cherche ses fondements mais dans un ordre qui appartient à l'histoire de la pensée et plus spécifiquement à la pensée mathématique. La musique devient un enjeu autant au plan rationnel qu'au plan empirique. Le contrepoint, l'harmonie, l'organisation du matériau sonore sont assimilés à une méthode rationnelle où l'art de composer signifie l'art de conduire les démarches les plus abstraites de l'entendement musical. Par conséquent, l'image sonore se construit contre l'idée d'une musique descriptive ou imitative. Dans son fameux « *Du beau dans la musique* » publié en 1854 à Leipzig, Hanslick<sup>2</sup> dit à propos de la musique descriptive qu'elle relève de l'illusion. Le philosophe se livre à une critique en règle envers les compositeurs qui se prêteraient à toutes les séductions musicales faisant valoir ainsi que la musique pourrait signifier quelque chose. Hanslick écrit : « Mais c'est précisément la partie spécifiquement musicale qui constitue la création de l'esprit artistique, c'est elle que l'esprit qui contemple saisit par son intelligence et avec laquelle il s'unit. C'est là, dans ces organisations sonores concrètes, que réside le contenu spirituel de la composition, et non dans la vague impression d'ensemble d'un sentiment qu'on en abstrait. »<sup>3</sup> Car c'est bien des mauvais usages de la pensée analogique dont il est question dans ce texte. Et par une comparaison devenue célèbre dans laquelle il montre que la musique n'implique qu'elle-même et que chercher à lui trouver des équivalents dans le domaine de l'intime et du sentiment relève de l'erreur. Il réaffirme ainsi sa position antiromantique de défenseur de l'autonomie du beau. Hanslick suggère dans son exemple fameux de changer les paroles empruntées à l'Orphée de Gluck : « *J'ai perdu mon Eurydice* » par « *J'ai retrouvé mon Eurydice* », pour montrer qu'il est impossible d'établir une différence à l'oreille<sup>4</sup>. Si bien qu'à la question : Peut-on entendre un coucher de soleil ou un orage qui éclate ? Hanslick répond : « La musique étant dépourvue de signifié, elle ne peut donc exprimer qu'elle-même ». Néanmoins si la défense d'Hanslick à l'égard d'une musique pure est plutôt convaincante (la musique ne peut peindre ou exprimer quoi que ce soit) il n'en reste pas moins que ses tentatives pour décrire le contenu de la musique est plus hésitant. Il n'hésite pas à parler notamment de « contenu spirituel » pour expliquer que ces formes sonores sont « l'esprit qui prend corps ». Mais ce qu'il faut retenir de son avertissement musical est précisément la méfiance à l'égard de tous systèmes analogiques et l'idée que c'est parce que la musique s'affranchit de la perception ordinaire des choses qu'elle est un art d'exception. On notera quand même les pages sublimes que furent les tentatives

programmatisques d'un Liszt ou d'un Berlioz d'autant que le traité de composition de ce dernier et la place qu'il fait au timbre, à la vie d'un son est une sorte de préfiguration des grands enjeux du 20<sup>ème</sup> siècle sur l'analyse des phénomènes sonores, les facteurs constitutifs du timbre ou encore la physiologie des sons. Voilà vite résumé ce dilemme sur lequel nous proposons de revenir entre ce qui précisément relève du sensible et par conséquent du mimétique ou encore du texte et de l'intelligible, c'est-à-dire de l'anti-mimétique et par conséquent de l'image.

