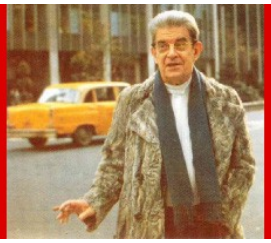
Le maître de demain, c'est dès aujourd'hui qu'il commande — Jacques Lacan

Lacan Quotidien



n° **752** –Jeudi 7 décembre **2017** – 05 h 30 **[GMT + 1]** – **lacanquotidien.fr**

Serge Cottet

EN AVANT

Musique contemporaine : la fuite du son, par Serge Cottet

En hommage à Serge Cottet, décédé le 30 novembre 2017, Lacan Quotidien *vous propose de lire ou relire l'un de ses textes, récemment paru dans le numero hors-série de* La Cause du désir « Ouï ! En avant derrière la musique » *consacré à « Psychanalyse et musique » - auquel il a contribué à plus d'un titre. Musicien et psychanalyste, il nous éclaire de sa lecture et nous interroge.*

Musique contemporaine : la fuite du son

par Serge Cottet

Un décrochement qui fait symptôme : l'effet Joyce

Qu'est-ce qui, dans la musique contemporaine, mérite l'oreille du psychanalyste ? On dira : rien de ce qui est moderne ne saurait lui être étranger . On répète que l'artiste précède la psychanalyse ; celle-ci l'aurait-elle enfin rattrapé ? Le temps qu'elle comprenne est-il advenu ?

Varèse pensait, dans les années 1930, que la musique était en retard sur son temps : « De nos jours, la musique en est au point mort parce qu'elle n'est pas en contact avec le monde actuel » [1]. Aujourd'hui, c'est l'inverse ; on dirait qu'il y a un retard du goût sur la création ; l'avant-garde musicale des années 1950-1960 ne s'est guère imposée jusqu'à aujourd'hui et n'a touché qu'un public limité. Ce décrochement fait symptôme et doit être interrogé du point de vue de la psychanalyse, qui ne manque pas d'outils pour apprécier le message contemporain. Pour Varèse, l'un des plus novateurs de la musique du XXe siècle, la musique n'a pas su profiter de la technologie scientifique ; elle n'a utilisé que très tardivement les possibilités que la science permettait pour un renouvellement de la création comme de la diffusion musicale. Dès les années 1930, il appelait l'avènement d'une technologie du son comme de nouveaux instruments qui devaient bouleverser l'écriture musicale. L'invention de la bande magnétique, de l'électroacoustique, de la diffusion de masse dans les années 1960 a, en partie, satisfait la prédiction de Varèse. Rappelons que l'orchestre symphonique

1. Varèse E., *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, p. 123.

est resté sensiblement identique à lui-même de Haydn à Stravinsky, mis à part les percussions qui vont bientôt jouer un rôle dominant[2]. À l'époque où Varèse fait cette amère constatation, dans les années 1930-1940 aux États-Unis, le style néoclassique fait retour en réaction avec l'école sérielle de Schönberg. C'est, pour Varèse, une régression par rapport au point de repère que constitue le romantisme – soit qu'on n'en sorte pas, soit qu'on revienne en arrière.

Varèse a connu et a fréquenté tous les grands compositeurs du XXe siècle, de Debussy à Boulez. Il n'est pas le premier à entrer en insurrection contre le romantisme et la musique allemande. Déjà avec Debussy, Ravel et Stravinsky, c'est tout un espace sonore nouveau qui s'ouvre en opposition à la déclamation lyrique, à l'opéra italien, à la mélodie sirupeuse.

Or, cette insurrection s'est faite dans plusieurs directions ; on peut prendre deux axes constitués par Debussy et Stravinski. Un article célèbre de Jacques Rivière[3] les opposait au titre de deux tendances nouvelles irréconciliables de la musique moderne. À la suite de l'audition du *Sacre du printemps*[4], l'auteur opposait point par point Debussy et Stravinsky. Au nuagisme allusif du premier, il retenait chez Stravinsky la transparence de la musique à elle-même, sans autre qu'elle-même, sans allusion. Il qualifie la musique de Stravinsky d'aigre et de dure, sans fuite, sans écho, sans développement : « Sa voix se fait pareille à l'objet, elle le consomme, elle le remplace ; au lieu de l'évoquer, elle le prononce » : c'est « le désir d'exprimer toute chose à la lettre ». Toutefois, ce « barbare » n'a jamais cédé sur la nécessité de la mélodie. C'est pourquoi il exclut du Panthéon des grands musiciens, Beethoven, piètre mélodiste, et Richard Wagner qui noie celle-ci dans un continuum orchestral interminable.

Avec Debussy c'est l'inverse : l'allusion, l'interruption, brouillent le message ; il n'est pas nécessaire de recourir à l'atonalité pour que la mélodie classique connaisse une dissolution constante. Son effacement comme celui de l'ordre tonal s'observe dès la fin du XIXe siècle avec Liszt, puis Debussy à l'époque de *Pelléas et Mélisande*[5]. On rappelle son mot : « la mélodie c'est anti-lyrique ».

Quant à Ravel, il a approché l'atonalité après avoir entendu *Le pierrot lunaire*[6] de Schönberg en 1913. Il a écrit en écho ses *Trois poèmes de Mallarmé* sans franchir la barre constituée par la survivance de la mélodie.

Un Jankélévitch, pourtant toujours sensible à l'ineffable, au « mystère de l'instant »[7], met toutefois sur le même plan l'impressionnisme et les musiques bruyantes et agressives de Bartók et Stravinski, au titre d'une musique de plein air aux antipodes du romantisme allemand tel que Hegel pouvait le définir : « L'expression musicale a pour contenu l'intériorité elle-même »[8]. Il écrira des pages subtiles sur l'exprimable et l'inexprimable en musique,

---

2. Edgar Varèse, *Ionisation* pour 13 percussions dont 1 piano (1931). Interprètes : Ensemble intercontemporaine, élève du CNSMD, Susanna Mälkki, direction (7'27) https://www.youtube.com/watch?v=wClwaBuFOJA
3. Rivière J., « Le Sacre du printemps », *Nouvelle Revue Française*, novembre 1913, p. 706-730. Source : http://sarma.be/docs/621
4. Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps* pour orchestre (1911-1913). Interprètes : Chicago Symphony orchestra, Daniel Barenboim, direction (34'52) https://www.youtube.com/watch?v=5Z8UmrrEx3c
5. *Cf.* Debussy C., *Monsieur Croche*, Paris, Gallimard, 1971.
6. Arnold Schoenberg, *Pierrot Lunaire* pour soprano et ensemble (1912). Interprètes : Anja Silja, soprano, Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez, direction (40'50) https://www.youtube.com/watch?v=N-zW10__i4M
7. Jankélévitch V., *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976.
8. Hegel G.W.F., *Esthétique*, « La peinture, la musique », Paris, Aubier-Montaigne, 1965, p. 182.

notamment sur la volonté de ne rien exprimer qui est « la grande coquetterie du XXe siècle » : « Les mécaniques grinçantes de Satie, les orgues de barbarie de Séverac, les automates et les horloges de Ravel, les pantins de Stravinsky et de Falla, les bruits des machines chez Prokofiev, révèlent une même phobie de l'exaltation lyrique ou de l'élan pathétique »[9]. Dans le rejet du pittoresque, Jankélévitch, contrairement à Rivière, trouve donc un point commun à Debussy, Stravinsky, ou Bartók : le refus du pathos, de la grandiloquence, de la boursouflure. C'est à cette dissolution que procède Stravinsky avec sa polyrythmie et sa polytonalité en accord avec l'exotisme, les rythmes barbares, le jazz, le japonisme (*Trois poèmes de la lyrique japonaise*). « Une musique qui laisse parler les choses elles-mêmes dans leur crudité primaire »[10] ; elle ne parle pas. Apparentée au fauvisme, c'est une musique bruyante et agressive, du cirque et de foire comme *Parade* d'Éric Satie en 1917 pour les ballets russes avec les décors de Picasso.

