

Eric Maestri

*Images, paysages, gestes, mondes. La dialectique
bachelardienne des musiques contemporaines*

1. La dialectique du son et des retentissements

Pour Gaston Bachelard la matière «existe [...] sur le plan du rythme, et le temps où elle développe certaines manifestations délicates est un temps ondulant, temps qui n'a qu'une manière d'être uniforme : la régularité de sa fréquence»¹. Cette matière, onde rythmée d'une force invisible, n'est pas une musique, mais elle peut être écoutée et ressentie : «l'énergie vibratoire est l'énergie d'existence»². Le mouvement ondulatoire est la matière. Il s'agit du fondement de la nature. Dans *La Dialectique de la Durée* Bachelard affirme que «les phénomènes de la durée sont construits avec des rythmes [...] c'est-à-dire des [...] systèmes d'instant»³. La dialectique envisagée est de nature musicale, car les «événements exceptionnels doivent trouver en nous des résonances»⁴. L'«arsis» et la «thésis» constituent les pôles de cette dialectique, ils dessinent «le caractère essentiellement métaphorique de la continuité des phénomènes temporels»⁵. Une sorte de respiration des êtres et de la nature. Les musiques contemporaines, à partir des années 1970, recherchent une résonance similaire. Elles sont à l'écoute de la matière sonore⁶. La création et la manipulation du son offrent une connaissance profonde de l'essence vibratoire de la nature. Ainsi, la musique donne une expérience métaphorique de la durée comme nulle autre forme d'expression. En même temps, son essence ondulatoire ne suffit pas ; la musique doit être écoutée, elle doit être posée dans l'espace commun d'une activité partagée, elle doit être com-posée. Simon Emmerson insiste sur ce fait que la musique soit une forme de connaissance de l'espace, conçu d'un point de vue physique et social⁷. La musique donne alors à

¹ Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, Paris, PUF, 1950, p. 130.

² *Ibidem*, p. 131.

³ *Ibidem*, p. IX.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Je signale sur le sujet de la matière et de l'imagination sonores l'étude de Spampinato, F., *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁷ Emmerson, S., *Living Electronic Music*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 21.

entendre la matière au sens large ; elle est la porte d'entrée au son-espace, qui, à son tour, donne l'accès à l'expérience de l'invisible. Cette porte n'est pas incorporelle ou abstraite, elle est conditionnée par le temps nécessaire à son devenir. Elle doit être vécue en respirant. Entendre l'évolution d'un son et son espace signifie saisir la nature matérielle et spirituelle de la musique, l'arsis et la thésis, dont la relation doit être ouïe. Si, pour Bachelard, lire est une tâche ardue⁸, pour le musicien, la pratique musicale est propédeutique à l'ouïr. L'écoute de la nature du son et de son retentissement non acoustique, deux formes de résonance, l'une matérielle et l'autre spirituelle, constitue les éléments de l'expérience esthétique musicale contemporaine. Pour le musicien contemporain, cette dialectique de l'écoute est le point de départ et d'arrivée. La musique habite l'environnement, aujourd'hui, elle ne suffit pas à elle-même. Elle jaillit auprès de l'auditeur, qui en est l'origine autant que le musicien. Il s'agit d'une disposition fondamentale, sans laquelle entendre une musique n'est qu'une activité de consommation. Or, la musique d'aujourd'hui vit dans la forme d'un contact, dans un espace-temps interstitiel qui émerge de la résonance réciproque de l'auditeur et du musicien. La métaphore de la continuité, rythmée par les événements, a dans la musique une forme d'expression forte, qui peut être partagée et vécue. La musique est le fruit de ce retentissement comme la résonance d'une résonance ; elle est une activité plutôt qu'une chose⁹. Bachelard le suggère d'une manière subtile :

Si l'on arrêta le flot de l'émotion qui accompagne la mélodie, on se rendrait compte que la mélodie prise comme simple donnée sensible cesse de couler. La continuité n'appartient pas à la ligne mélodique elle-même. Ce qui donne de la consistance à cette ligne, c'est un sentiment plus flou, plus visqueux, que la sensation. L'action musicale est discontinue ; c'est notre résonance sentimentale qui lui apporte la continuité.¹⁰

Cette continuité, jugée comme une « reconstruction sentimentale qui s'agglomère par-delà de la sensation réelle »¹¹, est opérée par l'auditeur, comme chez John Cage, qui « imitait la nature dans sa manière de fonctionner »¹² et transformait l'auditeur en observateur détaché du non-sens. L'organisation des sons et leur compositionnement dans le temps – dans le sens d'une activité partagée douée d'une intention commune – requiert, pour être comprise et appréciée, l'implication de l'auditeur. La musique fait résonner le « sens du milieu, qui nous a permis d'éprouver les champs sensoriels où circule l'énergie et la vitalité des vies humaines autant que musicales »¹³.

⁸ Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Ville-neuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 18.

⁹ « Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing 'music' is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely » (Small, C., *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998, p. 2).

¹⁰ Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, cit., p. 116.

¹¹ *Ibidem*, p. 113.

¹² Cage, J., *A Year from Monday*, London, Marion Boyars, 1968, p. 31.

¹³ Lassus, M.-P., *Le non-savoir. Paradigme de connaissance*, Louvain-la-Neuve, EME Editions, 2019, p. 24.

Les sons résonnent auprès de l'auditeur en le faisant participer au jeu. L'acte musical se fonde sur la com-participation des acteurs qui l'inventent. Bachelard saisit cette idée d'implication comme étant une résonance profonde : « Dans ce retentissement, l'image poétique aura une sonorité d'être, écrit Bachelard, le poète parle au seuil de l'être. Il nous faudra [...] pour déterminer l'être d'une image en éprouver [...] le retentissement »¹⁴. Le retentissement, tel que Bachelard le conçoit, « appelle à l'approfondissement de notre existence [...] opère un virement d'être », donne la possibilité de ressentir que « l'être du poète soit notre être »¹⁵ ; il permet de saisir l'épaisseur de l'image poétique : « Dans la résonance, nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre »¹⁶.

Cette résonance est musicale. Elle prend la forme d'une « petite harpe éolienne » à travers laquelle « la pensée humaine chante »¹⁷. L'écoute est une activité pensante sans laquelle la musique est muette. L'auditeur chante, il co-crée en suivant les profils de la mélodie, en la colorant des effets qu'elle produit. Günther Anders suggère l'idée de « coréalisation »¹⁸, Bachelard conçoit le retentissement comme une résonance du profond et de la profondeur à l'intérieur de laquelle émerge la résonance musicale, le lieu privilégié à l'intérieur duquel l'être de l'artiste et de l'auditeur communique. Pour Anders, l'être humain est un « objet musical »¹⁹, il sort de soi par la musique ; pour Bachelard, l'écoute, habitée par l'émotion musicale, est « un essai jamais pleinement achevé d'une synthèse temporelle, car la causalité musicale est [...] toujours systématiquement différée »²⁰. Pour co-crée, l'auditeur active l'imagination, son véritable instrument, qui « n'est pas la faculté de former des images de la réalité », mais « de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité »²¹ :

L'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l'esprit nouveau ; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision. Elle verra si elle « a des visions ». Elle aura des visions si elle s'éduque avec des rêveries avant de s'éduquer avec des expériences, si les expériences viennent ensuite comme des preuves de ses rêveries.²²

Dans les poétiques de certains musiciens et musiciennes, la musique est pensée en fonction d'une altérité et projetée dans un espace partagé : l'écoute a une fonction cruciale dans leur musique. Les musiciens cherchent un dialogue, ils conçoivent leurs musiques comme un terrain de jeu, comme un déclencheur de

¹⁴ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 2.

