



HAL
open science

L'œil écoute ou le milieu-son

Eric Maestri

► **To cite this version:**

Eric Maestri. L'œil écoute ou le milieu-son. Master. Mondes Visuels, Chalon-sur-Saône, France. 2021, pp.16. <halshs-04006008>

HAL Id: halshs-04006008

<https://shs.hal.science/halshs-04006008v1>

Submitted on 27 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC0 1.0 - Universal - International License

L'ŒIL ÉCOUTE OU LE MILIEU-SON

Résumé

Dans ce texte j'aborde des questions qui émergent à partir de ma pratique compositionnelle. Je propose la notion de milieu-son afin d'éclaircir comment j'envisage la composition d'un point de vue poétique. Le milieu est le point de rencontre des écoutes et des expériences. Pour définir ma perspective je présente et discute d'une manière critique la pensée d'autres musiciens contemporains.

1. Les sons sont réels, toujours

L'Œil écoute (1970) est le titre d'une pièce célèbre de Bernard Parmegiani. Cette pièce commence par les bruits d'un train. Ce train possède un rythme, il est musical. Parmegiani mélange des sons réels et des sons virtuels, électroniques et truqués. À un certain moment, le son du train s'affaiblit ; j'entends une musique, comme si je jouais aux vidéo-jeux et j'écoutais avec des écouteurs. Le bruit du train disparaît, la musique le mange : c'était moi qui chantais. Selon Günther Anders

[...] la possibilité d'une expérience d'écoute ne tient pas aux seules conditions formelles de la spontanéité, mais à l'impulsion spontanée d'une coréalisation totale, laquelle n'est précisément possible que dans le domaine acoustique ; dans la vision, [...] une spontanéité comparable, celle d'entonner, particulière à l'écoute, n'existe guère. Le fait que l'extériorisation par le chant et l'intégration par l'écoute ne fassent qu'un explique en partie que même alors, on ne saurait décider finalement où est vraiment la musique ; l'indétermination du « où » ne désigne ici ni une incertitude théorique quant à la région dans laquelle il faudrait localiser les objets musicaux, ni le vague de leur localisation externe ; elle efface au contraire la distinction même entre le monde extérieur et intérieur¹.

Pour Anders écouter et produire des sons est un seul et unique acte. La musique est à la fois un devenir possible et une expérience en devenir. Une fois que nous écoutons, nous composons et coréalisant le son dans le temps. Il devient à nous et en ce sens il est réel, car il est indissociable de notre être. Tout son a une consistance réelle : il n'y a pas des sons virtuels. L'oreille ne distingue pas le vrai du faux. L'écoute est relationnelle, dans la substance. Tout est possible. Le chant et l'écoute sont une même action. On qualifie les sons en fonction de notre position, intérêt, danger mais pas en fonction de leur vérité. Cela est important de le remarquer car toute histoire racontée par une musique est, alors, non seulement plausible, mais a la consistance de notre existence. Dans les musiques électroniques l'étendue de

¹ Günther Anders, « Recherches philosophiques sur les situations musicales », in *Phénoménologie de l'écoute*, éd. par Reinhard Ellensohn, trad. par Martin Kaltenecker (Paris: Philharmonie Editions, 2020), 189.

l'expérience sonore s'est accrue. Nous associons des sons à des mouvements, à des êtres vivants ; par conséquent, un tel lien s'agrandit davantage et nous lions des sons à des êtres possibles, qui n'existent qu'à l'intérieur de nous. Cette réalité de l'écoute fait de la musique une expérience transformationnelle. Encore pour Anders, en effet,