- 5 L'image ne s'oppose pas au texte. Et le texte musical ne s'oppose pas davantage à l'image. L'un relève de catégories mimétiques et descriptives, l'autre s'attache à dégager un cadre opératoire de relations entre les sons. L'avènement du timbre au 20<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire de la prise en compte du son dans sa concrétude même comme une incitation à une approche plus qualitative du phénomène sonore nous fait pénétrer dans ce grand incubateur qu'est l'imagerie musicale pour dégager d'autres composantes du son, plus spécifiques, plus concrètes, ce qui du point de vue de Gérard Grisey<sup>5</sup>, fondateur du courant spectral en France dans les années soixante a joué en faveur d'une réactualisation de l'éternel débat entre le sensible et l'intelligible. Le sensible étant du côté d'une musique des effets dont la finalité est de toucher le public, l'intelligible privilégiant la connaissance et la notation scientifique. Car l'intitulé de ces journées : *Image /texte/ Retour au texte*, ont bien reformulé l'antique conflit entre les musiques imitatives qui, parce qu'elles seraient trop accessibles, relèveraient du sensible (qu'on appelle aussi « musiques temporalisantes »), et les autres qui, parce qu'elles accèdent à une objectivation de type mathématique, relèvent de l'intelligible (« musiques spatialisantes »). Posons alors la question : Passer du musical au sonore, c'est à dire d'un art du temps à un art de l'espace autrement dit du texte à l'image relève-t-il d'une ontologie de la musique ou bien de la science spéculative qui lui est historiquement rattachée ?
- 6 On dit souvent que la musique est l'art du temps ! Si l'on veut serrer au plus près cette idée trop générale, il faudrait dire que la musique est l'art de la durée. Dans « *Durée et simultanéité* »<sup>6</sup>, Bergson dit à propos de la durée qu'elle est le fait d'interpréter le temps comme non divisible. La durée est une sorte de continuation spontanée de tous nos états de conscience et alors que la vie ordinaire procède par agencement spatial pour des questions évidentes d'organisation de la vie de tous les jours, l'artiste lui, renoue avec une façon virginale de voir d'entendre et de penser le monde un peu comme s'il découvrait les choses pour la première fois. Cette démarche inaugurale où l'imagination se change en sensibilité est la durée bergsonienne. Certes, on répondra que l'idée que Bergson se fait du temps est une idée encore très psychologique et que l'expérience de la durée vécue ou bien du temps vécu est une idée fortement colorée d'expériences affectives un peu comme le temps que Swann avait perdu et qu'il a retrouvé. Pour Bergson, la durée est avant toute chose, plastique, c'est-à-dire qu'elle crée de la nouveauté. Pour qu'il y ait du nouveau, il faut considérer la réalité non pas comme un réceptacle de choses, une collection des objets du monde que nous interpréterions de l'extérieur mais davantage comme un processus dynamique, en perpétuelle création, prompt à créer sans cesse du nouveau. C'est la position que l'on trouve dans « *L'évolution créatrice* », ouvrage dans lequel Bergson nous rappelle que ce sont les actions qui font exister les choses, ce sont elles qui produisent de la réalité et non l'inverse : « *Il n'y a pas de choses, rien que des actions.* »<sup>7</sup> Autrement dit il y a dans la démarche des compositeurs post sériels ou issus du courant spectral, l'idée que l'image parce qu'elle est une émergence, parce qu'elle se caractérise par le jaillissement d'une « imprévisible » nouveauté s'inscrit dans le programme

bergsonien de la durée comme création de formes. Agir le son revient par conséquent à créer une image sonore.

- 7 Mais comment ? Qu'est-ce qu'une durée plastique ?
- 8 Une durée plastique est moins un espace/temps qu'un temps en espace, une configuration du son en tant qu'il peut varier, se déformer, changer de manière simultanée ou étalée. Le son ne se donne pas dans une entière positivité. Il regorge de ressources et de potentialités. On peut à l'aide des ordinateurs lui donner toutes sortes de configurations, toutes sortes de visages. Certes, les motivations revendiquées par les compositeurs post sériels des années cinquante d'inscrire leurs recherches dans une lignée historique qui voulait perpétuer l'idéologie de progrès dans le domaine artistique a sans doute, dans le culte de la rationalité qui était le leur systématisé un certain type de traitement du matériau sonore. Il n'empêche que ces recherches menées sur le son ont permis à la musique de se saisir de certaines problématiques alors réservées à la philosophie ou aux autres arts et qui portaient précisément sur la plasticité. La durée plastique, c'est précisément l'image d'un bloc de temps qui se change en espace, un temps qui se territorialise. La durée plastique, c'est la possibilité qui est faite à un son, pour un son, avec l'aide des ordinateurs de se changer en espace, de s'agrandir, d'occuper le terrain. .... Dans son important ouvrage « *De Schönberg à Cage* », essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine, le musicologue Francis Bayer<sup>8</sup> remarque :