¹⁵ *Ibidem*, p. 6.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 180.

¹⁸ Anders, G., « Recherches philosophiques sur les situations musicales », in Ellensohn, R. (ed), *Phénoménologie de l'écoute*, Paris, Philharmonie Editions, 2020, pp. 25-240.

¹⁹ *Ibidem*, p. 217.

²⁰ Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, p. 112.

²¹ Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 23.

²² *Ibidem*, p. 24.

l'imagination, l'arsis et la thésis de l'écoute. Les notions d'image, paysage, geste et monde extrapolées de leurs textes permettent d'esquisser les traits de cette résonance. Notre but est ainsi de poursuivre dans la direction indiquée par Marie-Pierre Lassus, en étudiant le Bachelard musicien²³. En développant certaines poétiques musicales contemporaines, la nature musicale de la pensée de Bachelard émergera encore plus clairement. Dans ces musiques, l'expérience de l'écoute est très profonde, ce qui implique le rôle de l'imagination auditive très important. Les textes des musiciens de musique électronique serviront ici de terrain de jeu. Les musiques instrumentales vivent une période de transformation aujourd'hui et la plupart de ces musiques regardent au passé. La nostalgie de ces musiques – due au poids de la tradition – laisse la place à une recherche positive et légère dans les musiques électroniques. Si d'un côté la perspective négative est apparue comme privilégiée jusqu'aux années 1970, les poétiques contemporaines conçoivent l'acte musical d'une manière positive, à la recherche d'histoires à raconter et horizons symboliques à tracer. Cet esprit appartient à Bachelard, qui a toujours écouté l'aspect vital des images poétiques. L'approfondissement des théories compositionnelles de certains auteurs montrera que la pensée de Bachelard résonne d'une manière implicite auprès de ces musiciens et qu'elle leur offre un fondement et un périmètre. Grâce à Bachelard on peut concevoir le musicien d'aujourd'hui comme « celui qui "voit" dans la musique une pratique visionnaire [...] pour s'enfuir, ailleurs, loin de tout, y compris de la musique »²⁴. En même temps, le commentaire de ces poétiques contemporaines est l'occasion pour penser le Bachelard musicien aujourd'hui. Cette lecture parallèle relèvera les aspects saillants de la dialectique entre le son et ses retentissements à travers les poétiques de François Bayle, Denis Smalley, Trevor Wishart et de trois compositrices, Hildegard Westerkamp, Katharine Norman et Julie Faubert.

2. Images

Pour Bachelard

l'image poétique, [...] nous est personnellement novatrice. [...] En recevant une image poétique nouvelle, nous éprouvons sa valeur d'intersubjectivité. [...] une image poétique échappe aux recherches de causalité. [...] Nous en arrivons donc toujours à la même conclusion : la nouveauté essentielle de l'image poétique pose le problème de la créativité de l'être parlant. Par cette créativité, la conscience imaginante se trouve être [...] une origine.²⁵

L'image poétique jaillit de la parole, ou des sons. Pour saisir cette image, il faut la créer, la « conscience imaginante » étant son point de départ.

²³ Cf. Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien*, cit..

²⁴ Romitelli, F., « Pour une pratique visionnaire », in Arbo, A. (ed.), *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan/L'Itinéraire, 2005.

²⁵ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, cit., pp. 7-8.

L'image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant. À vivre les poèmes, on a donc l'expérience salutaire de l'émergence. C'est là sans doute de l'émergence à petite portée. Mais ces émergences se renouvellent ; la poésie met le langage en état d'émergence. La vie s'y désigne par sa vivacité. Ces élans linguistiques qui sortent de la ligne ordinaire du langage pragmatique sont des miniatures de l'élan vital.²⁶

L'imagination du lecteur participe « à la vie des formes et à la vie des matières »²⁷. Le compositeur François Bayle est du même avis. Son œuvre *L'Expérience acoustique* (1966-1972) requiert de co-crée la musique par l'écoute. Le premier mouvement est exemplaire. Il s'agit de « cinq thèmes – sons », des miniatures qui évoquent un étrange monde naturel et synthétique à la fois, de véritables métaphores sonores. L'auditeur doit activer son expérience acoustique pour en saisir le sens. Bayle cherche une telle complicité, convaincu que nous partageons une expérience fondamentalement commune. Selon le compositeur français, les êtres humains ont tout entendu dans le ventre maternel. La musique donne la possibilité de « reconfigurer »²⁸ cette expérience oubliée. L'audition, libre de la vision et dans une situation suspendue de transe, révèle les sens cachés de la réalité. La musique acousmatique est l'instrument par excellence de cette reconfiguration :

C'est en observant du dedans [...] le mouvement de l'intuition auditive [...] que se constitue pour moi le projet musical. L'univers sonore ainsi mis en cause ne l'est nullement à titre descriptif. Il [...] s'agit [...] aujourd'hui [...] de surprendre, provoquer, déplacer la formation de la pensée perceptive, celle qui flottante se mobilise, associe, calcule, soupçonne, devine... découvre et invente : la pensée ainsi mise en travail par le sonore objectif, celui-ci devenu objet maniable, sur lequel peut s'exercer l'expérience. [...] Pourvu d'un médium, le son vient à travers lui à la fois chose et activité de la main/oreille, manifestation de la vie, phénomène considérable. [...] la trace sonore se dispose en couche, se manie comme texture et s'inscrit avec la précision extrême d'un texte ouvert, complexé, et fléché en multiples directions.²⁹

Le son enregistré est le « signe d'un passage, d'une présence passée qui interroge les vivants »³⁰. Ses résonances s'étendent à l'expérience entière de l'être humain.

²⁶ *Ibidem*, p. 10.

²⁷ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 44.

²⁸ « Les sons préexistent, ils sont très anciens, des sons de toujours. En naissant on a entendu tous les sons. Quand on commence à regarder puis à lire, on est loin d'avoir vu tout le visible, tous les signes, mais en revanche on a entendu tous les sons possibles. Il n'y a plus de surprise vraiment si ce n'est celle de les retrouver. La fonction artistique consiste à les reconfigurer. La musique concrète [...] renouvelle la question du rapport du son et du sens » (Bayle, F., « Penser / créer », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, p. 119).

²⁹ Bayle, F., « Avant-propos », in *Musique acousmatique. Propositions... position*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 17-18.

³⁰ « La trace signifie sans faire apparaître. Elle oblige, mais ne dévoile pas. [...] La trace se distingue de tous les signes qui s'organisent en système, en ce qu'elle dérange quelque "ordre" : la trace, dit Lévinas, est "le dérangement même s'exprimant". Oui, la trace laissée par quelque gibier dérange l'ordre végétal de la forêt. [...] C'est toujours un passage, non une présence possible, qu'elle indique » (Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 226).

La trace sonore est un texte. Par conséquent, la musique est constituée d'idéogrammes sonores, «une nouvelle origine dont la réduction acousmatique permet de distinguer les traits porteurs de forme et d'intention»³¹.