[...] ce qui a été coréalisé, ce ne sont pas des structures temporelles, éventuellement inhabituelles, mais des formes de mouvement. Dans la mesure où ces formes de mouvement ont été coréalisées, elles deviennent celles de l'homme. En elles, l'homme est transformé. Or, cette transformation n'est pas davantage un « devenir autre » arbitraire que la musique elle-même n'est un jeu arbitraire de formes dans lequel s'immerge l'auditeur. La possibilité de nous transformer constitue au contraire une ouverture vers des formes cinétiques qui, autrement, resteraient hors de notre atteinte. Un tel « être ouvert pour... » représente une structure cognitive : nous faisons l'expérience de quelque chose en coréalisant la musique, même s'il ne s'agit guère d'un contenu que l'on pourrait formuler sous la forme d'un jugement. Enfin, le fait de réaliser « l'expérience de quelque chose en musique » ne suscite pas une métabase, un passage du genre musical vers un autre genre de l'existence ou du monde ; tout au contraire, le rôle spécifique de la musique tient au fait que seule sa coréalisation nous permet de faire l'expérience de quelque chose de déterminé, et qu'elle seule rendra transparentes certaines dimensions de l'existence².

2. Le son-monde-corps-vision

On ferme les yeux, on écoute, on chante. Là commence notre voyage, intérieur-extérieur, dedans-dehors. Fermer les yeux pour mieux entendre ; fermer les yeux pour mieux s'entendre, pour mieux voir. Dans la *Variation pour un porte et un soupir* (1963) de Pierre Henry et Pierre Schaeffer, le travail sur la matière sonore (une porte et un soupir) suscite une expérience imaginative remarquable. C'est ma porte, mon soupir. Je vois la porte, je ressens les grincements, l'effort physique. La pièce est une improvisation d'Anthony Braxton. La musique mobilise mon expérience. L'écoute est une porte d'entrée à la vision.

2.1. Images-son : François Bayle

Pour Bayle la musique est un instrument de connaissance et de révolution. L'audition, par sa liberté totale des contraintes visuelles révèle, comme dans une condition de transe, les sens cachés de la réalité :

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 [...] 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 devient 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

² Anders, 113.

comme texture et s'inscrit avec la précision extrême d'un texte ouvert, complexe, et fléché en multiples directions [...]³

L'*i-son* est l'instrument de l'observation de l'expérience intérieure :

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 idéale⁴.

L'*i-son* est un idéogramme, une trace qui « constitue une nouvelle origine dont la réduction acousmatique permet de distinguer les traits porteurs »⁵. L'acte musicale est un prélèvement du réel, qui permet de déterminer « les conditions d'une 'musique figurée' »⁶. Les figures de la musique mobilisent l'expérience du monde en changeant l'ordre et les formes des individus qui l'habitent. La musique est un monde recomposé, un mirage :

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 mirage⁷.

2.2. *Geste-son : Denis Smalley*

Denis Smalley conçoit la musique comme un exercice de recomposition de l'expérience en partant des gestes humains et des mouvements vivants. Cela lui permet de lier la morphologie sonore au sens qu'elle dégage dans un contexte compositionnel et d'écoute. Smalley joue avec des sons qui s'attachent à des gestes humains et des sons totalement abstraits. La spectromorphologie, proposée par Smalley pour décrire l'expérience de l'écoute, met en directe connexion l'aspect intrinsèque et extrinsèque des sons. Cette relation est caractérisée par la reconstruction naturelle que l'auditeur fait de la relation entre le son et sa cause physique ou gestuelle :

J'ai inventé le concept de *liaison à une source* (*source bonding*) pour représenter le lien entre l'intrinsèque et l'extrinsèque, entre l'intérieur de l'œuvre et l'atmosphère sonore ambiante. Je définis cette liaison à une source de la façon suivante : 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 voisine⁸.

³ François Bayle, « avant-propos », in *musique acousmatique. propositions... ..positions* (Paris: INA-GRM, Editions Buchet/Chastel, 1993), 17-18.

⁴ Bayle, 21.

⁵ Bayle, 21.

⁶ Bayle, 21.

⁷ François Bayle, « voyage en aéroforme », in *musique acousmatique. propositions... ..positions* (Paris: Buchet/Chastel INA-GRM, 1993), 76.

⁸ Denis Smalley, « La spectromorphologie. Une explication des formes du son », trad. par Suzanne Leblanc et Louise Poissant, *Ars Sonora* 8 (1999): 4.