« La notion d'espace est si manifeste qu'il est presque devenu banal aujourd'hui d'affirmer que l'histoire de la musique contemporaine est l'histoire de la conquête [...] de l'espace ; c'est donc reconnaître implicitement que la spatialité est constitutive de toute œuvre musicale au même titre que le temps et qu'il existe une expérience proprement auditive de la spatialité dont la musique contemporaine, plus que toute autre, a contribué de façon décisive à nous faire prendre conscience ».

- 9 Mais Bayer ajoute que si la notion d'espace est l'un des enjeux pour la musique contemporaine, c'est parce que l'espace sonore musical engendre des rapports qualitatifs entre les hauteurs de sons, de sorte que la spatialité en musique est sans commune mesure avec notre expérience quotidienne et habituelle de l'espace, appréhendé comme un milieu dans lequel nous devons nous déplacer de manière fonctionnelle et pragmatique. Cette notion de l'espace, Iannis Xenakis<sup>9</sup> l'a poussé très loin en radicalisant le traitement acoustique d'un son qui sous l'impulsion des techniques électroniques pouvait se prêter à toutes les métamorphoses. On sait que Xenakis s'est intéressé très tôt à ce qu'il est convenu d'appeler un « art multimédia ». Il eut d'ailleurs l'occasion de contribuer d'une manière importante à l'une des toutes premières réalisations majeures dans ce domaine à savoir, le fameux Pavillon Philips de l'Exposition Universelle de Bruxelles de 1958, où il fit donner dans le sas d'entrée du pavillon, une petite composition, « *Concret PH* » pour accueillir les spectateurs.

#### Extrait musical 1

- 10 <https://www.youtube.com/watch?v=UDP8H5IK5nw&feature=youtu.be>
- 11 Mais c'est en fait à partir d'une œuvre composée antérieurement intitulée *Metastasis* qu'il conçoit l'architecture du pavillon Philips, bâtiment en surfaces continues engendrées par des droites qui deviendront dans leur version musicale, de longs glissandi sonores. Mais rappelons les circonstances dans lesquelles « *Concret PH* » a été composée. C'est donc à

l'occasion de l'Exposition universelle de 1958 que le directeur de la maison Philips commanda un pavillon à l'architecte Le Corbusier. Celui-ci répondit « *Je ne ferai pas de pavillon ; je ferai un poème électronique avec une bouteille qui le contiendra.* »<sup>10</sup> Le Corbusier expliquera son choix dans une lettre à Fernand Ouellette<sup>11</sup> : « *Immédiatement j'ai pensé à Varèse<sup>12</sup>, dont je n'avais pas eu à m'occuper depuis près de vingt-cinq ans. Et cela fut si fort que je déclarai que je n'entreprendrais cette tâche qu'à la condition que ce soit Varèse qui fasse la musique.* »<sup>13</sup> [ Le pavillon fut dessiné par Iannis Xenakis qui était à cette époque le principal collaborateur du Corbusier qui lui laissa une totale liberté pour la conception et les expérimentations nécessaires. Xenakis transforma l'idée de la bouteille en celle d'une poche stomacale qui digérerait les visiteurs. L'extérieur du pavillon se présentait comme une vaste tente à trois pointes divergentes.

Figure 1



Le pavillon Phillips en cours de finition en 1958. Vivier, Odile, Varèse, Paris, Editions du Seuil, coll. « solfèges », 1987.