Dans *Écouter et comprendre*³², Bayle pense aux conséquences de l'utilisation des techniques d'enregistrement et de reproduction électroniques. Une fois détachés de leur origine corporelle, les sons, gravés sur un support, engagent l'imagination, ils indiquent des causes inexistantes et des associations cognitives impossibles. La reproduction des sons fixés sur support est artificielle, mais, en même temps, elle est une «image [...] au sens physique»³³. Cela modifie le rapport entre la réalité et l'imaginaire sonore. L'acte compositionnel d'une telle fixation est dû à la transcription qui est faite par un outil technique, qui ne fait que figer la «relation active entre l'observateur et l'observé»³⁴, écrit Bayle : cette image sonore «reflète [...] une "conduite perceptive" : elle en offre le schéma, le relief dynamique qui oriente l'attention»³⁵. En paraphrasant Busoni³⁶, Bayle suggère qu'une telle transcription donne aux sons la possibilité d'être pensés comme des «signes purs de liaison, d'évocation des lieux, des régions de l'audible»³⁷. Il s'agit de l'imagination bachelardienne, qu'est la «faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent»³⁸. Bayle propose la notion d'*i-son* pour éclaircir son propos :

Ce que j'appelle *i-son* ne se limite nullement à l'aspect iconique d'une ambiance (paysage) ou d'une causalité (personnage). Cette possibilité analogique du médium, qui l'oppose aux systèmes musicaux abstraits, jouant de l'illusion référentielle, (ce cas de figure qu'exploite l'art radiophonique), ou le déjouant, lui permet d'atteindre à d'autres niveaux de réalité. *L'i-son* au sens large [...] présente, dans une figurativité générale, de la ligne au nuage, de la masse aux myriades, tous les contours audibles, mouvements, processus, flux, du réalisme inclus jusqu'à la fiction de la forme la plus idéale.³⁹

Bayle utilise les sons comme des signes abstraits. Il réduit les objets sonores à l'os pour en garder une partie. L'image-son a trois niveaux d'intentionnalité : «l'image isomorphe (iconique, référentielle), ou *im-son* ; le diagramme, sélection de contours simplifiés (indiciel), ou *di-son* ; la métaphore/métaforme, reliées à une généralité (signe de) ou *mé-son*»⁴⁰. En jouant entre ces niveaux de représentation, Bayle construit ses œuvres. Pensons, notamment, à la pièce *Trois rêves d'oiseaux*, composée entre 1963 et 1971. Dans cette courte pièce, Bayle stylise des chants d'oiseaux, ainsi

³¹ Bayle, F., « Avant-propos », cit., p. 21.

³² Bayle, F., « Écouter et comprendre », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993 pp. 79-90.

³³ *Ibidem*, p. 84.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Busoni, F., *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste, C. Sch. & Co., 1907.

³⁷ Bayle, F., « Écouter et comprendre », cit., p. 85.

³⁸ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 23.

³⁹ Bayle, F., « Avant-propos », cit., p. 21.

⁴⁰ Bayle, F., « L'image de son, ou "i-son" : métaphore/métaforme », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, p. 97.

que leur environnement. L'idée d'utiliser les objets sonores pour représenter des sons transforme le signal acoustique en image. Cette représentation s'adresse à l'auditeur et sort du cadre de la musique écrite : la musique parle de l'expérience vécue, fait référence à des impressions partagées en évoquant leurs traits sonores. Il s'agit de l'arsis temporel dont parle Bachelard, celle qui se confond avec le temps pensé par l'individu. Ainsi, «le son gravé d'une œuvre acousmatique est [...] capable de représenter, et donc, à distance, de faire signe»⁴¹. Par conséquent, «une trace sonore n'est plus seulement, en aval d'un événement, son résidu inscrit. Elle l'efface et constitue une nouvelle origine dont la réduction acousmatique permet de distinguer les traits porteurs de forme et d'intention»⁴². Bayle cherche à «extraire du monde naturel via nos nouveaux outils sonores les conditions d'une "musique figurée"»⁴³. Cette idée de figuration est interprétée à la lumière de la notion de récit proposée par Paul Ricœur⁴⁴. Pour Ricœur, les figures d'un récit constituent l'élément de jonction entre la lecture d'un texte – et, on pourrait dire, l'écoute d'une musique – et l'expérience de la vie⁴⁵. De même, pour Bachelard, la relation entre l'œuvre et l'auditeur se présente d'une manière dialogique. Bayle réalise un texte d'images-sons projetées dans la salle de concert qui, à son tour, est reconfiguré par l'auditeur. Si une telle dynamique caractérise toute communication narrative, chez Bayle elle a une fonction compositionnelle. L'expérience est mobilisée par l'écoute, comme si le monde que nous vivons changeait d'ordre et de sens :

Image, mirage acoustique. Les bruits familiers encadrent notre vie, leurs images acoustiques, détachées des causes concrètes, démontrent avec force leurs principes dynamiques. En désignant du terme "acousmatique" leur écoute pure et attentive, on insiste sur les pouvoirs que cette écoute révèle. Ils m'engagent à construire une musique de mouvements d'images [...]. La musique déchiffre le monde. Elle en offre un mirage.⁴⁶

Bachelard est convaincu que l'imagination possède un pouvoir déréalisant, faisant apparaître des fonctions de l'esprit profondes :

L'imagination, dans ses vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir à la fonction du réel, instruite par le passé, tel qu'elle est dégagée par la psychologie classique, il faut joindre une fonction de l'irréel tout aussi positive.⁴⁷

⁴¹ Bayle, F., « Avant-propos », cit., p. 21.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ «On pense à la signification de l'art, en progression triadique, elle aussi, selon Paul Ricœur : qui vient de la vie pré-figuration sort de la vie re-configuration revient à la vie trans-figuration » (Bayle, F., « Écouter et comprendre », cit., p. 88).

⁴⁵ « Nous avons décrit la lecture comme une effectuation du texte considéré comme une partition à exécuter. [...] L'histoire se sert de [...] la fiction pour réfigurer le temps et [...] la fiction se sert de l'histoire dans le même dessein. Cette concrétisation mutuelle marque le triomphe de la notion de figure, sous la forme du se figurer que... » (Ricœur, P., *Temps et récit 3*, cit., p. 331).

⁴⁶ Bayle, F., « Voyage en aéroforme », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, p. 76.

⁴⁷ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, cit., p. 16.

Chez Bayle il y a un implicite bachelardien. L'idée que l'auditeur soit l'origine de l'expérience et que la musique émerge de la relation entre le son et l'ouïe, rapproche le compositeur et le philosophe. La dialectique de l'image et de sa reconfiguration libre de la vision encadre la musique baylienne en tant que « the-sis » d'un processus d'imagination. La passivité de l'écoute est en réalité une activité créatrice.

3. Paysages

Trevor Wishart, né en 1946, élargit ce champ de recherche en impliquant davantage l'imagination musicale de l'auditeur. Le compositeur partagerait le contenu de l'extrait suivant :

tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve [...]. L'unité d'un paysage s'offre comme l'accomplissement d'un rêve souvent rêvé [...]. Mais le paysage onirique n'est pas un cadre qui se remplit d'impressions, c'est une matière qui foisonne.⁴⁸

L'écoute acousmatique d'un paysage sonore rappelle en surface tous les paysages que nous avons vécus. Pour Wishart le paysage sonore est un composé de sons et de non-sons. Le son d'un mot est porteur d'aspects qui dépassent largement le sonore, en indiquant par exemple, le genre, l'origine, l'âge ou la classe sociale. L'objet sonore n'est pas le fruit d'une écoute réduite, mais d'un « expanded listening »⁴⁹. Le « paysage » est l'ensemble des informations reconnaissables à l'écoute⁵⁰. Pour Wishart...