Cela permet à Smalley de présenter une théorie compositionnelle de la tension musicale : l'absence de gestes repérables crée une tension au niveau de l'écoute. Les fonctions musicales qu'émergent de l'organisation des gestes dans le temps s'appuient sur la liaison à la source : certains gestes constituaient des archétypes gestuels-sonores toujours présents. Ces archétypes sont à l'origine des tensions musicales, qui sont ainsi coréalisés par l'auditeur. Smalley exprime cela dans une sorte d'équation :

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 (à la condition qu'il y en ait !). Une musique d'abord de texture se centre ainsi sur son mouvement interne aux dépens de l'impulsion à venir⁹.

Smalley met les sons et l'expérience vécue en connexion. Pour ce faire le geste est l'élément central de la musique, à la fois montré et caché par le compositeur afin de raconter une histoire : par l'écoute, l'auditeur imagine le geste musical. Il s'agit de mobiliser l'imagination en mettant en résonance des champs et de réseaux d'indications de références et de significations gestuelles, expressives et comportementales ainsi qu'énergétiques, de mouvement, objectales, environnementales, visuelles et spatiales¹⁰.

Valley Flow, pièce acousmatique écrite en 1992, réalise une telle perspective. Inspirée par la visite de la Bow Valley au Canada, cette pièce est fondée sur un geste au mouvement fluide afin de créer des morphologies sonores aériennes. Dans ce morceau, le compositeur invite l'auditeur à regarder par la « fenêtre stéréophonique [...] l'horizon lointain [...] ou du haut vers le bas. Les qualités du paysage sont relevant : de l'eau, du feu et du bois »¹¹. Smalley s'adresse directement à l'expérience visuelle à travers la disposition spatiale des sources sonores et leur texture.

2.3. Paysage-son : Trevor Wishart

Pour Trevor Wishart le son ne peut pas être pensé séparément de l'expérience tout-court. Au contraire : le son est le contexte ; c'est un signe qui synthétise et en même temps fait résonner les aspects extrinsèques qui l'accompagnent. Un contexte est un son et le son est un paysage [*landscape*] : un paysage est un composé de sons et de tout le reste.

On peut [...] décomposer notre perception du paysage en trois composantes qui ne sont [...] pas totalement indépendantes les unes des autres. Ce sont : I, la nature de l'espace acoustique perçu ; II, la disposition des objets sonores dans l'espace ; et III, la reconnaissance des objets sonores individuels¹². (Traduction de l'auteur)

⁹ Smalley, 8.

¹⁰ Denis Smalley, « The Listening Imagination: Listening in the electroacoustic era », *Contemporary Music Review* 13:02 (1996): 77-107.

¹¹ Texte provenant de la présentation donnée par le compositeur dans le livret du CD *Impacts Intérieurs*, empreinte digitale, Montréal, 2004.

¹² Trevor Wishart, « Sound Symbols and Landscapes », in *The Language of Electroacoustic Music*, éd. par Simon Emmerson (London: Palgrave Macmillan, 1986), 45. Texte en langue originale : « 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

La référence à un paysage crée un complexe sonore, une image-son. La reconnaissance de la source et la référence à un objet que tous reconnaissent, fait en sorte que nous entendons des personnes, des actions utilisées par Wishart comme des réseaux de métaphores sonores :

[...] nous devons établir un ensemble de primitives métaphoriques que l'auditeur peut raisonnablement reconnaître et auxquelles il peut s'identifier. Par exemple, des énoncés vocaux non linguistiques (provenant d'une voix humaine ou animale) peuvent s'approcher de formes linguistiques et vice versa ; un glissando répété à haute fréquence peut être considéré comme étant d'origine ornithologique ou mécanique ; un matériel articulé à mi-hauteur peut être à la fois semblable à un oiseau et à un animal. Chaque type symbolique est choisi parce qu'il a une interprétation symbolique conventionnelle (oiseaux : vol, liberté, imagination ; machine : usine, société industrielle, mécanisme) ou qu'une telle interprétation peut être facilement établie¹³.

Wishart joue avec les symboles. Les sons constituent des métaphores de l'expérience réelle ; ils sont des traces, des figures.