- 12 C'est donc le 2 mai 1958 que le « *Poème électronique* » fut créé. Il était  enregistré sur une bande à trois pistes et diffusé sur 450 haut-parleurs disposés en « groupes » au-dessus des portes et dans les trois façades comme des « routes de son » le long des arêtes architecturales, et selon une suite horizontale où vingt-cinq grands haut-parleurs reproduisaient les notes et les sons les plus graves<sup>14</sup>. Pour mieux organiser les allées et venues des visiteurs, Xenakis avait donc composé « *Concret PH* », une musique d'à peine trois minutes, fondée sur les données mathématiques de la construction du pavillon, et qui était diffusée pendant les entr'actes.
- 13 C'est donc à partir de « *Metastasis* » composée entre 1953 et 1954 puis créée en 1955 que Xenakis a élaboré le projet du pavillon. C'est la musique qui a fourni le paradigme à partir duquel Xenakis a conçu l'architecture du bâtiment. Cette œuvre programmatique des



recherches acoustiques de l'époque cristallisait déjà un certain nombre de problèmes artistiques d'ordre musical ou architectural, au centre desquels on retrouve la question de l'image et de l'image sonore.

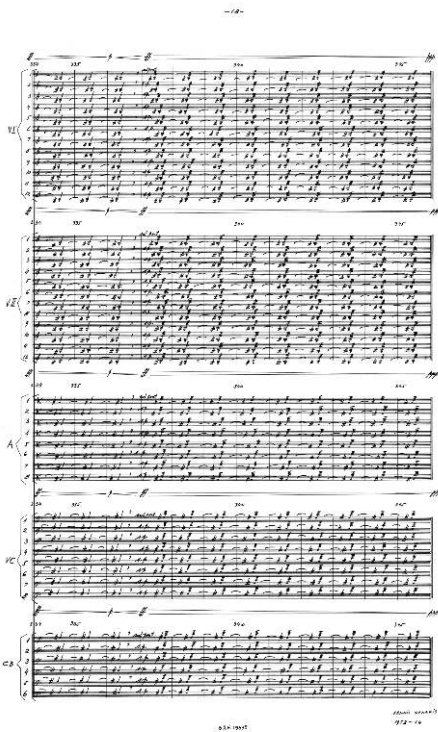
#### Extrait musical 2

14 <https://www.youtube.com/watch?v=Sce25-TXbFk&feature=youtu.be>

15 L'œuvre est composée de trois sections hétérogènes qui sont suivies d'une coda appelé aussi développement terminal. Si les deux premières sections en appellent à un jeu de calcul combinatoire dégageant une écriture typiquement sérielle, la troisième section qui nous intéresse ici se caractérise par des motifs répétés associés spécifiquement à des groupes d'instruments. Ces motifs forment de longs glissandi massifs, comme des rideaux de pluie, prenant l'aspect de masses en transformation continue et qui vont devenir emblématiques du traitement informatique de la musique. Ces masses dynamiques jouées aux cordes (quarante-six au total) dans la première partie (mesures 1-104) ainsi que dans la coda (mesures 309-346) convergent vers un unisson, sorte d'agglomérat très dense qui une fois atteint est redéployé dans le mouvement inverse. Les masses sonores sont conçues comme des pans de matière qui servent à la construction de l'édifice. Il est clair que pour le compositeur-architecte, il fallait réformer la théorie musicale de manière à pouvoir rendre compte des nouveaux territoires sonores mis en évidence par le traitement électronique du son. D'ailleurs, le succès de « *Metastasis* » tient encore aujourd'hui à ces longs glissements massifs dont l'écriture est pensée comme la codification de l'effectuation dynamique d'un groupe de cordes donnant lieu à une perception spatiotemporelle de la musique. Au fond, « *Metastasis* » donne à voir autant qu'elle donne à entendre. Cette idée de la masse qui grossit, se transforme, change d'aspect est caractéristique de ce qu'on appelle une image sonore. Concernant « *Concret PH* », la pièce a été pensée à partir de la relation analogique entre la musique et les surfaces continues du bâtiment ce qui du point de vue de Xenakis rendait possible l'idée d'une synthèse entre le son, la lumière et toutes ces droites qui fusent dans l'édifice architectural. Xenakis a appliqué deux idées empruntées à l'architecture et à la physique. La première consistait à concevoir une œuvre musicale comme un lieu habitable, en partant d'une idée générale de la forme pour ensuite s'intéresser aux détails de l'édifice. La deuxième idée provenant de la physique était que la matière sonore devait être appréhendée comme un donné en perpétuelle transformation. Le graphisme constituait alors un outil fondamental destiné à formaliser les indications qui concernaient à la fois les sons mais aussi permettait de faire émerger toute la