On peut définir notre perception du paysage en trois composantes qui ne sont pas, cependant, totalement indépendantes. Ces composantes sont : I, la nature de l'espace acoustique perçu ; II, la disposition des objets sonores dans l'espace ; et III, la reconnaissance d'objets sonores spécifiques.⁵¹

Journey into Space (1970-1972) est l'allégorie « du voyage d'un être humain vers sa réalisation personnelle »⁵². Cette pièce utilise des sons très divers, du soupir à la voiture, de la fusée spatiale aux instruments de musique. On participe activement à cette aventure. Wishart nous invite à penser les sons dans leurs résonances

⁴⁸ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 7.

⁴⁹ Harrison, J., *Articles indefinis*, Montréal, empreintes digitales, 1996.

⁵⁰ Wishart, T., *On Sonic Art*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1996, p. 130, traduction de l'auteur.

⁵¹ Wishart, T., « Sound Symbols and Landscapes », in Emmerson, S. (ed.), *The Language of Electroacoustic Music*, London, Palgrave Macmillan, 1986, p. 45 : « We may effectively break down our perception of landscape into three components which are not, however, entirely independent of one another. These are: I, the nature of the perceived acoustic space; II, the disposition of sound-objects within the space; and III, the recognition of individual sound-objects »

⁵² Note de présentation du vinyle publié en 1973 par l'auteur lui-même.

contextuelles. Cette opération est tellement forte qu'à un certain moment nous n'entendons plus les sons, mais plutôt leur relation à notre vécu. On perçoit notre expérience résonner. Par l'écoute nous imaginons des personnages, leurs actions et leurs environnements à travers des métaphores et des réseaux de métaphores. Il est fondamental, affirme Wishart, qu'un compositeur saisisse les archétypes d'une culture pour composer une sorte de mythe :

Pour construire un réseau complexe de métaphores, nous avons besoin d'établir un ensemble de primitives métaphoriques que nous pensons l'auditeur puisse reconnaître et comprendre, comme dans la structure du mythe, nous avons besoin d'utiliser des symboles qui sont relativement clairs pour un nombre large de personnes [...]. Les quatre sons fondamentaux utilisés dans *Red Bird* sont les paroles, les oiseaux, les corps d'animaux et les machines. Alors que dans certains cas ces catégories sont assez clairement distinguables, les ambiguïtés émergent et sont utilisées d'une manière intentionnelle [...]. Chaque type de symbole est choisi pour son interprétation conventionnelle ou une telle interprétation peut être facilement établie.⁵³

Chez Wishart les objets sonores sont des images-sons-paysages. Alors que chez Bayle les sons constituent des traces réduites de la réalité, chez Wishart ils caractérisent des images à grandeur nature. Mais, au-delà de ces différences, c'est bien l'image sonore et sa force évocatrice qu'intéresse. La dialectique entre le son et sa résonance est ici encore plus forte. La musique est immergée dans l'expérience de la vie.

4. Gestes

Selon Michael Tomasello le caractère performatif et collaboratif de la communication gestuelle constitue un modèle essentiel pour l'émergence de la parole⁵⁴. Or, tout son est créé par un mouvement corporel. Pour les musiciens, le geste permet d'entrer en contact avec la matière sonore et charnelle de la production musicale. Le geste est le signe d'une énergie, d'une présence et d'une volonté. C'est une trace d'humanité et de vie.

La notion de geste a une importance particulière dans les musiques électroniques, qui, par essence, dépassent les mouvements musicaux habituels et de-

⁵³ Wishart, « Sound Symbols and Landscapes », cit., p. 55, traduction de l'auteur. (« In order to build up a complex metaphoric network we need to establish a set of metaphoric primitives which the listener might reasonably be expected to recognize and relate to, just as in the structure of a myth we need to use symbols which are reasonably unambiguous to a large number of people. [...] The four basic sound types used in *Red Bird* are Words (especially 'listen to reason'), Birds, Animal Body and Machines. While in certain cases these categories are quite clearly distinguishable, ambiguities do arise and are used intentionally. [...] Each symbolic type is chosen because it either has a conventional symbolic interpretation (birds: flight, freedom, imagination; machine: factory, industrial society, mechanism) or such an interpretation can be easily established. (The phrase 'listen to reason' points to itself)»).

⁵⁴ Tomasello, M., *Origins of human communication*, Cambridge, MIT Press, 2008.

mandent une attitude radicalement différente en ce qui concerne leur conception musicale. Si, d'un côté, dans les musiques électroniques, les mouvements gestuels et l'énergie physique ont un rôle moins essentiel par rapport aux musiques instrumentales, l'absence de relation directe causale entre le son et le geste détermine une situation musicale dans laquelle le geste est sublimé à cause de sa transformation fonctionnelle. En écoutant la musique électronique, l'auditeur perçoit des sons purs, sans une source causale claire. Cela fait en sorte que l'auditeur est dans une situation artificielle, qui l'interroge sur la nature de la source sonore et le mouvement qui en est à l'origine⁵⁵. La recherche d'une réponse fait partie de l'attention et de la tension qu'une musique peut produire. Or, Bachelard pense que le geste soit le signe d'une présence, d'une décision, d'une volonté, d'un début d'une histoire :

Le resserrement d'une action sur l'instant décisif constitue [...] à la fois l'unité et l'absolu de cette action. Le geste s'achèvera comme il pourra, confié qu'il est à des mécanismes subalternes non surveillés; l'essentiel [...] est de commencer le geste – mieux, de lui permettre de commencer. Toute action est nôtre par cette permission.⁵⁶

Le geste est le début d'un son, le signe d'un choix ou d'une existence; il s'agit de l'apparition d'un mouvement qui prépare l'existence d'un événement nouveau, mais le signe d'une intention préalable. La permission dont parle Bachelard constitue le moment précédant le geste; elle est la « réalisation d'une possibilité » qui « se développe dans une atmosphère plus légère que l'action réelle »⁵⁷. La cause d'un son est sa résonance vers le passé, c'est-à-dire la permission dont Bachelard parle. Une telle permission appartient au temps pensé, qui est au-dessus du temps vécu. Or, le geste dans la musique électronique indique un temps autre par rapport au temps vécu, celui qui, suspendu dans l'air, prépare le geste. Denis Smalley conçoit le geste comme le signe d'une vie, d'une trajectoire, la synthèse du son et du temps. Le geste est une métaphore permettant d'établir un lien profond avec l'auditeur, et de faire résonner son temps pensé. L'acte compositionnel commence alors par l'interprétation des sons dans un espace de possibilités encadrés par les mouvements perçus et imaginés⁵⁸. Smalley est clair : « selon que l'on affirme d'une texture : 1) "Ce sont des pierres qui tombent" ou

⁵⁵ « Most music now heard appears to present little evidence of living presence. Yet we persist in seeking it out. From grand gesture to a noh-like shift in the smallest aspect of a performer's demeanour, we attempt to find relationships between action and result » (Emmerson, S., *Living Electronic Music*, cit., p. 1).