2.4. Monde-son : Westerkamp, Norman et Faubert

Hildegard Westerkamp développe l'idée de « composition du paysage sonore » (*soundscape composition*). Cette approche, rendue possible grâce aux technologies d'enregistrement, permet d'utiliser l'environnement sonore comme matériau musical. Pour Westerkamp, tout son fait partie d'une composition. Dans la composition du paysage sonore

[...] c'est [...] le contexte environnemental qui est préservé, amélioré et exploité par le compositeur. 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 composition¹⁴. (Traduction de l'auteur)

La composition du paysage sonore relève de l'interaction entre les êtres humains. Le matériau fondamental de la composition est l'écoute même, qui est impliquée dans la composition pour créer un

the perceived acoustic space; II, the disposition of sound-objects within the space; and III, the recognition of individual sound-objects ».

¹³ Wishart, 55. Texte en langue originale : « [...] 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. [...] For example, non-linguistic vocal utterances (from a human or animal voice) may approach linguistic forms and vice versa; a repeated high-frequency glissando may be taken to be of ornithological or mechanical origin; articulated mid-ranged pitched material may be both bird-like and animal-like. 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) ».

¹⁴ Hildegard Westerkamp, « Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds » (Conference, Soundscape before 2000, Amsterdam, 26/11 1999). Texte en langue originale : « [...] 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 ».

espace entre la réalité et la fantaisie¹⁵. La composition la plus représentative de la compositrice, *Kits Beach Soundwalk* (1989), propose une expérience entre la réalité et le rêve. La plage et la mer ainsi que les bruits de la ville de Vancouver sont utilisés comme des matériaux pour une composition libre, qui laisse percevoir les traits des sons d'origine et les transposant dans un monde totalement imaginaire, jusqu'à faire apparaître de la musique, notamment de Mozart et de Xenakis, à l'intérieur de l'environnement.

Katharine Norman développe davantage un tel raisonnement en le radicalisant. La compositrice anglaise utilise les enregistrements environnementaux comme des miroirs d'un paysage intérieur. La notion de « musique du monde réel » (*real-world music*) marque l'approche de la compositrice. Cette musique utilise les sons réels en les transformant jusqu'au point dans lequel ils ne sont presque plus reconnaissables. La référence reste alors présente, même si immergée dans un contexte poétique irréel. Cela permet à Norman de fusionner l'écoute et l'imagination :

[...] 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.¹⁶ (Traduction de l'auteur)

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, à la fois réels et irréels. Pour ce faire Norman devient auditrice elle-même afin d'accéder à une conscience plus large du son :

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 histoire¹⁷. (Traduction de l'auteur)

¹⁵ Westerkamp. Texte en langue originale : « 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 ».

¹⁶ Katharine Norman, « Real-World Music as Composed Listening », *Contemporary Music Review* 15, n° 1 (1996): 1-27. Texte en langue originale : « [...] 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 »

¹⁷ Katharine Norman, « Telling tales », *Contemporary Music Review* 10, n° 2 (1994): 103. Texte en langue originale : 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.

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 fournissent¹⁸. (Traduction de l'auteur)

Ce pouvoir transformationnel de l'expérience d'écoute que Norman recherche est approfondi davantage par Julie Faubert, dont la musique superpose monde réel et sons électroniques, en transformant véritablement l'espace sonore tout-court. L'objet de la musique est la transformation de l'expérience. En élaborant la notion d'espace commun, elle conçoit la musique comme une pratique sociale, qui fait mouvoir les limites urbains et sociaux des villes contemporaines. Elle espère activer les liens qui existent dans les rapports mêmes que les individus établissent dans un espace en concevant la dimension politique du point de vue existentiel. L'agencement urbain et sa sonorité caractérisent des rapports politiques et géographiques que la pratique artistique peut suspendre en montrant leur dimension transitoire¹⁹. Julie Faubert utilise des enregistrements environnementaux d'espaces urbains, lesquels lui permettent de créer une expérience immersive pour l'auditeur. Dans l'installation *Le festin* (2020), les participants écoutent, pendant qu'ils mangent, les discours et les sons d'un autre repas. L'enregistrement, extrêmement réel, crée un déplacement cognitif et de sens profond en déterminant une expérience à la limite entre réalité et imagination.