dimension plastique, architecturale au sein même du dispositif sonore. Bien entendu, le dessin n'a jamais prétendu remplacer la notation musicale proprement dite, il a constitué plutôt une étape nécessaire dans le processus de composition. On dira qu'il a fourni au compositeur un espace de réflexion lui permettant de formaliser ses idées. Cette transformation du son en image, du temps en espace s'appuie donc sur la réalité monadique du son en tant qu'il contient sa propre puissance d'effectuation. Autrement dit, dans « *Metastasis* » on n'a une perception globale de ces masses sonores à l'intérieur desquelles on observe un peu comme dans un organisme vivant, une multitude de composantes agir aléatoirement mais sans véritablement changer le résultat, sans compromettre l'effet qu'elles produisent *in fine*. On comprend bien alors que l'image telle qu'elle a été pensée, conceptualisée par Xenakis n'est pas en concurrence avec l'image visuelle, il ne s'agit pas de voir des sons, encore moins de mettre des sons en image. L'image sonore est l'opération pour laquelle le

son déploie une certaine plasticité. Celle-ci s'obtient en agissant sur le timbre pour faire varier ses possibilités acoustiques, ses possibilités de vie, son visage, sa physionomie. Avec l'informatique musicale, il devient possible d'agrandir le timbre, de le rétrécir, de le déformer, bref d'agir sur la réalité même du son. Les programmes informatiques permettent de faire émerger une image-musique qui est la forme concrète du son rapporté à une version qualitative et non quantitative de celui-ci. C'est la grande découverte de la deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> où l'enjeu pour les compositeurs oblige donc à prendre en considération le transcendantal du son, sa force formatrice. On peut donc dire que les connaissances mathématiques et le talent graphique de Xenakis, acquis en tant qu'ingénieur, lui ont permis de généraliser deux aspects fondamentaux de la musique : son caractère quantitatif ainsi que sa dimension géométrique. Dans *"La crise de la musique sérielle"*<sup>15</sup>, l'écrit polémique avec lequel il marque son entrée sur la scène de l'avant-garde en 1955, Xenakis critique la notation musicale traditionnelle qui envisage le son et la gamme de douze sons comme une entité close, et met en évidence l'incroyable espace de jeu qui sépare deux points, deux notes, deux sons. La subdivision du spectre continu des sons en unités discontinues et non rapportables à une généralité préalable est comparable d'un point de vue théorique aux innombrables relations de forme qui peuvent émerger par exemple des mobiles de Calder où l'on observe que les changements et la variabilité jouent des parties comme du tout dans une forme qui s'invente continuellement. La composition d'objets sonores conduit alors à une interaction, une transitivité entre les qualités plastiques et acoustiques d'un son pris dans des modes d'écritures qui obligent à penser la musique comme relevant d'opérations artistiques non conformes et singulières. C'est la grande découverte de la deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> où le son comme processus d'interactions et d'échanges préside à la possibilité d'une forme qui se déploie, se déploie selon un protocole qui ne lui préexiste pas. Le son comme principe interne : Voilà qui tient finalement du refus de s'incliner devant le verdict kantien de l'inaccessibilité du fondement ou de la chose en soi. C'est-à-dire que ce changement du temps en espace dont nous avons parlé plus haut indique la possibilité d'un agencement situé au cœur même du son que les techniques électroniques ont d'une certaine manière révélée. Ces techniques auraient alors révélé la vraie nature du son à savoir sa nature plastique.