On connaît la place à part de Schönberg, qui appartient encore au postromantisme jusqu'à 1930. Il est certain que l'abolition de la tonalité est la grande coupure réalisée par lui au XXe siècle. Cependant, on remarque, comme le fait Boulez, que : « Au fur et à mesure que Schönberg précise ses vues théoriques, il utilise de plus en plus des formes reçues […] propres à l'époque classique viennoise »[11]. Sur d'autres points, Boulez a relativisé la subversion que Schönberg représente en soulignant que son hyper chromatisme est en relation avec « le tempérament dramatique et expressionniste » du compositeur, au point que « les dissonances » qui frappèrent tellement ses contemporains « s'intègrent parfaitement à un contexte intellectuel et littéraire qui en rend pleinement compte »[12]. Il n'empêche que « l'univers en expansion » dont il est le créateur ouvrira la voie à toutes les expérimentations musicales de la fin du XXe siècle.

En musique, l'affranchissement de la représentation déjà souligné par Schopenhauer, l'éloigne toujours plus des modèles discursifs et narratifs. La musique n'est pas descriptive et ne représente aucun objet. La révolution du XXe siècle, celle qui commence avec Webern, est celle de l'affranchissement de l'harmonie et de la tonalité. La béance ainsi ouverte, jusqu'au sérialisme intégral incluant rythme et son, a dérouté un public en quête de sens et d'états d'âme. Les musiciens de la seconde génération – celle des années 1920 – ont été nourris par le dodécaphonisme. La plupart se sont affranchis de cette tutelle souvent assimilée à un carcan, à une dictature. Boulez lui-même, avec *Le marteau sans maître*[13], en a montré les limites. Les plus récalcitrants ont alors rétabli la tonalité et des rythmes simples, ce qui aux États-Unis a produit la musique minimaliste et répétitive pour la tranquillité et le confort retrouvés d'un public que la musique moderne n'avait jamais touché. À cette tendance régressive, se sont opposés des musiciens dont la création ne renie pas l'héritage de Schönberg, et qui se sont assimilés des musiques exotiques, notamment asiatiques, noires, ainsi que le jazz. Un *melting pot* qui triomphera dans les années 1970 au titre d'une mondialisation et dans un labyrinthe de tendances esthétiques.

---

9. Jankélévitch V., *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 55-56.
10. *Ibid.*, p. 44.
11. Boulez P., *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 358.
12. *Ibid.* p. 353.
13. Pierre Boulez, *Le marteau sans maître,* pour voix d'alto et six instruments. Interprètes : Hilary Summers, mezzo-soprano, Ensemble intercontemporaine, Pierre Boulez, direction (38'42) https://www.youtube.com/watch?v=MS82nF85_gA

C'est après la guerre, dans les années 1950, que la musique savante apparaît comme synchrone avec le bouleversement social, culturel et technologique qu'appelait Varèse de ses vœux. L'avant-garde européenne a pour noms les élèves d'Olivier Messiaen, Boulez, Xenakis, Berio, Stockhausen. À Cologne, Boulez rencontre Ligeti.

La musique contemporaine – celle des années 1950 – est le symptôme d'un bouleversement social, politique et culturel sans précédent ; anticipé avant guerre, il éclate dans les années 1945 ; trois facteurs essentiels sont à relever : le sérialisme intégral qui prolonge le dodécaphonisme de Schönberg, avec Boulez, Stock, Luigi Nono. Deuxièmement, la révolution technologique avec la musique électroacoustique et la bande-son, le synthétiseur. C'est l'avènement d'une musique sans notes, sans hauteurs, avec une recherche des timbres et des masses indépendante de l'orchestre classique : la musique concrète en fait partie. Enfin, le disque et la diffusion planétaire des moyens de masse.

Stockhausen théorise le premier l'idée que l'on peut désormais composer des timbres comme l'on composait des accords. L'organisation autonome et réfléchie du timbre de Debussy à la musique spectrale trace une voie qui mène à l'éclatement de la musique savante. La possibilité en a été offerte par Schönberg avec sa technique de la *Klangfarbenmelodie* (la mélodie de timbre), ouvrant la voie à la domination du timbre ouvrant la voie à la domination du timbre sur tous les paramètres de la musique, notamment les hauteurs et les durées. Il en résulte une dissolution de l'objet sonore qui empêche de distinguer l'harmonie et le timbre au profit d'objets hybrides, de seuil ou de transformation continue [14].

Avant même l'usage mixte de l'électroacoustique et de l'orchestre, Penderecki, initiateur du « sonorisme » avec *Thrènes, à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1960) [15], produit avec les seules cordes des sons jusque-là inaudibles : glissandi, bruits stridents, suraigus, dissonances, accords en grappes où disparaissent hauteurs et intervalles ; compte tenu du titre, l'angoisse est au rendez-vous.

Avec Stockhausen, une œuvre telle que *Momente* (1962) [16] réalise ce mixage de l'orchestre avec voix de soprano et percussions, où se juxtaposent tous les collages possibles ; bric-à-brac de bruits et d'éclats de voix, d'onomatopées, de mots étrangers, de rires et de claquements de langue, de bouts de poèmes de William Blake et du Cantique des cantiques. C'est comme une sorte d'association libre ; telle est l'analogie qui s'impose avec la psychanalyse : en équivalence avec l'aléatoire dans la composition sans qu'aucune justification mathématique comme dans Xenakis n'ait à le justifier. Il faut voir (sur *Youtube*) Stockhausen diriger ce tourbillon sonore avec une passion, un peps irrésistible, une présence qui seule permet, en s'accrochant à un regard, de ne pas sombrer dans le maelström d'une musique pleine de bruit et de fureur, *signifying nothing*.

C'est le dadaïsme en musique. La musique, comme toute création du XXe siècle, consacre l'objectivité des choses, leur suprématie sur la subjectivité de l'artiste, c'est l'effet Joyce ; la langue qui parle toute seule.