⁵⁶ Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, cit., p. 17.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Il est à mon avis relevant de remarquer que l'utilisation métaphorique d'éléments sonores qui évoquent des aspects de l'expérience humaine non uniquement sonore, comme les gestes et les environnements ou tout ce qui a à faire avec la vie, émerge d'une manière très forte à partir des années 1970 et se fait prépondérante en 1980 jusqu'à être devenue la norme aujourd'hui, et notamment grâce aux travaux des compositeurs électroacoustiques. Le fait de pointer l'expérience tout court semble caractériser les poétiques contemporaines qui arrivent ainsi à sortir de l'impasse théoriques des avant-gardes.

bien 2) “Cela sonne comme des pierres qui tombent” ou encore 3) “Cela sonne comme si cela se comportait comme des pierres qui tombent” », l’interprétation et la réponse émotionnelle change⁵⁹. Ainsi Smalley compose l’émotion qui est à la base de la co-réalisation de la mélodie dont Bachelard parle. Il s’agit d’une mise en pratique de l’écoute aspectuelle⁶⁰. Smalley compose les sons en les pensant dans une configuration complexe qui fait appel à l’expérience des auditeurs. Les trois énoncés précédents

font état de connexions extrinsèques, [...] selon des étapes croissantes d’incertitude et d’éloignement de la réalité [...]. Si un auditeur, élaborant l’un ou l’autre des énoncés 2) ou 3), en vient à développer les propriétés et caractéristiques de la texture à partir de son écoute dans le contexte musical, alors son attention, parce qu’elle se détourne du premier niveau extrinsèque et porte sur des traits intrinsèques précis, s’aventure plus profondément dans une expérience musicale unique.⁶¹

Cette aventure, qui trouve son origine auprès de l’auditeur, est composée en exploitant le rôle fondamental du geste dans la compréhension de l’intention. Chez Smalley l’analyse de la relation entre l’évènement sonore et sa résonance psychologique est remarquable. Pour expliquer le lien existant entre les dimensions intrinsèque et extrinsèque du son, Smalley propose le concept de liaison à la source (*source bonding*), qu’est « la tendance naturelle à rattacher les sons à leurs sources ou à leurs causes présumées, et à relier des sons entre eux parce qu’ils semblent avoir une origine commune ou voisine »⁶².

Selon sa théorie spectromorphologique, la compréhension d’une liaison à la source est à l’origine de l’attente musicale et ainsi de la tension que l’œuvre communique. La liaison est comprise par la perception des gestes, postulés comme présents en tant que tels dans les sons. Or la présence de gestes est transformée par les techniques compositionnelles électroacoustiques, chose qui produit une tension forte auprès de l’auditeur à cause du manque de référencement causal visible. Smalley conçoit la tension en musique à partir de ce constat. Ainsi, il prend position par rapport aux sons électroniques et aux technologies numériques, qui caractérisent une extension sans précédent dans l’histoire des musiques. Si la musique électronique provoque une rupture⁶³, cela est du point de vue des gestes et du rôle du corps du musicien. En poursuivant la réflexion de Murray Schafer – pour lequel les instruments électroniques causent une situation de schizophrénie⁶⁴ –, Smalley pense les sons en tant que signes d’un écosystème. Le son et le geste constituent un seul et unique élément. Dans les musiques électroniques,

⁵⁹ Smalley, D., «La spectromorphologie. Une explication des formes du son», *Ars Sonora*, n. 8, 1999, p. 4.

⁶⁰ Arbo, A., *Entendre comme. Wittgenstein et l’esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2012.

⁶¹ Smalley, D., « La spectromorphologie », cit., p. 4.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Dufourt, H., « L’ordre du sensible », in *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991, pp. 161-75.

⁶⁴ Schafer, R. M., *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Soundscape*, Rochester, Destiny Book, 1977, p. 90.

on peut utiliser une telle source comme un aspect indiciel d'une activité en le montrant ou en l'effaçant. Pour indiquer une telle dialectique, Smalley utilise la notion de substitut gestuel. La composition est une organisation sonore qui efface ou révèle les gestes et les causes des sons par des métaphores sonores de plus en plus subtiles.

Trois types de geste archétypaux sont à la base de toute musique (le début seul, le début décroissant et l'entretien progressif). Ces gestes produisent des morphologies sonores fondamentales, dont la relation entre l'effort et le spectre sonore est directe (par ex., si un son est joué avec force, la plus grande concentration d'énergie spectrale sera dans le transitoire d'attaque plutôt que dans le transitoire d'extinction). Dans la musique électronique, cette relation est cassée : on peut obtenir un son très riche au niveau spectral avec une dynamique très faible et, vice-versa, un son très fort avec très peu de partiels. La musique électronique peut produire des sons extrêmement longs et puissants, impossibles à produire par un corps humain. En modifiant cette relation, la musique électronique transforme le lien entre le son et son origine. La musique électronique concrétise l'idée bachelardienne selon laquelle « l'imagination [...] est une faculté de surhumanité. Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme. »⁶⁵ Pour Smalley

Si les gestes sont faibles, s'ils sont trop étirés dans le temps, ou si leur évolution se fait trop lente, on perd la référence à la corporéité humaine. La frontière devient floue entre des événements à l'échelle humaine et ceux, plus matériels, de l'échelle environnementale. Au même instant, la focalisation de l'écoute se trouve modifiée : plus l'impulsion gestuelle, dirigée, se ralentit, et plus l'oreille cherche à se fixer sur des détails internes [...]. Une musique d'abord de texture se centre ainsi sur son mouvement interne aux dépens de l'impulsion à venir.⁶⁶

Smalley modifie l'approche schaefferienne telle qu'elle était formulée dans le *Traité des objets musicaux*⁶⁷, pour explorer l'expérience sonore vécue. Pour Smalley « la musique implique la mimesis : les matériaux musicaux et les structures trouvent des ressemblances et des échos dans le monde non musical. Ces liens avec l'expérience humaine peuvent être immédiats, perceptibles et conscients, ou cachés, élusifs et inconscients »⁶⁸.

Dans un article de 1996, Smalley trace les lignes d'une théorie de l'imagination auditive, conçue comme l'émergence de la relation entre l'auditeur et la composition. La composition est un « lieu de rencontre de l'expérience sonore

⁶⁵ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 23.

⁶⁶ Smalley, D., « La spectromorphologie », cit., p. 8.

⁶⁷ Schaeffer, P., *Traité des objets musicaux. Essais interdisciplines*, Paris, Seuil, 1966.