Figure 2



*Metastasis*, glissandi de cordes Mesures 309-346 de la partition, Editions Boosey & Hawkes.

- 16 On voit bien que la prise en compte de la dimension spatiale du son est en lien direct avec la spatialisation de la musique de sorte que celle-ci est devenue un « art de l'espace » comme l'écrit Makis Solomos dans son article « *L'espace-son* »<sup>16</sup>.
- 17 Si la définition que nous avons proposée plus haut selon laquelle l'image est l'opération pour laquelle le son déploie une certaine plasticité, on peut se demander dans quelles mesures les réalisations musicales qui procèdent de ce travail sur le son trouvent-elles leur public. Autrement dit ces réalisations sont-elles en capacité de nous toucher ou bien s'inscrivent-elles dans un programme de recherche acoustique purement spéculatif ? Enfin l'image en tant que constitution d'un « sonore sous une forme qui est celle du multiple » est-elle audible ou relève-t-elle d'une compréhension purement cognitive ?
- 18 Pour tenter de répondre, il nous semble que d'une part la conquête de l'espace musical ne peut se penser sans une autre conquête qui est celle de l'espace critique, de la pensée critique inaugurée par Adorno<sup>17</sup>, lequel critiquait déjà dans « Philosophie pour la nouvelle musique » les musiques imitatives dont il dénonçait la pauvreté et l'absence d'exigence. Au fond, les musiques imitatives jugées trop faciles, trop accessibles agiraient selon Adorno par contamination affective et non pas par persuasion rationnelle contrairement aux musiques non imitatives, non mimétiques qui par ce qu'elles sont médiatisées par la raison seraient plus nobles et plus distinguées. Agir la dimension plastique du son est de l'ordre d'une maîtrise rationnelle de la raison musicale. Cette dimension plastique on l'aura compris n'est pas donnée dans la phénoménalité du son, mais se constitue dans le voisinage des techniques et pour notre époque, des techniques assistées par ordinateur. Agir la plasticité du son, envisager ses identités multiples, activer l'image d'un son, dans une prise de forme qui est celle de la transformation morphogénétique tout cela doit