---

14. Solomos M., *De la musique au son, L'émergence du son dans la musique des XXe et XXIe siècles*, Rennes, PUR, 2003, p. 76.
15. Krzysztof Penderecki, *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1959-1960). Interprètes : Polish National Radio Symphony Orchestra, Krzysztof Penderecki, direction (10'33) https://www.youtube.com/watch?v=Hxqm-gPMVz8
16. Karlheinz Stockhausen, *Momente* (1962-1969) in *Les grandes répétitions* une émission de Luc Ferrari (45'43) https://www.youtube.com/watch?v=-wkA_XFus78

Boulez invoquait le parallélisme avec Joyce pour résumer l'avant-gardisme musical. Dans une lettre à John Cage, il écrit : « Il nous reste à aborder le vrai "délire" sonore et à faire sur les sons une expérience correspondante à celle de Joyce sur les mots »[17]. C'est dire qu'elle était seulement amorcée avec Schönberg. Bien qu'aux antipodes l'un de l'autre, Cage et Boulez ont ouvert l'avant-garde à d'autres musiques, notamment asiatiques comme le *gamelan* indonésien que répercutent l'écriture pour piano et le traitement des percussions.

Deux axes de la création sont ainsi annoncés, qui vont transformer le langage musical de la deuxième moitié du XXe siècle. Premièrement, le sérialisme intégral ; il prend pour point de départ Webern plutôt que Schönberg dont il récuse la continuité avec le romantisme allemand et l'expressionisme des années 1930. Le sérialisme intègrera rythmes, timbres, dans la série. Deuxièmement, avec Cage, le refus de la note et des hauteurs aboutira à une culture du son pour lui-même, au sacre de la pure matière sonore.

Du prétendu langage musical à la musique des choses

Les postsériels, Cage, Xenakis, Ligeti, mettront en question, à la suite de Varèse, l'écriture musicale elle-même, et tous les paramètres qu'on croyait invariants de l'écriture ; les durées, l'intensité, les hauteurs, les timbres. La survivance des notes elle-même apparaît contingente. C'est l'époque où les problèmes de timbre, de sonorité, prennent le pas sur l'écriture musicale. L'émergence de la musique concrète met en cause l'opposition du son et du bruit. La bande magnétique introduit un bruitage inouï, un bourdonnement opaque mélangé éventuellement à l'orchestre classique. À l'instar de la vérité en psychanalyse, la musique désormais elle aussi « passe […] par les choses »[18].

Plus près de nous, les bruits de la ville constituent le vocabulaire de Varèse. Un journaliste lui demande s'il existe un sentiment de la nature aujourd'hui. Varèse répond qu'il vit dans les bruits de la civilisation. Nous disions que le XXe siècle était la musique des choses ; les sirènes de la police new-yorkaise constituent l'environnement naturel des enfants qui n'ont jamais vu un ruisseau ni entendu le chant des oiseaux[19]. Varèse a d'ailleurs horreur de la nature au sens romantique du terme et fait des bruits de la ville son environnement naturel. Il ne suffit pas de noter scrupuleusement le chant des oiseaux comme Olivier Messiaen pour être plus proche de la nature. Mozart aussi a ses oiseaux[20] ; Schumann, son oiseau prophète, Stravinsky, son *Rossignol* et son *Oiseau de feu*. Quel rapport entre *Les oiseaux* de Clément Janequin et ceux de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel ? La métaphore des oiseaux autorise tous les styles. Le titre ne réfère à aucune réalité.

Dans ces conditions, les polémiques concernant les rapports de la musique avec le langage, le sens, l'expression, véhiculent toujours l'idéologie littéraire et la proximité de la musique avec la poésie. Le linguiste Jakobson a montré le peu de rigueur de cette analogie, considérant que si, à la rigueur, on peut trouver des éléments discrets et répétitifs dans

17. *Correspondance Cage/Boulez*, 1949-1952, janvier 1950. Éditée en anglais uniquement aux Cambridge University Press, 1995.
18. Lacan J., « La chose freudienne », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 410.
19. Varèse E., *Écrits, op. cit.*, p. 79.
20. Moré M., *Le Dieu Mozart et le monde des oiseaux*, Paris, Gallimard, 1971.

l'écriture musicale, analogues aux phonèmes, la composition des sons n'engendre aucun vocabulaire selon Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale* : « un langage qui se signifie soi-même » ; de même, pour Schönberg : « la musique parle dans sa propre langue de matières purement musicales »[21].

La soi-disant musique des mots n'a rien à voir avec la mise en musique d'un poème. C'est le cas du *Socrate* de Satie, où la musique n'a aucun rapport avec le récit, une dissociation voulue, renforcée par des expressions absurdes dans les titres donnés par Satie à certaines *Gnossiennes*, comme : « Du bout de la pensée », « Très luisant », etc., soulignant avec ironie l'abîme qui existe entre des notes et une signification.

Électre d'André Gide, mis en musique par Stravinsky, suscita l'incompréhension de l'auteur qui pensait que l'articulation des mots serait soulignée par la musique, or, c'est tout autre chose que l'on entend. Le modèle linguistique est peu approprié à l'analyse de l'écriture musicale, surtout s'agissant de la musique contemporaine. Les effets de signification qu'une musique comme celle de Varèse peut susciter (désert, ionisation) n'ont rien à voir avec une dualité de type signifiant/signifié, ou encore code/message. Ce n'est pas dire, comme le pense Lévi-Strauss, que la musique dodécaphonique ne jouerait que sur une seule articulation[22].

Lévi-Strauss a en effet tenté de tracer la limite entre musique possible et musique impossible en se référant à la double articulation du linguiste Martinet. Après avoir soutenu le postulat d'une homologie des arts avec une langue, Lévi-Strauss considère que deux pratiques artistiques au moins se dispensent du premier niveau d'articulation : c'est le cas de la peinture abstraite comme de la musique dodécaphonique : « L'utopie du siècle […] est de construire un système de signes sur un seul niveau d'articulation. »[23] Il en déduit alors un déficit de sens de la peinture réduite à une décoration ; il en distingue la musique qui, si elle a la structure d'un mythe, devient une synchronie sans diachronie, un message sans code. Paradoxe : la musique sérielle, en fait, colle au discours, elle se fait la servante des mots ; faute de mélodie on constate « un renfort expressif du langage articulé » chez Schönberg[24], d'où le *Sprechgesang*.

On peut plutôt affirmer avec Boulez que « la musique est un art non signifiant : d'où l'importance primordiale des structures proprement linguistiques »[25]. Il veut dire que le dualisme signifiant / signifié n'opère pas, ce qui n'empêche pas, comme il le dit à propos de son œuvre *Pli selon pli*[26], la recherche d'homologies structurales entre les principes logiques sur lesquels repose la création : « Ne partons point des "substances et des accidents" de la musique, mais pensons-la en terme de relations, de fonctions »[27]. Paradoxe, c'est sous l'égide de Lévi-Strauss que Boulez tient cette affirmation, ainsi que l'absence d'opposition entre forme et contenu. D'autres invariants des mythologiques de Lévi-Strauss sont mis à

21. Wolff F., *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015, p. 224.
22. Lévi-Strauss C., *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 32.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 34.
25. Bourgois C., *Points de repères I, L'Esthétique et les Fétiches*, 1981, p. 10, cité in Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015, p. 224.
26. Pierre Boulez, *Don* extrait de *Pli selon pli* (1957-1962) pour soprano et orchestre. Interprètes : Marisol Montalvo, soprano, Ensemble intercontemporain, orchestre du conservatoire de Paris, Matthias Pinscher, direction (extrait 17') https://www.youtube.com/watch?v=W56pQqEVetA
27. Boulez P., *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 31.

contribution tels que transformation ou inversion. De même, le binaire attaque / résonance vient prendre la place de l'opposition tension / détente caractéristique de l'harmonie classique. Ainsi, la mise en musique de Mallarmé dans *Pli selon pli* ne réside pas dans l'ornementation d'un poème mais considère le poème lui-même comme « centre et absence du corps sonore ».