4. Milieu-son

La musique donne la possibilité d'une expérience nouvelle. Il s'agit alors de mobiliser l'expérience de l'auditeur, de le faire participer à la création, de le penser coréalisateur de la musique. Composer est une forme d'écoute. Selon Anders la nature de l'écoute même nous permet cela. Par l'écoute on construit la musique pendant qu'elle devienne ; nous sommes nous-mêmes des objets musicaux²⁰. Une telle nature

¹⁸ Norman, « Real-World Music as Composed Listening », 18. Texte en langue originale : « 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 ».

¹⁹ Julie Faubert, « Artistes sonores et « espaces du commun »: enjeux esthétiques, éthiques et politiques de l'expérience de l'écoute dans la ville » (Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de philosophiæ doctor (Ph.D) en aménagement, Montreal, Université de Montréal, 2017), part. 1.

²⁰ Anders, « Recherches philosophiques sur les situations musicales », 217 : « L'homme n'imprime pas quelque chose d'humain à l'objet pour s'y projeter après coup ; c'est parce qu'il est capable de sortir de soi, parce qu'il peut ne pas se viser uniquement lui-même et consister dans un 'n'être pas auprès de soi' que sa subjectivité pourra réaliser à son tour ce 'n'être pas auprès de soi' et s'accomplir en lui comme immédiateté. Il est vrai que 'n'être pas auprès de soi' est encore une expression trop négative :

du devenir sonore concerne l'existence tout-court. La pratique compositionnelle permet de créer des mondes futurs et donne au compositeur la possibilité de projeter une nouvelle réalité. Quand on écrit, on imagine une musique qui n'est pas encore écoutée mais qui le sera. Composer est alors une manière de sortir de nous-mêmes en faisant résonner l'expérience et la réalité pour la transformer ; il permet de vivre dans le sens d'un moment autre, en fonction de ce qui n'est pas encore là. Pour ce faire, il s'agit de mettre en résonance le « milieu », qu'est « la relation d'un groupe humain à l'étendue terrestre »²¹, de le muter à travers la présentation d'une nouvelle unité possible, en construisant et déconstruisant à nouveau la fiction du temps.

4.1. La composition est un agencement de faits sonores

Le récit réalise une certaine synthèse de l'hétérogène, dit Ricœur, à travers la composition d'une unité temporelle fictive, une certaine « innovation sémantique »²², similaire à celle d'une métaphore²³. La composition d'un récit, comme l'utilisation d'une métaphore, implique une activité mimétique qui consiste dans l'imitation créatrice de l'expérience temporelle vive²⁴. Pour Ricœur, le récit est un agencement de faits²⁵. Un tel acte mimétique est caractérisé par trois phases contiguës, lesquelles constituent une relation – et en même temps la présupposent – entre le lecteur et le poète : une préfiguration (i), une ré-figuration (ii) et une configuration (iii) du temps²⁶. Le récit donne une certaine présentation du temps de l'agir humain par l'articulation de la fiction, qui donne au temps sa connotation humaine²⁷. Or, le récit émerge de la précompréhension du « monde de l'action » – que Ricœur indique comme mimesis I – et de la « sémantique de l'action »²⁸. À partir d'une telle précompréhension commune, l'artiste construit l'intrigue²⁹. Le récit, opère une médiation entre la précompréhension et la post-

quelque chose de précis aura été produit, avec sa facture particulière, et auprès duquel l'homme est maintenant – un objet musical ».

²¹ Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains* (Paris: Belin, 1987), 16.

²² Ricœur, Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique, 9: « Avec le récit, l'innovation sémantique consiste dans l'invention d'une intrigue qui, elle aussi, est une œuvre de synthèse: par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète. C'est cette synthèse de l'hétérogène qui rapproche le récit de la métaphore ».

²³ Paul Ricœur, *La métaphore vive* (Paris: Éditions du Seuil, 1975).

²⁴ Ibid., 66: « [...] le concept d'activité mimétique (mimesis) m'a mis la voie de la seconde problématique, celle de l'imitation créatrice de l'expérience temporelle vive par le détour de l'intrigue ».

²⁵ Ibid., 76: « [...] nous appelons récit [...] ce qu'Aristote appelle muthos, c'est-à-dire l'agencement des faits ».