⁶⁸ Smalley, D., « Spectro-morphology and Structuring Processes », in Emmerson, S. (ed.), *The Language of Electroacoustic Music*, London, Palgrave Macmillan, 1986, p. 63, traduction de l'auteur (« Music involves mimesis: musical materials and structures find resemblances and echoes in the non-musical world. These links with human experience may be obvious, tangible and conscious, or covert, elusive and unconscious »).

et non-sonore»⁶⁹, un «site des intentions» dirait Jerrold Levinson⁷⁰. Le compositeur agit dans un monde partagé avec des sons qui possèdent une histoire et évoquent une expérience auprès de l'auditeur. Cette réflexion devient une méthode chez Smalley. L'imagination auditive développe des champs et des réseaux d'indication [*indicative fields* et *indicative networks*], de référence, de significations gestuelles, expressives et comportementales ainsi qu'énergétiques⁷¹. La musique électroacoustique est le point de rencontre des expériences vitales :

Si nous ne limitons pas la notion de relation indicative à de simples messages, événements et informations, mais que nous l'étendons pour inclure un cadre plus large de références à l'expérience en dehors et au-delà de la musique, nous pénétrons immédiatement à la fois plus largement et plus profondément dans la relation entre l'expérience musicale et nos expériences de vie. Les matériaux sonores d'une composition ne peuvent pas être uniquement ou même principalement autoréférentiels. L'appréhension du contenu et de la structure musicale est liée au monde de l'expérience en dehors de la composition, non seulement au contexte plus large de l'expérience auditive, mais aussi à l'expérience non sonore.⁷²

Une telle approche caractérise la création musicale d'aujourd'hui. Par exemple, Salvatore Sciarrino, emploie la notion de «naturalisme», c'est-à-dire l'emprunt en musique de formes et de processus naturels⁷³. Les idées de symbole et de figure sont utilisées chez les compositeurs en début de XXI^e siècle. Notamment, Fausto Romitelli, dans son texte *Résonances*, dit que «l'objet musical doit résonner. [...] il doit tisser un réseau de correspondances avec notre vécu [...], il devra tendre à la matière elle-même : [...] il devra se manifester dans toute sa matérialité. Il n'y pas symbole abstrait [...], mais organisme complexe »⁷⁴.

⁶⁹ «Approached from the multiple perspectives of life outside music, the materials and structure of a musical composition become the meeting-place of sounding and non-sounding experience. Electroacoustic music, through its extensive sounding repertory drawn from the entire sound-field, reveals the richness and depth of indicative relationships more clearly and comprehensively than is possible with other musics » (Smalley, D., «The Listening Imagination: Listening in the electroacoustic era», *Contemporary Music Review*, vol. 13, n. 2, 1996, p. 83).

⁷⁰ Levinson, J., «Indication, abstraction et individualisation », in Arbo, A., Ruta, M. (eds.), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014, p. 139.

⁷¹ Smalley, D., «The Listening Imagination», cit., p. 83.

⁷² *Ibidem*, traduction de l'auteur («If we do not confine the notion of the indicative relationship to mere messages, events and information but extend it to include a wider frame of references to experience outside and beyond music, we immediately penetrate both more extensively and deeply into the relationship between musical experience and our experiences of living. The sounding materials within a composition cannot be solely or even primarily self-referential. The apprehension of musical content and structure is linked to the world of experience outside the composition, not only to the wider context of auditory experience but also to non-sounding experience»).

⁷³ Sciarrino, S., *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi, 1998.

⁷⁴ Romitelli, F., «Résonances », in Arbo, A. (ed.), *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan/L'Itinéraire, 2005, pp. 129-131.

5. Mondes

Dans son opéra *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984), Luigi Nono voulait surpasser la primauté de la vision en proposant une expérience sonore nouvelle. Cette pièce demande une écoute extrêmement attentive, tensive, visant des détails minuscules ; elle demande l'écoute du chercheur, en quête de l'inconnu. Ainsi, écouter la matière sonore signifie percevoir l'espace. Cette écoute profonde et active caractérise l'approche de certaines musiciennes actuelles. Pauline Oliveros (1932–2016) approfondit l'idée d'écoute profonde (*deep listening*)⁷⁵ – qui demande d'entendre les sons dans toute leur force d'évocation psychique et sociale⁷⁶ ; Hildegard Westerkamp (1946) développe une écologie sonore narrative dans laquelle elle est impliquée directement ; Katharine Norman (1960) approfondit la notion de « écoute composée »⁷⁷. Dans les paragraphes qui suivent, j'expose les poétiques de Hildegard Westerkamp, de Katharine Norman et de Julie Faubert.

Hildegard Westerkamp développe l'idée de « composition du paysage sonore » (*soundscape composition*). Grâce aux nouvelles technologies, elle enregistre l'environnement sonore en l'utilisant comme matériau musical. *A Walk Through the City* (1981) est une de ses premières compositions environnementales. Cette composition reproduit et transforme en studio les sons de la ville de Vancouver. La compositrice crée « un flux entre paysages réels et imaginaires, entre endroits reconnaissables et modifiés, entre réalité et composition »⁷⁸. Dans la composition du paysage sonore,

le compositeur fait appel à l'expérience passée de l'auditeur, à ses associations et à ses modes de perception du paysage sonore, et les intègre ainsi dans sa stratégie de composition. Une partie de l'intention du compositeur peut également être de renforcer la conscience de l'auditeur des sons de l'environnement.⁷⁹

Ainsi, par les biais de sons enregistrés, le matériau de la composition devient l'écoute même en créant un espace entre la réalité et le rêve :

En se situant à la limite entre les sons réels et enregistrés, les sons originaires et traités, les paysages sonores quotidiens et composés, elle (la compositrice) crée un lieu

⁷⁵ Oliveros, P., *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York, Deep Listening Publications, 2005.

⁷⁶ Je pense notamment à l'œuvre emblématique *Sonic Meditations*, composée en 1971.

⁷⁷ Norman, K., «Real-World Music as Composed Listening», *Contemporary Music Review*, vol. 15, n. 1, 1996, pp. 1-27.

⁷⁸ Note de présentation de la pièce publiée dans Westerkamp, H., *Transformations*, Montréal, Empreinte Digitale, 2010.

⁷⁹ Westerkamp, H., «Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds», in *Soundscape before 2000*, Conférence présenté à Amsterdam, le 26 novembre 1999, traduction de l'auteur («it is precisely the environmental context that is preserved, enhanced and exploited by the composer. The listener's past experience, associations, and patterns of soundscape perception are called upon by the composer and thereby integrated within the compositional strategy. Part of the composer's intent may also be to enhance the listener's awareness of environmental sound»).

d'équilibre entre les mondes intérieur et extérieur, la réalité et l'imagination. L'écoute et la composition de paysages sonores se situent alors au même endroit que la créativité elle-même : là où la réalité et l'imagination sont en conversation permanente l'une avec l'autre afin d'atteindre les profondeurs de l'expérience de vie.⁸⁰

Westerkamp utilise ici des concepts qu'on retrouve chez Bachelard, comme ceux de créativité, d'imagination et de vie. *Kits Beach Soundwalk* (1989), propose une expérience entre la réalité et le rêve. La plage devant l'océan et l'environnement urbain de la ville de Vancouver sont les matériaux sonores d'une composition qui superpose l'expérience de l'autrice et son imaginaire narratif et musical.

Katharine Norman développe un tel raisonnement, en le radicalisant. La compositrice anglaise utilise les enregistrements environnementaux comme des miroirs d'un paysage intérieur. Dans *London E17* (1991), pour sons enregistrés et transformés, Norman utilise les sons du quotidien en faisant une « autoethnographie aurale ». La notion de « musique du monde réel » (*real-world music*) marque l'approche de la compositrice. La référence à la réalité reste présente, mais immergée dans un contexte poétique irréel :

la musique électronique du monde réel célèbre toujours, et avant tout, cette fusion interne de l'écoute et de l'imagination. En fait, elle dépend de notre participation à l'écoute et nous invite – par notre engagement actif et imaginatif avec des sons « ordinaires » – à contribuer, de manière créative, à la musique. En écoutant un morceau de musique du monde réel, nous utilisons et développons les stratégies “non musicales” que nous employons habituellement, en plus de nos sensibilités musicales plus rares. Nous élargissons notre compréhension des sons et des expériences familières, ainsi que de la musique elle-même. En tant qu'auditeurs et compositeurs, nous pouvons retourner à la vie réelle, perturbés, excités et stimulés sur le plan spirituel et social par une musique qui a un rapport direct avec notre vie intérieure et extérieure.⁸¹

Il s'agit d'une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur. À travers une telle approche musicale, la relation entre musique et réalité devient plus forte et permet à la compositrice de créer des objets polymorphes et ambigus, réels et irréels. La compositrice est auditrice aussi, afin d'accéder à une conscience élargie du son :

⁸⁰ *Ibidem*, traduction de l'auteur («By riding the edge between real and recorded sounds, original and processed sounds, daily and composed soundscapes it creates a place of balance between inner and outer worlds, reality and imagination. Soundscape listening and composing then are located in the same place as creativity itself: where reality and imagination are in continuous conversation with each other in order to reach beneath the surface of life experience»).