Nous souscrivons aux déclarations de Xenakis sur ce point : « la musique n'est pas une langue »[28]. Jusque là, on prenait pour argent comptant le fait que la musique adoptait la structure du langage : « les notes – l'équivalent des phonèmes – en assemblage de plus en plus vaste : motifs, phrases, périodes, sections, parties et, enfin, œuvres entières… Ainsi la musique s'apparente à un discours : grâce à ces éléments isolés et aux structures dynamiques signifiantes, elle devint narration, suggestion, évocation »[29]. Non seulement le recours au continu contre le découpage discret du signifiant invalide ce modèle, mais surtout les problèmes de timbre, de sonorité et de résonnance vont mobiliser des outils mathématiques étrangers au pointillisme des notes et des hauteurs.

Avec Varèse, on peut tracer la coupure entre une musique qui suppose le langage, la déclamation, la rhétorique, « une musique du discours » et, par ailleurs, une musique du timbre et du son affranchie de toute convention de l'écriture orchestrale.

Un tenant de la musique spectrale, Gérard Grisey, exprime ainsi ce dualisme : « La première est la musique qui suppose la déclamation, la rhétorique, le langage. Une musique du discours. Berio et Boulez sont dans cette catégorie – tout comme Schönberg et Berg ont une manière de dire les choses avec des sons. La seconde est la musique qui est plus un état du son qu'un discours. »[30] Appartiennent à cette dernière catégorie Xenakis et Stockhausen (qui tient des deux courants) et, dans les années 1980, le mouvement spectral à la suite de l'inclassable Scelsi.

Topologie de l'espace-son

Selon Xenakis, « la musique de notre temps est une musique de l'espace »[31]. Substituer une « statique spatiale » (Ligeti) au traitement de la durée où, comme le dit Pierre Henri, « faire grandir le son » sera le fantasme commun aux compositeurs postsériels, comme aux nouveaux venus de la musique planante. Tous procèdent à « l'agrandissement presque hallucinatoire des détails » qui caractérise l'art du XXe siècle selon Francastel[32]. On cite souvent la peinture abstraite, née non pas d'un style propre mais d'un simple effet de zoom sur des détails de grands maîtres (Velasquez) qui prend la taille du tableau lui-même.

L'observation microscopique du son par l'industrie électroacoustique a été en mesure, non seulement de reproduire les sons, mais les ultrasons, les micro-sons, la décomposition

28. Xenakis I., *Musique de l'architecture, Textes, réalisations et projets architecturaux choisis…*, Marseille, éd. Parenthèse, 2006, p. 353. Cité par Solomos M., in *De la musique au son, L'émergence du son dans la musique des XXe et XXIe siècles,* PUR, 2013, p. 495.
29. Solomos M., *op. cit.*, p. 495.
30. Grisey G., *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, Musica Falsa, 2008, p. 273.
31. Solomos M., *op. cit.*, p. 442.
32. Francastel, cité par Solomos M., *op. cit.*, p. 238.

du son avec la puissance d'un microscope électronique. Les propriétés topologiques du son envisagées comme déformations de surfaces sont offertes par tous les bidouillages de la bande-son. Les effets zoom, produits en même temps que les anamorphoses, inspirent à Boulez l'intuition d'une composition en caoutchouc[33] qui n'est pas sans évoquer pour nous la logique en caoutchouc du petit Hans[34].

La révolution musicale du XXe siècle concerne le son, sa décomposition, sa recréation en laboratoire. La synthèse du son réalisée dans les années 1950 aboutit à une véritable composition du timbre à partir d'une superposition d'ondes sinusoïdales. La décomposition spectrale du son par la musique concrète, sa synthèse électronique par ordinateur, a réussi à autonomiser ce dernier comme une entité distincte de l'écriture musicale. Avec l'ordinateur, de nombreux musiciens considèrent que la composition est obsolète, et que c'est la nature même des phénomènes sonores qu'ils découvrent.

La notion d'espace musical a toujours été métaphorique. Elle repose sur la représentation symbolique qu'offre la notation musicale : ligne, figure, courbe mélodique ; le champ des hauteurs est devenu un espace organisé du bas vers le haut. Jankélévitch a fait valoir que la terminologie spatiale en musique renvoie au primat de la vue sur l'ouïe. Cependant, Solomos fait remarquer qu'« on ne peut plus renvoyer les caractères spatiaux à de pures métaphores »[35].

« L'art des sons s'est de plus en plus composé, entendu, pensé par rapport à la notion d'espace ». La sensation de l'espace est plutôt recherchée qu'à toute autre émotion. Les pionniers tels que Xenakis, en collaboration avec des ingénieurs et des architectes, notamment Le Corbusier, ont multiplié les expériences acoustiques, ouvrant la voie à une spatialisation entendue comme répartition des objets dans l'espace pour la projection du son. Parmi les grandes innovations concernant les laboratoires d'électroacoustique, citons le GRM créé par Schaeffer en 1958 à la suite du WDR (*WestdeutscherRundfunk*) de Cologne en 1951, et le *Studio di Fonologia* de Milan en 1960 créé par Berio et Maderna, et que rejoignit Luigi Nono.

Le mythe de la « musique spatiale » des années 1960-1970 s'illustre avec *Atmosphère*[36] de Ligeti (1961), premier exemple de musique statique sans début ni fin. En 1975, *Syrius*[37] de Stockhausen mêle l'électronique au voyage spatial, puis dans *Octophonie* (1990) et *Weltraum* (1994), il compare désormais les notes aux étoiles et s'abîme dans la cosmologie.

Prenant à la lettre l'intuition de Scelsi pour qui « le son est sphérique », Stockhausen proclame une troisième dimension du son en faisant construire à Osaka en 1970 une sphère où le public est entouré de haut-parleurs ; intuition que développeront en laboratoire les initiateurs de la musique spectrale, notamment Murail avec sa « bande critique »[38].

Une musique d'extraterrestre affranchie du rythme binaire provoquant la sensation de déplacement, de délocalisation, d'un arrachement du corps par le son perdant ses repères

33. Solomos M., *op. cit.,* p. 301.
34. Lacan J., *Le Séminaire,* livre IV, *La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 371.
35. Solomos M., *op. cit.*, p. 416.
36. Gyorgy Ligeti, *Atmosphères* (1961) pour orchestre symphonique. Interprètes : Gustav Mahler Jugendorechester, Jonathan Nott, direction, Proms 2009 (10'47) https://www.youtube.com/watch?v=DJ70FjT6eTg
37. Karlheinz Stockhausen *Sirius* pour trompette, soprano, clarinette basse, basse et electronique (1975-1977). Interprètes : Annette Meriweather, soprano , Boris Carmeli, bass e, Suzanne Stephens, clarinette basse, Markus Stockhausen, trompette (1h34'30) https://www.youtube.com/watch?v=PuP1CJtOsyg
38. *Ibid.* p. 266.

spacio-temporels, vertige de l'angoisse, qui est tout un chapitre de l'esthétique musicale de notre temps.