²⁶ Ibid., 94: « [...] il faut préserver dans la signification même du terme mimesis une référence à l'amont de la composition grecque. J'appelle cette référence mimesis I, pour la distinguer de mimesis II – la mimesis-crédation – qui reste la fonction-pivot. [...] la mimesis qui est, il nous en souvient, une activité, l'activité mimétique, ne trouve pas le terme visé par son dynamisme dans le seul texte poétique, mais aussi dans le spectateur ou le lecteur. Il y a ainsi un aval de la composition poétique, que j'appelle mimesis III [...]. En encadrant ainsi le saut de l'imaginaire par les deux opérations qui constituent l'amont et l'aval de la mimesis-inventions, je ne pense pas affaiblir, mais bien enrichir, le sens même de l'activité mimétique investie dans le muthos ».

²⁷ Ibid., 105: « [...] le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle ».

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., 125: « [...] imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain: de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C'est sur cette pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur, que s'enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire ».

compréhension du « monde de l'action »³⁰, c'est la mimesis II. Il détermine l'acte de la création, c'est le texte, le fruit du travail de composition, le pivot du travail mimétique du récit. Le récit, formulé dans la composition musicale, exerce une fonction d'intégration que lui permet d'opérer une médiation entre la précompréhension et la post-compréhension du « monde de l'action »³¹. En portant des caractères temporels, structuraux et sémantiques de l'action vécue, le texte reconfigure le monde de l'expérience sous une certaine unité fictionnelle. Ce deuxième niveau est celui que les sémiologues appellent niveau neutre, qui n'est pas analysable car il changerait de fonction en relation au point de vue de l'artiste ou de l'auditeur³². D'ici le lecteur-auditeur configure à son tour son expérience avec les traits de l'œuvre artistique ; c'est le retour à la temporalité vive : mimesis III définit l'acte mimétique de l'intersection du monde du texte avec celui de l'auditeur. Cette intersection caractérise la rencontre du monde reconfiguré de l'œuvre d'art et de l'action. Les récits élargissent notre horizon d'existence, ils augmentent la réalité de toutes les significations qui présupposent eux-mêmes dans leurs élisions, saturations et excès. La lecture de ces textes en interpole les signifiés avec nos expériences, en transformant un simple environnement dans un monde³³. La composition des sons, des musiques, ou de chaque événement sonore, soit-il écrit ou présenté uniquement dans sa forme acoustique, configure l'expérience sonore en lui donnant en quelque manière un certain sens³⁴. En ce sens j'entends la composition comme un récit, c'est-à-dire comme un agencement des faits sonores.

³⁰ Ibid., 127: "Mimesis II n'a une position intermédiaire que parce qu'elle a une fonction de médiation. Or, cette fonction de médiation dérive du caractère dynamique de l'opération de configuration qui nous a fait préférer le terme de mise en intrigue à celui d'intrigue et celui d'agencement à celui de système. [...] Ce dynamisme consiste en ce que l'intrigue exerce déjà, dans son propre champ textuel, une fonction d'intégration et, en ce sens, de médiation, qui lui permet d'opérer, hors de ce champ même, une médiation de plus grande amplitude entre la pré-compréhension et, [...] la post-compréhension de l'ordre de l'action et de ses traits temporels".

³¹ Ibid., 127: "Mimesis II n'a une position intermédiaire que parce qu'elle a une fonction de médiation. Or, cette fonction de médiation dérive du caractère dynamique de l'opération de configuration qui nous a fait préférer le terme de mise en intrigue à celui d'intrigue et celui d'agencement à celui de système. [...] Ce dynamisme consiste en ce que l'intrigue exerce déjà, dans son propre champ textuel, une fonction d'intégration et, en ce sens, de médiation, qui lui permet d'opérer, hors de ce champ même, une médiation de plus grande amplitude entre la pré-compréhension et, [...] la post-compréhension de l'ordre de l'action et de ses traits temporels".

³² Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1975).