⁸¹ Norman, K., «Real-World Music as Composed Listening», cit., p. ??, traduction de l'auteur («real-world tape music still, and primarily, celebrates that internal fusion of listening and imagination. In fact it depends on our listening participation and invites us – through our active, imaginative engagement with 'ordinary' sounds – to contribute, creatively, to the music. In listening to a piece of real-world music we employ, and develop, the 'non-musical' strategies that we ordinarily use, in addition to our more rarefied musical sensibilities. We expand our understanding of both familiar sounds and experiences, and of music itself. As listeners, and composers, we may return to real life disturbed, excited and challenged on a spiritual and social plane by a music with hands-on relevance to both our inner and outer lives»).

Mon objectif est de savoir comment les timbres émotionnels et expérientiels évoqués par l'interprétation que le compositeur fait des sons du monde réel peuvent être interprétés, transmis et reçus d'une manière créative par l'auditeur : comment ils sont performés. Comment ils racontent leur histoire.⁸²

La compositrice est une narratrice et une performeuse orale de la musique enregistrée. La composition sonore représente son point de vue singulier, en donnant une présentation imaginaire à l'auditeur :

Eric Maestri

En tant qu'interprète qui «fait» quelque chose aux sons du monde réel, le compositeur du monde réel raconte, ou interprète, une des nombreuses histoires possibles, y compris la nôtre, disponibles à partir d'un matériau intentionnellement reconnaissable – à partir d'un «segment limité» de l'expérience humaine. Maintenant que nous écoutons la version des événements du compositeur, nous sommes peut-être moins préoccupés – ou moins conscients – de tracer les contours gestuels ou les relations sonores que d'évaluer l'interprétation du compositeur du familier par rapport à la nôtre. Quelqu'un raconte son histoire et nous sommes conscients de sa présence.⁸³

Norman désire développer une «écoute contextuelle» (*contextual listening*), qui fait référence à l'histoire individuelle de l'auditeur, laquelle, à son tour, est activée par les sons organisés par la compositrice :

Avant toute acquisition d'informations référentielles spécifiques, nous mettons en relation notre expérience actuelle avec notre histoire expérientielle, avec le contexte de notre vie. En comparant intérieurement les contextes personnels dont nous nous souvenons et ceux dont nous faisons actuellement l'expérience pour le matériel, nous portons un jugement quant à son importance référentielle probable. Ainsi, l'écoute contextuelle relie le matériel au contexte de notre histoire individuelle, et influence à la fois l'étendue de nos vagabondages imaginatifs et la nature des significations qu'ils fournissent.⁸⁴

⁸² Norman, K., «Telling tales», *Contemporary Music Review*, vol. 10, n. 2, 1994, p. 103, traduction de l'auteur («My focus here is on how the emotional, experiential 'timbres' evoked by a composer's interpretation of realworld sounds might be interpreted, transmitted and creatively received by the listener: on how they are performed. On how they tell their tale»).

⁸³ *Ibidem*, p. 105, traduction de l'auteur («As an interpreter who 'does' something to realworld sounds, the realworld composer tells, or performs, one of many possible stories, including our own, available from intentionally recognizable material – from a 'bounded segment' of human experience. Now that we're listening to the composer's version of events we are perhaps less concerned with – or less aware of – tracing gestural contours or sonic relationships than with evaluating the composer's interpretation of the familiar in relation to our own. Somebody is telling their tale, and we're aware of their presence»).

⁸⁴ Norman, K., «Real-World Music as Composed Listening», cit., p. 18, traduction de l'auteur («Prior to any acquisition of specific referential information, we relate our current experience to our experiential history, to the context of our lives. Inwardly comparing remembered and presently experienced personal contexts for the material, we make a judgement as to its likely referential importance. So, contextual listening relates the material to the context of our individual history, and influences both the extent of our imaginative wanderings and the nature of the meanings they provide»).

Ce pouvoir transformationnel de l'écoute est approfondi davantage par Julie Faubert (née en 1978). Musicienne-urbaniste, Faubert superpose monde réel et musique, en transformant l'espace tout court. Dans sa thèse de doctorat, rédigée en tant qu'artiste-chercheur, l'autrice « met en place un double mouvement de réflexion qui, d'une part, s'ancre dans l'expérience de l'art pour penser la question politique et, d'autre part, s'immerge dans la pensée politique pour saisir ce qu'il en est *politiquement* de la relation qui s'établit entre celui ou celle qui écoute dans la ville et le monde ». Ainsi, pour Faubert, « les espaces communs sont saisis en tant que lieux concrets de la *potentialité politique*, c'est-à-dire des lieux où quelque chose d'imprévisible peut naître entre nos présences communes anonymes »⁸⁵. En élaborant la notion d'espace commun, elle conçoit la musique comme une pratique qui modifie les limites urbaines et sociales des villes contemporaines. Faubert espère activer les liens entre les individus en concevant la dimension politique d'un point de vue existentiel. L'agencement urbain, sa sonorité et les discours qu'il abrite caractérisent des rapports politiques et géographiques que la pratique artistique peut suspendre en montrant leur dimension transitoire⁸⁶. Julie Faubert utilise des enregistrements environnementaux d'espaces urbains pour créer une expérience immersive d'écoute. Dans l'installation *Le festin* (2020), les participants écoutent pendant qu'ils mangent les discours et les sons enregistrés d'un autre repas enregistré au même endroit. Ainsi, le présent et le passé se mêlent dans une expérience onirique. L'enregistrement, extrêmement réel, crée un déplacement de sens profond en déterminant une expérience entre réalité et rêve qui a un effet sur le présent des personnes et leurs vies. La musique de Faubert synthétise les questions des musiciens de la génération qui la précèdent en approfondissant le pouvoir politique de l'écoute. Les idées bachelardiennes de retentissement et d'écoute-lecture résonnent grâce à Faubert dans les domaines du social et de l'habitat. La musique agit sur le milieu humain activement, elle « s'appuie sur l'ouïe [...] pour faire voir tout "en nouveauté" »⁸⁷.