À la fin des années 1960, parallèlement à la musique savante, a surgi le *space rock* (rock planant), développant des atmosphères éthérées avec accords tenus, motifs répétitifs, usage de synthétiseurs, de réverbérations et d'écho « qui contribuent à générer la sensation d'espace au sens d'espace intersidéral »[39]. On pense à des titres significatifs : *Astronomy Domine*, *Interstellar Overdrive*[40] des Pink Floyd en 1967 et tout le courant psychédélique.

Le cinéma a su exploiter cette possibilité d'arracher le spectateur au temps, comme Kubrick avec la musique de Ligeti dans *L'Odyssée de l'espace*. Les polytopes de Xenakis des années 1970 diffusés très fort « voyagent autour du spectateur ; le son le cerne de toute part et le prend presque aux tripes »[41], souligne Solomos. L'immersion du sujet dans l'espace-son, avec une ouverture vers le mysticisme, comme chez Stockhausen qui pénètre l'intérieur du son.

D'ailleurs, l'argument a été utilisé en faveur de la musique contemporaine, qui doit au cinéma une certaine diffusion, notamment par le cinéma de science-fiction (voir la musique de *Blade Runner*[42]). D'autres rencontres avec la musique contemporaine ont eu lieu, notamment le jazz avec Miles Davis, Franck Zappa, le *free* jazz.

Au-delà du beau ?

Le beau est-il toujours l'idéal de la création ? Franchir les limites du beau pourrait être le symptôme de l'art contemporain, comme l'a montré Marie-Hélène Brousse[43]. On pourrait tracer une frontière entre l'art qui protège l'image phallique et idéalise le corps, et la traversée de ce fantasme par la peinture du XXe siècle. L'après-Picasso a confirmé cette subversion avec Bacon ou par exemple de Kooning et sa série des *Women*. Si dans l'art, jusqu'à aujourd'hui, Lacan assigne comme fonction à la beauté cette « barrière extrême à interdire l'accès à une horreur fondamentale »[44], le voile est arraché ; l'objet serait maintenant dénudé, désenclavé de toute chasuble idéale, un déchet.

Il est vrai que cette domination de l'objet-déchet réel dans la peinture contemporaine donne lieu à un bric-à-brac où la création n'obéit à aucune règle esthétique et ne se règle que sur les lois du marché, l'œuvre d'art étant réduite à une marchandise. Cette dérision est en effet manifeste dans l'art pop des années 1960-1970, avec Andy Warhol et plus encore à notre époque chez Damien Hirst et Jeff Koons. Quel parti prendre sur ce paradigme des arts plastiques ? La musique contemporaine est-elle éclairée par cette comparaison ?

Boulez fait remarquer que la peinture contemporaine est toujours assurée du succès ; le public se précipite aux expositions de Rothko et d'Andy Warhol comme de Basquiat. Aux États-Unis, le courant issu de Pollock et de l'expressionisme abstrait a conquis un public ;

39. *Ibid.* p. 434.
40. Pink Floyd *Interstellar overdrive* (1966) (17'23) https://www.youtube.com/watch?v=dKpJMJNGyJ4
41. *Ibid.* p. 432.
42. Chion M., *La Musique au cinéma*, Fayard, 1995.
43. Brousse M.-H., « L'objet d'art à l'époque de la fin du beau », *La Cause freudienne* n° 71, 2009, p. 201-205.
44. Lacan J., « Kant avec Sade », *Écrits*, *op. cit.*, p. 776.

à entendre en musique, et notamment le bruit, confondu longtemps avec l'antonyme de la musique, lui est désormais intégré avec la musique concrète de Schaeffer et Pierre Henri.

Il est clair que deux orchestres accordés à un quart de ton de différence comme dans une pièce de Ligeti, ou bien son *scherzo* pour cent métronomes dont aucun ne bat au même rythme, ou deux tourne-disques marchant ensemble avec deux vitesses différentes, ne font pas verser de larmes. Ce n'est pas seulement rompre avec les habitudes d'écoute, c'est réintroduire dans la musique ce qu'elle a expulsé pour se constituer. C'est le retour du refoulé musical tenu en laisse depuis des siècles : le bruit, le grincement, le souffle, le cri, la dissonance pour elle-même, la fausse note, etc. Un musicien avant-gardiste, Romitelli, écrit : « Le son dans la musique contemporaine est "castré" par le formalisme et par les dogmes sur la pureté du matériau musical : un son cérébral, sans corps, sans chair ni sang. Moi, j'aime le son sale, distordu, violent, visionnaire, que les musiques populaires ont parfois su exprimer »[48]. L'auteur se réfère au rock psychédélique des années 1960, de Jimi Hendrix, des Pink Floyd, de l'*underground* de l'époque. Plus tard, son cycle *Professor bad trip* (1998-2000)[49] illustre l'idée de résonance composée écrite à la suite de son expérience avec les drogues et les hallucinogènes[50]. Plus près de nous, la musique du son saturé de Franck Bedrossian s'oppose à tout idéal de pureté et revendique les limites de l'audible.

Cette cacophonie revendiquée, qui reste en travers de la gorge de l'ordre symbolique classique, reste en-deçà de tout idéal esthétique. Elle repousse au plus loin les limites de l'inaudible pour décevoir toute tentative de recherche d'un message. Nous disons expérience limite, car aucun compositeur ne voit son œuvre réduite à ces extrémités expérimentales qui ne constituent bien souvent qu'une provocation provisoire, démentie par une œuvre plus civilisée.

Pourtant, sur un autre versant, la révolution technologique et sonore a favorisé les tendances mystiques des grands compositeurs. Dans son chapitre sur l'immersion dans le son, Makis Solomos montre la coïncidence entre l'espace sonore que cette technologie a rendu possible avec un renouveau du sentiment océanique ; un syntagme freudien inattendu, bienvenu dans ce champ. Les compositeurs sollicitent le cosmos, les espaces infinis, voulant produire sur le public un effet de transe et de délocalisation. Comme nous l'avons dit plus haut, la spatialisation du son a favorisé une dissolution de la durée au profit d'un temps suspendu. De même, la suggestion d'espaces éthérés ou intersidéraux s'est effectuée à la fois dans la musique pop comme dans la musique savante. Bien entendu, on ne confondra pas le cocktail psychédélique qu'offre la pop musique avec l'arrachement par le continuum sonore que réalise un Xenakis avec ses *Polytopes* ou *Metastasis.* Loin du pythagorisme de ce dernier, Messiaen revendiquait une haute spiritualité dans son *Quatuor pour la fin du temps* comme dans ses nombreuses pièces consacrées à l'enfant Jésus.

Enfin, des philosophies parfois fumeuses, autour du Zen en 1970, éloignent toujours plus les compositeurs de l'idéologie consumériste. L'influence des arts hindous et orientaux

48. Arbo A., *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 143.
49. Fausto Romitelli, *Professor bad trip* pour dix instrumentistes (1998-1999). Interprètes : Ensemble intercontemporaine, Ludovic Morlot, direction (5'31) https://www.youtube.com/watch?v=jwLVz3ph8Kk
50. Solomos M., *op. cit.*, p. 328.

vient à l'appui de ce « mysticisme hiératique » qui caractérise le minimalisme d'un La Monte Young inspiré des traditions indiennes.