³³ Ibid., 151: "[...] pour moi, le monde est l'ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes descriptifs ou poétiques que j'ai lus, interprétés, aimés. Comprendre ces textes, c'est interpoler parmi les prédicats de notre situations toutes les significations qui, d'un simple environnement (Umwelt), font un monde (Welt). C'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence. Loins que celles-ci ne produisent que des images affaiblies de la réalité, des 'ombres' comme le veut le traitement platonicien de l'eikon dans l'ordre de la peinture ou de l'écriture [...], les œuvres littéraires ne dépeignent la réalité qu'en l'augmentant de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leurs vertus d'abréviation, de saturation et de culmination, étonnamment illustrées par la mise en intrigue".

³⁴ Bernard Sève, *L'instrument de musique* (Paris: Seuil, 2013), 208. Mi sembra che Bernard Sève, pensando lo strumento come un'archi-scrittura, indichi una cosa simile. Lo strumento infatti è il ricettacolo di tutte le scelte musicali fatte da un certo gruppo di esseri umani in un dato tempo e riassume la teoria, nel senso del discorso, che si fa intorno ai suoni dandone una prima, e molto concreta, formulazione nel corpo stesso dello strumento. Lo strumento, in questo senso, mostra come la pratica musicale dia senso al sonoro. E in effetti, come già Pierre Schaeffer lo pensava, sarebbe difficile immaginare di analizzare l'udibile solo con l'ausilio delle orecchie, cioè senza alcuna strumentazione.

4.2. Fonction pivot : patterns langeriens

Comment élaborer la fonction pivot, définie par Ricœur mimesis II ? Pour Susanne Langer la musique n'est par reconductible à des formes linguistiques et à des images, mais est un « portrait logique »³⁵ de l'expérience intérieure. La musique « articule formes que le langage ne peut exprimer »³⁶ et présente une telle expérience sur le plan symbolique³⁷ ; le sens ultime de la pratique musicale est l'articulation d'un perçu intérieur : la musique est « expressivité, elle n'est pas expression »³⁸. La musique est un « symbole non-consommé »³⁹ : elle exprime une expérience qui a une signification singulière, individuelle. Cependant, les formes qu'elle utilise peuvent être saisies d'une manière défective par l'activité de l'auditeur ; la signification musicale est implicite, elle n'est pas fixée d'une manière conventionnelle⁴⁰, mais porte des traits qui peuvent, potentiellement, par la coréalisation, transformer l'auditeur en acteur⁴¹. La musique montre, présente, signifie d'une manière expressive que les « sentiments transitent » et qu'ils se disposent dans l'expérience intérieure, laquelle n'est pas accessible⁴².

La musique présente le mouvement, la tension et la temporalité de l'expérience intérieure dans la durée plutôt que dans l'espace⁴³. Pour présenter d'une manière symbolique un tel phénomène, la musique détermine un « temps virtuel » à l'intérieur duquel les formes sonores meuvent en relation les unes aux autres⁴⁴. La musique est un art évènementiel [*occurrent art*], transitoire, composée de la même matière de

³⁵ Ibid., 180: "Despite the romantic phraseology, this passage states quite clearly that music is not self-expression, but - formulation and representation of emotions, moods, mental tensions and resolutions—a 'logical picture' of sentient, responsive life, a source of insight, not a plea for sympathy. Feelings revealed in music are essentially not "the passion, love or longing of such-and-such an individual," inviting us to put ourselves in that individual's place, but are presented directly to our understanding, that we may grasp, realize, comprehend these feelings, without pretending to have them or imputing them to anyone else. Just as words can describe events we have not witnessed, places and things we have not seen, so music can present emotions and moods we have not felt, passions we did not know before. Its subject-matter is the same as that of "self-expression", and its symbols may even be borrowed, upon occasion, from the realm of expressive symptoms; yet the borrowed suggestive elements are formalized, and the subject-matter "distanced" in an artistic perspective".

³⁶ Langer, 189. "music articulates forms which language cannot set forth"

³⁷ Lucia Demartis, *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer* (Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2003), 16: secondo Dermatis, in Langer la "funzione principale dei simboli, [...] consiste nella capacità di formulazione e presentazione obbiettivata dell'esperienza, in modo da consentirne la contemplazione all'intuizione, alla ricognizione e alla comprensione".

³⁸ Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 195.

³⁹ Langer, 195.