6. Conclusions

L'imagination bachelardienne, active, relationnelle, dynamique, sa capacité de créer des liens entre les divers niveaux de l'expérience environnementale, existentielle et politique est l'instrument résonant de ces musiques. Le musicien agence de sons, il est un inventeur de modes de relation sociale. Les sons possèdent une dimension acoustique, mais aussi visuelle, gestuelle, contextuelle au sens large. Esquisser les éléments de certaines poétiques musicales contemporaines nous a permis de relever leur résonance dans et avec la pensée de Bachelard ainsi que son actualité. Or, pour Bachelard, l'acte créatif est dialogique et l'œuvre d'art est le fruit de la relation entre l'objet créé et l'auditeur, visiteur ou lecteur. L'œuvre d'art doit résonner

⁸⁵ Faubert, J., *Artistes sonores et "espaces du commun" : enjeux esthétiques, éthiques et politiques de l'expérience de l'écoute dans la ville*, Thèse de Doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2017, p. I.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Lassus, M.-P., *Le non-savoir*, cit., p. 190.

dans les espaces et les esprits. Cela constitue une préoccupation claire qui marque les poétiques musicales contemporaines, lesquelles cherchent de faire vivre une expérience à l'auditeur, dans l'espoir de le mouvoir. L'écoute implique l'imagination, et donc l'espace et le corps de l'auditeur. Chez Bayle l'image-son donne accès à une forme de représentation de la réalité à travers des traits figurés de l'expérience sonore ; par l'écoute, l'auditeur rentre dans une forêt de symboles dont l'issue ne peut être retrouvée que par la mobilisation de sa propre expérience et de ses propres choix. Wishart propose une perspective similaire, mais plus large, en invitant l'auditeur à saisir les marges des sons résonants dans sa propre mémoire. Smalley fait appel à l'expérience gestuelle proprioceptive et postule que tous les sons soient liés, d'une manière implicite ou explicite, à un geste. Westerkamp utilise les sons environnementaux comme matériaux de la composition dans l'espoir de faire résonner l'expérience de l'auditeur ; d'une manière similaire, Norman compose une musique du monde réel dont l'objectif est explicitement transformationnel : l'expérience de quelque chose de radicalement nouveau propose un changement de perspective profond chez l'auditeur. Julie Faubert poursuit une telle réflexion en liant expérience sonore, espaces urbains et politiques. Elle espère mouvoir les esprits pour construire des espaces communs nouveaux. Toutes ces compositrices impliquent l'auditeur dans un processus déclenché par la musique.

La dialectique des musiques contemporaines est caractérisée par l'ondulation entre le son et ses résonances multiples. La composition du son, de la matière acoustique, permet de composer l'espace et son contexte en même temps. La dialectique est alors entre l'intérieur et l'extérieur du son. La plus jeune génération de musiciens cherche une telle configuration des relations du son et de l'écoute⁸⁸, ce qui constitue une « dialectique du dedans et du dehors ». Musicien cultivé et mélomane, Bachelard a très peu écrit de musique. Cependant, sa pensée est celle d'un chercheur rempli de sensibilité musicale, comme Marie-Pierre Lassus le suggère⁸⁹. Sa pensée est anticipatrice des tendances qui caractérisent la musique contemporaine à partir des années 1970 jusqu'à nos jours. Les efforts faits par les musiciens pour sortir des impasses des avant-gardes de l'après-guerre le démontrent ; ils répondent aux principes de la rythmanalyse de Peinheiro dos Santos : la concentration-fermeture sur le langage de l'avant-garde est suivie par une ouverture vers l'extérieur. Les musiciens cherchent aujourd'hui à raconter des histoires. Dans l'esthétique de Bachelard nous sommes poussés à la fois à écouter et à partager, mais aussi à mouvoir, impliquer et faire ré(ai)sonner d'une manière autonome l'auditeur. C'est une manière de créer qui contemple à la fois la critique, l'écoute militant et le plaisir raffiné d'une expérience profonde et singulière.

Eric Maestri

Institut de recherche en musicologie (UMR 8223), Sorbonne Université-INSPE
eric.maestri@sorbonne-universite.fr

⁸⁸ Moorehouse, A., « Where are We Going? And What We Have Done? », *Tempo*, vol. 77, n. 305, 2023, pp. 7-16.

⁸⁹ Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien*, cit.

Bibliographie

- Anders, G., « Recherches philosophiques sur les situations musicales », in Ellensohn, R. (ed), *Phénoménologie de l'écoute*, Paris, Philharmonie Editions, 2020, pp. 25-240.
- Arbo, A., *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2012.
- Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, Paris, PUF, 1950.
- Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- Bayle, F., « Avant-propos », in *Musique acousmatique. Propositions... position*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 17-22.
- Bayle, F., « Voyage en aéroforme », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 73-78.
- Bayle, F., « Écouter et comprendre », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 79-90.
- Bayle, F., « L'image de son, ou "i-son" : métaphore/métaforme », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 93-101.
- Bayle, F., « Penser / créer », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 117-127.
- Busoni, F., *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste, C. Sch. & Co., 1907.
- Cage, J., *A Year from Monday*, London, Marion Boyars, 1968.
- Dufourt, H., « L'ordre du sensible », in *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991, pp. 161-75.
- Emmerson, S., *Living Electronic Music*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Faubert, J., *Artistes sonores et "espaces du commun" : enjeux esthétiques, éthiques et politiques de l'expérience de l'écoute dans la ville*, Thèse de Doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2017.
- Harrison, J., *Articles indefinis*, CD, empreintes DIGITALes, 1996.
- Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010.
- Lassus, M.-P., *Le non-savoir. Paradigme de connaissance*, Louvain-la-Neuve, EME Editions, 2019.
- Levinson, J., « Indication, abstraction et individualisation », in Arbo, A., Ruta, M. (eds.), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014, pp. 137-55
- Moorehouse, A., « Where are We Going? And What We Have Done? », *Tempo*, vol. 77, n. 305, 2023, pp. 7-16.
- Norman, K., « Real-World Music as Composed Listening ». *Contemporary Music Review*, vol. 15, n. 1, 1996, pp. 1-27.
- Norman, K., « Telling tales », *Contemporary Music Review*, vol. 10, n. 2, 1994, pp. 103-9.
- Oliveros, P., *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York, Deep Listening Publications, 2005.
- Ricœur, P., *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- Romitelli, F., « Pour une pratique visionnaire », in Arbo, A. (ed.), *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan/L'Itinéraire, 2005, pp. 147-150.
- Romitelli, F., « Résonances », in Arbo, A. (ed.), *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan/L'Itinéraire, 2005, pp. 129-131.
- Schaeffer, P., *Traité des objets musicaux. Essais interdisciplinaires*, Paris, Seuil, 1966.
- Schafer, R. M., *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Soundscape*, Rochester, Destiny Book, 1977.
- Sciarrino, S., *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi, 1998.
- Small, C., *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.
- Smalley, D., « La spectromorphologie. Une explication des formes du son », *Ars Sonora*, n. 8, 1999, pp. 66-120.
- Smalley, D., « Spectro-morphology and Structuring Processes », in Emmerson, S. (ed.), *The Language of Electroacoustic Music*, London, Palgrave Macmillan, 1986, pp. 61-93.

Smalley, D., «The Listening Imagination: Listening in the electroacoustic era», *Contemporary Music Review*, vol. 13, n. 2, 1996, pp. 77-107.

Spampinato, F., *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Tomasello, M., *Origins of human communication*, Cambridge, MIT Press, 2008.

Westerkamp, H., «Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds», in *Soundscape before 2000*, Conférence présenté à Amsterdam, le 26 novembre 1999.

Westerkamp, H., *Transformations*, Montréal, Empreinte Digitales, 2010.

Wishart, T., *On Sonic Art*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1996.

Wishart, T., « Sound Symbols and Landscapes », in Emmerson, S. (ed.), *The Language of Electroacoustic Music*, London, Palgrave Macmillan, 1986, pp. 41-61.