On n'écrit plus du grave vers l'aigu, mais à partir d'un centre souvent virtuel se développe une « omnidirectionnalité » harmonique qui va de pair avec une musique « flottante »[51] plus ou moins hypnotique et qui enveloppe l'auditeur. L'effet de « transe »[52] est ainsi au programme des musiques minimalistes et répétitives, dont certaines revendiquent la tradition des derviches tourneurs (Terry Riley).

On ne saurait les confondre avec les tenants de la musique spectrale comme Tristan Murail. Ce dernier, qui doit beaucoup à Giacinto Scelsi, ne fait aucune concession au romantisme ou à la beauté classique, tout en revendiquant une mystique du son. Il est vrai que l'émergence du son à la fin du XXe siècle a pu être hypostasiée au point que « l'immersion dans le son peut alors prendre les allures de la fameuse fusion océanique ou d'une fusion de nature mystique[53] ». Le compositeur Michel Chion a mis un bémol à ces tendances en faisant observer que « le son est à bien des égards mythifié comme le représentant d'une autre réalité vibratoire bien plus élevée, d'une musique sans son au-delà des sons, d'une voix sans voix au-delà des voix[54] ». C'est donc à partir d'une non-extraction de l'objet-voix que ce mythe ésotérique de la vibration s'est forgé. On pensera à la voix de Lacan comme voix aphone ; l'effet d'étrangeté qu'elle produit en général dans la musique contemporaine est ici gommé – rien ne demeure étranger au son.

Toute une idéologie de la vibration se prête aux métaphores spiritualistes. Elle a gagné les années pop et au-delà. Elle est déjà présente dans la théosophie de Scriabine, pour qui la substance des états d'âme est vibration[55]. Le son doit envelopper l'auditeur, le poussant vers la fusion et le mythe de l'Un. Il convient de rechercher ce qui, dans la musique contemporaine, veut produire une transe au-delà de l'objet dans un lointain indéfini bien loin de l'objet *a* déchet, même si tout l'arsenal technologique d'aujourd'hui y contribue.

Mysticismes, philosophies orientales chez les uns, délire psychotique chez les autres, dadaïsme (Cage), ne font qu'éloigner la musique de tout le monde défini par ces objets de consommation.

On ne les confondra donc pas avec ces musiques d'ameublement, de guimauves, et de rose bonbon, noyées dans des berceuses aux harmonies sirupeuses, musiques d'ascenseur de grands magasins et d'aéroports. *Pourquoi la musique ?*, demande naïvement le philosophe Wolff[56] ; la bonne question est plutôt : pourquoi la *Sequenza* pour violon de Berio et non pas André Rieu ?

Est-ce que cela condamne la musique de notre temps – une musique du réel sans concession pour les édulcorants que sont l'harmonie, le rythme, le beau son ? Une question se pose : pourquoi une pareille subversion, contrairement à d'autres révolutions artistiques, notamment en peinture, n'a pas eu de prise sur notre époque ? Au-delà des facteurs

51. *Ibid.* p. 273.
52. Rouget G., *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980.
53. Solomos M., *op. cit.*, p. 277.
54. Chion M., *Le son*, Paris, Nathan/Her, 2000, p. 137.
55. *Cf.* Solomos M., *op. cit.*, p. 267-268.
56. *Cf.* Wolff F., *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015.

contingents (politique de diffusion, concerts, interprètes), on se demande s'il existe une sensibilité à la musique postsérielle, qu'en est-il aujourd'hui d'une résistance à la musique de notre temps ? S'agit-il du renversement d'un code symbolique qui trace une limite à ce qui est audible et ce qui ne l'est pas : l'harmonie ? L'atonalité ? Les notes ? Le chant ? Ces paramètres sont-ils universels au point qu'une fois transgressés, nous serions dans la pure cacophonie ? Une telle opinion fait retour aujourd'hui. Sur toutes ces questions, le brûlot de Duteurtre[57] contient la somme de tous les préjugés hostiles à la musique d'avant-garde issue de l'atonalité. Les clichés sur celle-ci ont des relents de populisme : une élite bruyante, arrogante et prétentieuse qui n'a survécu que du fait du snobisme parisien, de la dictature de Pierre Boulez, et des subventions de l'État pompidolien des années 1970. Le livre a suscité un tollé en réaction à cette surdité de mauvaise foi, doublée du fait que l'auteur considère comme une salubre interruption du courant postsériel le retour à l'harmonie dans les musiques répétitives et minimalistes, pâles rejetons de la pop musique et du rock américain reposant sur trois accords et une pulsation automatique. Des voix, paraît-il, lui font écho aujourd'hui au Collège de France. Pascal Dusapin, qui s'est élevé contre, n'a pourtant rien d'un dogmatique ; éclectique, il s'est montré apte à renouveler tous les genres, de la sonate à l'opéra.

Écho dans le corps : pulsion ou pulsation ?

Est-ce par l'entremise du corps que la psychanalyse aurait du nouveau à dire sur la musique, notamment contemporaine ? Plusieurs pistes nous sont proposées.

Francis Wolff s'est penché sur les invariants constitutifs de la musique, de toutes les musiques, qu'il s'agisse de la chansonnette, de la polyrythmie des pygmées, de Mozart ou de Stravinsky ; à savoir, principalement, la pulsation, la mesure et le rythme. Ces invariants ayant au moins une base biologique : la pulsation isochrone « qui vient de notre propre corps, ou de l'exigence de régularité qui l'anime : battements cardiaques, respiration, marche, etc. »[58]. À cette pulsation régulière s'ajoute la mesure qui suppose non seulement l'égalité des durées, mais une division accentuée de celles-ci. Quant au rythme, il concerne le phrasé propre à l'artiste, l'alternance régulière des accents avec la main gauche au piano par exemple, comme dans les valses de Chopin. Ce qui fait dire à l'auteur que « la mesure est en nous » mais le rythme est, lui, « dans le discours musical »[59]. L'auteur soutient une sorte d'inconscient corporel qu'il nomme « corps comptant », qui est défini comme un écho, une incorporation du rythme[60]. Ce postulat va lui servir à justifier l'exclusion de toute musique venant de près ou de loin du sérialisme.