aussi se penser dans un cadre qui envisage la musique non pas du point de vue de l'émotion mais de la cognition. Cette approche spéculative de la musique déplace l'intérêt vers des configurations, agencements formels qui, tout en puisant dans les ressources propres du matériau sonore entretiennent avec les modèles scientifiques une sorte de contrat censé valider le dépassement du paradigme substantialiste au profit d'un modèle plus formaliste. C'est donc bien autour de l'identité du son que l'image cristallise ses enjeux. Si bien que reconnaître la puissance cognitive de l'art, le constituer comme objet d'intellection s'inscrit dans la tradition anti-mimétique inaugurée par Platon<sup>18</sup> dans l'*Ion*. Dans « *République X* », Platon<sup>19</sup> condamne certains modes parce qu'ils sollicitent la part la moins noble du citoyen. Seront jugées comme non pertinentes toutes musiques qui construisent les œuvres comme des modèles mimétiques, c'est-à-dire qui organisent les modes d'écriture de manière à déclencher une « illusion référentielle » au lieu d'exalter des qualités comme la force ou bien le courage. L'image sonore, en tant que radicalisation des combinaisons ou combinatoires des possibilités acoustiques selon des modèles mathématiques complexes corrige le déficit cognitif des musiques mimétiques en s'adressant finalement moins à notre sensibilité qu'à notre intellect. L'idée défendue ici consiste donc à construire des modes d'intelligibilité pour comprendre les phénomènes sonores. Si bien que la question du retour au texte, entendu comme retour *au thème musical* retour du *thème musical* pourrait s'envisager comme un pari, celui d'une réévaluation, à l'aune des théories cognitives, des musiques qui s'adressent aussi bien au cœur qu'à la raison. Car les musiques mimétiques ne produisent pas nécessairement du simulacre. Or, il faut bien reconnaître que ces questions qui agitent les débats entre les musicologues ont lieu encore aujourd'hui. Ces débats ont eu lieu hier à propos de la musique sérielle ou de la musique spectrale, ils auront toujours lieu en raison du pouvoir que la musique exerce sur nous. On l'aura compris, la réponse non mimétique s'érige en théorie de la connaissance en tant qu'elle légitime du point de vue de la raison l'usage que l'on fait des sons quand on les fait sonner entre eux. Mais alors cela reviendrait à dire que l'imitation ne résulte pas d'une connaissance ou pire qu'elle mettrait la raison en échec ! Jean Marie Schaeffer dans son livre « *Pourquoi la fiction ?* »<sup>20</sup> met en évidence le rôle fondamental de la « contagion mimétique » dans les processus d'acquisition notamment chez les enfants. L'activité mimétique est un mode de connaissance comme un autre, tout aussi légitime, nécessaire pour entrer dans une expérience artistique et construire ses propres jugements de gout. Si bien que passer du musical au sonore, du texte à l'image n'implique pas forcément une perte et pourrait même s'envisager non pas comme une régression mais comme un réenchantement de l'art musical. Dans « *Relevés d'apprentis* » Boulez<sup>21</sup> recommande aux jeunes compositeurs de trouver pour l'oreille des systèmes de compensations pour deux raisons. La première pour préserver l'auditeur et éviter qu'il se sente piégé, enfermé dans des propositions musicales déceptives et, deuxièmement, parce qu'il sait que c'est à la mémoire et par conséquent à la répétition qu'il revient d'arracher les singulières nouveautés. L'habituation est une manière d'appivoiser l'inconnu, de lui donner une forme familière. Car ce que dit Boulez à mi-mots est que l'imitation est aussi une connaissance avec laquelle il faut pouvoir jouer, pour précisément y revenir en la subsumant. Revenir au texte n'est pas revenir à la musique telle qu'on a pu l'écrire à la fin du 19<sup>ème</sup>. Revenir au thème, au texte c'est penser le thème non pas contre l'image mais avec l'image. Revenir au texte, c'est arracher, comme dit Nietzsche, à l'habitude la force de la nouveauté. Dans « *L'évolution créatrice* » Bergson<sup>22</sup> montre que la vie, en raison de ses caractéristiques fondamentales, est sans doute le domaine où la pensée et ses concepts montrent le plus manifestement leurs limites face à la plasticité, l'imprévisibilité et la

nouveauté qui jaillissent. Pour Bergson, la vie possède une double valeur, à la fois critique en direction de la pensée traditionnelle, et positive comme source vitale pour créer de la nouveauté. C'est dans cet élan vital pour le moins qu'une troisième voie pourrait s'envisager, une voie qui, tout en s'adressant à la sensibilité, n'altérerait pas la raison, ne la mettrait pas en échec. La relation mimétique ne relève pas du statut artistique des œuvres mais uniquement de leur fonction représentationnelle si bien que le thème devrait pouvoir faire son retour mais à la condition qu'on ne cherche pas à tracer une ligne de démarcation entre le discours mimétique d'un côté et les discours de la distinction de l'autre.