Il résulte de ce naturalisme une discrimination dont les musiques sans rythme ni répétition font les frais au titre d'interdire toute prévisibilité et tout ordre. Une conception qui n'est pas nouvelle et qui condamne implicitement toute la musique sérielle, au nom d'une

57. Duteurte B., *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
58. Wolff F., *Pourquoi la musique ?*, *op. cit.*, p. 108.
59. *Ibid.* p. 111.
60. *Ibid.* p. 113.

prétendue contradiction entre chromatisme et abandon de la tonalité[61]. L'auteur n'exclut tout de même pas de la musique des événements plus ou moins aléatoires et irréguliers tel que le Récitatif des opéras italiens de Mozart, ou encore les ouvertures des Raga de Ravi Shankar. Pour la même raison, l'auteur n'apprécie pas spécialement le chant grégorien avec son « alternance musicalement imprévisible des brèves et des longues » fondée sur l'accentuation naturelle de la langue latine et non sur la répétition d'une même cellule : « Au lieu d'une répétition, on entend toujours la même chose. Ce type de musique ne peut rien nous faire, elle ne peut avoir aucun effet moteur sur le corps. Une temporalité continue et sans mesure ne peut avoir qu'un effet hypnotique ou contemplatif »[62]. Maintenant, c'est toute la musique spectrale qui est condamnée. Il en résulte que sans la pulsation isochrone, la musique est chaotique, elle ne peut être sauvée que par la parole. Platonicien, l'auteur suppose une présence de l'intelligible dans le sensible, un calcul inconscient comme disait Leibniz, qui fait le plaisir musical et qui, bien entendu, est exclusif de la subversion contemporaine qui, comme Cage ou Xenakis, ont tenté d'abolir les hauteurs, les intervalles et la mesure.

Hostile au formalisme et au structuralisme, Francis Wolff se recommande de la *Gestalt theory* pour expliciter sa notion de pulsation en tant qu'une « forme qui se répète »[63].

Varèse déjà sollicitait ce qui, dans le corps, fait écho à la pulsation rythmique, à la vibration, etc., mais sans céder ni au mysticisme ni au naturalisme biologique. De même Stockhausen, dans *Kontakte* (1958-1960)[64] fait valoir qu'il « y a une vibration sonore qui est dans le corps même, à l'intérieur du corps »[65], sans qu'il s'agisse spécialement du corps biologique.

L'affirmation selon laquelle le corps fait caisse de résonance par sympathie avec un rythme respectueux de ce qu'il appelle l'« isochronie »[66] est pur fantasme. Elle se heurte au fait que la prétendue pulsation ne repose sur aucun rythme naturel ; au reste, par bonheur, l'auteur ignore la psychanalyse. Ce n'est pas le cas de J.-F. Lyotard qui, dans son article « Plusieurs silences »[67], croit pouvoir isoler, au-delà des codes symboliques de la tonalité classique, une prétendue énergie libidinale à la source de la création. Lyotard a cherché lui aussi des justifications à la musique de Cage dans l'élaboration freudienne de la pulsion de mort : silences, grincements, tension supérieure, dépression profonde. Cage crée des *events* : dissonance, stridence, silence exagéré, laideur. Justement, tout ce qui est rejeté par l'unité d'un corps harmonieux[68].

La pulsion, l'inconscient, la répétition sont-ils des opérateurs valables pour l'esthétique musicale ? En général, quand la psychanalyse se mêle de musique, elle cherche une analogie entre rythmique du corps, pulsation et répétition ; il est évident que dans la danse, effectivement, une certaine jouissance du corps est provoquée par la scansion rythmique. Le problème est que la musique contemporaine n'est pas propre aux ballets ; les tentatives d'un

61. *Ibid.* p. 171.
62. *Ibid.* p. 115.
63. *Ibid.* p. 178.
64. Karlheinz Stockhausen, *Kontakte* (1958-1960). Interprètes : *L'Instant donné* et *Motus* (35'56) https://www.youtube.com/watch?v=KcMnlNrwYVE
65. Cité par Solomos M., *op. cit.*, p. 433.
66. Wolff F., *op. cit.*, p. 112-113.
67. Lyotard J.-F., « Plusieurs silences », *Musique en jeu* n° 9, p. 64.
68. Lyotard J.-F., « Plusieurs silences », in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, 10/18, 1973, p. 282.

Pierre Henri avec Béjart ont fait long feu. Il faudrait distinguer les ballets de Béjart du tango. L'espace-son renouvelle le rapport du corps, moins assujetti qu'on le croit au trait unaire de la pulsation ou de la répétition.

Nous suivons les suggestions proposées par Agnès Timmers[69], qui croit pouvoir opposer deux sortes d'affects, les uns générés par la musique romantique, les autres par la musique contemporaine. Dans cette dernière, la satisfaction apportée ne relève pas de l'émotion, qui implique une familiarité avec le code qui préside à cette musique. Il semble que la musique d'avant-garde bouleverse le rapport à la satisfaction musicale, dans la mesure où elle touche physiquement. Comment penser une expérience de corps qui ne relève pas de l'émotion à quoi s'attache toujours une représentation : les sons saturés, ça ne fait pas pleurer ni rêver. Il est un fait qu'une musique qui dérange, qui réveille, a des analogies avec la pulsion : d'obscurs événements de corps se produisent.

À cette conception du corps biologique comme caisse de résonance, réceptacle, et écho, nous opposerons un corps érogène défini par la pulsion et l'objet *a* pour s'accorder aux nouvelles musiques. Il y a un *topos* concernant les transformations énergétiques de la musique contemporaine. Ce que Varèse appelait la dynamique. L'abandon de la métaphore linguistique a favorisé les métaphores énergétiques, l'informel, le cosmos immatériel. C'est l'interprétation qu'en donnent Deleuze et Guattari : « L'essentiel n'est plus dans les formes et les matières, ni dans les thèmes, mais dans les forces, les densités, les intensités »[70]. Les mêmes auteurs se réfèrent à Boulez pour opposer continuité et discontinuité en musique avec le binaire lisse et strié utilisé dans *Penser la musique aujourd'hui*.

On dit alors que la musique contemporaine, sans rythmique, sans pulsation, ne touche pas le corps. Mais de quel corps parle-t-on ? Le corps dansant est-il sous la dominance d'une pulsion ? Il n'est pas sûr que tout ce qui fait jouir le corps soit d'ordre pulsionnel. Les tendances cosmiques de la musique évoquées plus haut prétendent d'ailleurs éjecter le corps tout entier, tel un grand huit infini dans l'espace.

Il reste à clarifier le lien entre pulsion et pulsation. Si la psychanalyse aborde le corps par la pulsion, ce n'est pas pour lui assigner un rythme. Au contraire, rappelle Lacan après Freud, elle n'a « pas de jour pas de nuit », elle est imprévisible, sans loi, sa poussée est constante. Lacan a cherché au-delà de la biologie la raison de ce paradoxe dans la topologie[71]. Les adversaires les plus décidés de la musique atonale, à l'instar de Lévi-Strauss, considèrent aussi « que l'harmonie est indispensable à notre oreille » comme le sont les pulsations rythmiques perceptibles par le corps[72].

Si la musique a un rapport avec la pulsion, c'est un « montage [dans un collage] surréaliste »[73], un bric-à-brac. La porosité des genres musicaux est une autre illustration de ces collages.

---

69. *Cf.* l'entretien dans ce numéro.
70. Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 422-423.
71. Lacan J., *Le Séminaire* livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1974, p. 150.
72. Duteurtre B., *op. cit.*, p. 345.
73. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts…*, *op. cit.*, p. 154.

l'art abstrait a connu un triomphe dans les années 1950-1960 à peu près au moment du sérialisme intégral ; alors, pourquoi pas la musique ?

Un compositeur tel que Morton Feldman est assez illustratif de cette tendance des compositeurs new-yorkais des années 1980 à prendre appui sur la peinture. Ce compositeur, né en 1926, a connu tous les génies du XXe siècle : Schönberg, Varèse, Stravinsky, Boulez. Il s'est laissé influencer par les minimalistes américains. Il trouve un support imaginaire à son œuvre dans la peinture abstraite américaine des années 1960 chez Rothko et Gustson. Peintre lui-même, Feldman a trouvé dans l'art du tissage traditionnel turc la voie royale que le travail du son doit reproduire. Cette analogie du tissage et de l'écriture musicale fait écho, pour nous, au réel du nœud borroméen et à l'usage de la tresse du dernier Lacan que lui a inspiré le peintre Rouan. La musique tire de la peinture et de la topologie les mêmes métaphores que Lacan : déformations de surfaces, anamorphoses, sphères, tissages.

On comparait déjà Debussy, à tort, aux impressionnistes. Schönberg lui, revendique des affinités avec Kandinsky, le sérialisme en général est taxé de pointillisme. Boulez avoue une parenté avec Klee. L'abstraction comme le *Bad Painting* ont leur pendant en musique. Le son sale de Romitelli[45] trouve sa source dans la peinture de Bacon.

On pense aussi aux monochromes d'Yves Klein, qui ne choquent pas plus que ne devrait le faire le travail du son réduit à une seule note. C'est la tentative de Scelsi[46], sorte d'anamorphose éternellement étirée, qui suspend la durée. Les musiques répétitives, elles-mêmes fondées sur des cycles et des cercles concentriques, n'échappent pas à l'imaginaire du *Pop Art*. On apprend que c'est surtout Andy Warhol qui en constitue la source principale, à l'instar des minuscules variantes d'une même image[47].

Deux problèmes se posent : la musique contemporaine est-elle justiciable des mêmes analyses concernant l'objet plastique ? Par ailleurs, n'y a-t-il pas dans Lacan une esthétique au-delà du beau, de la belle forme et du phallus, dont une source nouvelle serait la théorie du sublime kantien à peine esquissée dans *L'éthique* ? Dans ces conditions, l'idéal de la belle forme ne serait plus forcément requis pour qualifier l'objet esthétique. Une voie vers l'illimité, l'informe, le difforme est ouverte dans cette catégorie du sublime, sans qu'on la confonde avec la sublimation, elle dépasse l'alternative : ou beauté idéale, ou objet *a* déchet.

Il est certain que la question du déchet se pose explicitement dans la musique contemporaine. Conjointement avec le rejet fondamental des canons du romantisme et de la tonalité, les finalités de la musique ont profondément changé : hypnotiser, agresser, étourdir, plutôt que charmer. Le règne du *bel canto*, qui traverse encore toute la musique du XIXe siècle, est aboli depuis Debussy. La voix est traitée comme un instrument parmi d'autres, comme le piano est devenu, avec Igor Stravinsky, un instrument de percussion. Aussi bien le cri que la voix enrouée des *jazzmen* comme tous les sons gutturaux prennent rang dans l'orchestre : hurlements, souffle et voix caverneuse se mêlent aux instruments à vent ; John Cage fait parler le corps. Il en est de même pour les instruments, tout ce qui était impossible

45. Solomos M., *op. cit.*, p. 328.
46. Scelsi, *Quattro pezzi su una nota sola*, 1959.
47. Bosseur D. et J.-Y., *Révolutions musicales, La musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, 1999, p. 154.

Si l'on ajoute l'humour et le fantasque, on a la musique d'un Frank Zappa, inclassable, qui mélange tout, de Varèse à Boulez en passant par le rock et la pop des années hippies, avec un zeste de critique politique ; ou encore Kagel, les provocateurs et dadaïstes.

C'est au contraire pour contredire l'aléatoire de la pulsion que le corps jouit d'un rythme qu'il contrôle : la danse est une sublimation de la pulsion, un triomphe sur elle, l'illusion d'une maîtrise de la pulsion. C'est pourquoi l'introduction de l'aléatoire, de la surprise et autres phénomènes disruptifs en musique postsérielle est plus proche du réel pulsionnel que de la valse à trois temps. Chercher une analogie entre pulsation rythmique et pulsion corporelle est un contresens et une façon de jouer sur les mots. La pulsation n'est pas la pulsion, qui désigne un mode de jouissance qui ne se fie à aucune cadence répétitive.

Quelle musique peut fournir le paradigme de cette constance pulsionnelle : Mozart ou Stockhausen ? La reprise du thème dans les sonates de Mozart aussi bien que les vrombissements agressifs, bombes et coups de tonnerre de Stockhausen, font l'affaire.

Sait-on entendre ? L'oreille n'est-elle charmée que par l'harmonie ? L'accord parfait, la résolution des dissonances ? La dissonance, les nœuds, n'est-ce pas ce que l'inconscient a de commun avec la musique moderne : une grimace du réel ? Et n'est-ce pas la survivance de canons du XIXe siècle qui la rend inaudible aujourd'hui, autant que le réel impossible à supporter ?

L'impossible à entendre, certes, n'est pas l'avenir de la musique mais une limite toujours variable à sa diffusion. La psychanalyse comme pédagogie de l'écoute, sensible au silence (Cage), au soupir, au murmure, mais aussi aux couacs, à l'impossible à dire. La scansion de la langue devrait favoriser cette écoute au lieu d'être endormie par une musique qui répète toujours la même chose.

Les lacaniens devraient être sensibles à la musique de notre temps. L'objet *a* en musique n'est pas le réel nu de l'inaudible, mais le *couac* qui défait toute signification et tout confort harmonieux : comme les applications de l'électroacoustique, l'espace-son, la sphère, les nœuds sont les paradigmes incontournables pour penser la musique aujourd'hui. Pourquoi l'écoute ne serait-elle pas affectée par ce qui fait pavé dans la mare de l'univers sonore, à l'instar de ce qui se relève de notre expérience ? La leçon de Cage sur l'écoute fait écho à celle de Joyce sur la lettre. Pourquoi les oreilles du psychanalyste, tel une princesse aux petits pois, pourtant exercées au pire, seraient-elles écorchées par la saturation et la dissonance ?

Texte paru initialement dans ***La Cause du désir***,
Psychanalyse et Musique, Numéro Hors-Série Numérique
OUI ! EN AVANT DERRIÈRE LA MUSIQUE

Disponible sur ecf-echoppe

Lacan Quotidien, « La parrhesia en acte », est une production de Navarin éditeur
1, avenue de l'Observatoire, Paris 6e – Siège : 1, rue Huysmans, Paris 6e – navarinediteur@gmail.com

Directrice, éditrice responsable : Eve Miller-Rose (eve.navarin@gmail.com).
Rédacteur en chef : Yves Vanderveken (yves.vanderveken@skynet.be).
Éditorialistes : Christiane Alberti, Pierre-Gilles Guéguen, Anaëlle Lebovits-Quenehen.
Maquettiste : Luc Garcia.
Relectures : Anne-Charlotte Gauthier, Sylvie Goumet, Pascale Simonet.
Électronicien : Nicolas Rose.
Secrétariat : Nathalie Marchaison.
Secrétaire générale : Carole Dewambrechies-La Sagna.
Comité exécutif : Jacques-Alain Miller, président ; Eve Miller-Rose ; Yves Vanderveken.

pour acceder au site LacanQuotidien.fr CLIQUEZ ICI**.**