---

## NOTES

1. Mondzain, Marie Josée, *Homo spectator*, Paris, Editions Bayard, 2007, p.11-18.
2. Hanslick, Edouard (1825-1904), *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854, plusieurs fois réédité, trad. Fr. Ch Bannelier, Paris, 1893, reproduite par Phénix Editions en 2005(nos références renvoient à cette édition).
3. *Ibid.*, p51.
4. Hanslick, Edouard. Cet exemple de la critique de l'air : « J'ai perdu mon Eurydice » de l'Orphée de Gluck apparait dans la 2ème édition, p.36.
5. Grisey, Gérard, (1946-1998) compositeur français, fondateur du courant spectral.
6. Bergson, Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, PUF, Collection Quadrige, 2009.
7. Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, Collection Quadrige, 2007, p. 249.
8. Bayer, Francis, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Editions Klincksieck, 1981.
9. Xenakis, Iannis (1922 -2001) compositeur, architecte, ingénieur d'origine grecque, naturalisé français.
10. Vivier, Odile, *Varèse*, Paris, Editions du Seuil, coll. « solfèges », 1987, p.161.
11. Fernand Ouellette est un poète, romancier et essayiste. Il est né à Montréal le 24 septembre 1930.
12. Edgar Varèse ou Edgard Varese un compositeur français naturalisé américain né à Paris le 22 décembre 1883[1] et mort à New York le 6 novembre 1965.
13. Ouellette, Fernand, *Edgard Varèse*, Paris, Editions Seghers, 1966.
14. Vivier, Odile, *Varèse*, Paris, Editions du Seuil, coll. « solfèges », 1987, p.165.
15. Xenakis, Iannis, La crise de la musique sérielle, dans *Gravesaner Blätter* 1955, p. 2-4.
16. Solomos, Makis « L'espace-son », dans Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos (dir.), *L'espace : musique/philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 213.
17. Adorno, Theodor W, *Philosophie de la nouvelle musique*, Trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Collection Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1962.
18. Platon, *Ion*, Paris, Flammarion, 1989.
19. Platon, *La République*, livre X 595c7-598d6, Galimard, collection Tel, 1992.
20. Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Editions du Seuil, 1999, p. 25.
21. Boulez, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
22. Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, Collection Quadrige, 2007.

---

## RÉSUMÉS

La question de l'image sonore est au cœur de la pensée musicale depuis que la musique s'est éloignée de ses conditions initiales autour du 14<sup>ème</sup> siècle. C'est à partir du moment où elle se constitue en phénomène d'écriture que la musique quitte le plan d'une logique concrète du sensible pour accéder à des enjeux plus spécifiques pour la constitution de son épistémologie. L'image sonore atteste de cette conceptualisation du phénomène sonore. Ecrire une image sonore revient à s'immerger dans la vie d'un son pour en modifier les composantes. Dans cet article, on montrera que la dimension plastique du son n'est pas donnée dans sa phénoménalité mais se constitue dans le voisinage des techniques assistées par ordinateur. Agir la plasticité du son, envisager ses identités multiples, activer l'image d'un son, dans une prise de forme qui est celle de la transformation morphogénétique doit alors se penser dans un cadre qui envisage la musique non pas du point de vue de l'émotion mais de la spéculation, des configurations et agencements formels spécifiques et singuliers.

## INDEX

**Mots-clés :** Spectral, Informatique, Processus, Expérience, Actualité, Spatialité, Plasticité.

**Keywords :** Spectral, Informatics, Process, Experience, Actuality, Spatiality, Plasticity

## AUTEUR

### MARIE-AIMÉE LEBRETON

Marie-Aimée Lebreton est maître de conférences à l'université de Lorraine en esthétique et en philosophie de l'art. Elle est membre du centre de recherche sur les médiations (CREM). Diplômée du conservatoire national supérieur de Paris, elle est responsable d'ateliers de création et de pratique artistique. Elle travaille notamment sur l'image spectrale dans les productions musicales contemporaines. Parmi ses dernières productions artistiques théorisées : L'enfant des vagues hautes, Saint Quentin en Yvelines : Compagnie du Frêne, Maison de la Poésie, 2013 ; Travail, Philippe Jamet, Sénart, Bobigny, Maison des métallos Paris, Calais. Maison de la culture de Bourges, 2013.