⁴⁰ Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 195: "The actual function of meaning, which calls for permanent contents, is not fulfilled; for the assignment of one rather than another possible meaning to each form is never explicitly made. Therefore music is "Significant Form," in the peculiar sense of "significant" which Mr. Bell and Mr. Fry maintain they can grasp, or feel, but not define; such significance is implicit, but not conventionally fixed".

⁴¹ Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 195: "The actual function of meaning, which calls for permanent contents, is not fulfilled; for the assignment of one rather than another possible meaning to each form is never explicitly made. Therefore music is "Significant Form," in the peculiar sense of "significant" which Mr. Bell and Mr. Fry maintain they can grasp, or feel, but not define; such significance is implicit, but not conventionally fixed".

⁴² Ibid., 198: "Not communication but insight is the gift of music; in very naive phrase, a knowledge of 'how feelings go'".

⁴³ Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 108: "Musical motion [...] is something entirely different from physical displacement. It is a semblance, and nothing more".

⁴⁴ Ibid.: "All music creates an order of virtual time, in which its sonorous forms move in relation to each other-always and only to each other [...] Virtual time is as separate from the sequence of actual happenings as virtual space from actual space".

l'expérience intérieure⁴⁵. Cet art événementiel exprime les rythmes de la vie, organique, des phénomènes complexes non-périodiques à travers des « patterns dynamiques du percevoir »⁴⁶ définis par un flux de tensions et de résolutions dans le temps⁴⁷. Dans *Feeling and Form*, Langer identifie les formes sonores ayant une « similarité logique avec les formes des sentiments humains »⁴⁸. Ces formes sont exprimées en musique par des processus qui lui sont propres, comme par exemple les mouvements de croissance, d'atténuation, de conflit, de résolution, de vélocité, d'arrêt, d'excitation, de calme ou d'activation légère. Le pattern de la musique, un « pur, mesuré son et silence » est un « analogue sonore de la vie émotionnelle »⁴⁹, une expression symbolique des formes du ressentir telle que le musicien la comprend. La musique exprime le pattern de la « vie en soi » [*pattern of life itself*]⁵⁰, en tant que perçue, ressentie et connue directement. Le mouvement musical ne représente pas un changement de lieu ou d'état, mais rend le changement perceptible. Langer définit les types de patterns suivants :

- Crescendo, diminuendo, tenu : nos sentiments, comme les actions physiques, sont caractérisés par un pattern de type métabolique : « systole, diastole, faire, défaire, crescendo et diminuendo »⁵¹ ;
- Durées des mouvements : les mouvements ne sont jamais d'une durée indéfinie car les mouvements vitaux ont toujours une trajectoire finie⁵² ;
- Mouvements et processus de croissance : les « choses vivantes » [*living things*] existent dans des processus cumulatifs selon le principe de la croissance ; la vie a en soi un processus de changement continu, dit Langer ; le sens de la vie est présenté par des patterns sonores de croissance, qui présentent la forme du sentiment vital [*vital feeling*]⁵³.

⁴⁵ Ibid., 121: "Music is an occurrent art; a musical work grows from the first imagination of its general movement to its complete, physical presentation, its occurrence".

⁴⁶ Ibid., 241: "Non-discursive form in art has a different office, namely to articulate knowledge that cannot be rendered discursively because it concerns experiences that are not formally amenable to the discursive projection. Such experiences are the rhythms of life, organic, emotional and mental (the rhythm of attention is an interesting link among them all), which are not simply periodic, but endlessly complex, and sensitive to every sort of influence. All together they compose the dynamic pattern of feeling. It is a pattern that only non-discursive symbolic forms can present, and that is the point and purpose of artistic construction."

⁴⁷ Ibid: "[...] the fact that music is a temporal, progressive phenomenon easily misleads one into thinking of its passage as a duplication of psychophysical events, a string of events which parallels the passage of emotive life, rather than as a symbolic projection which need not share the conditions of what it symbolizes. [...] The symbolic power of music lies in the fact that it creates a pattern of tensions and resolutions. As its substance-its primary illusion-is a virtual (scientifically quite unrealistic) time, the fabric of musical tensions is temporal. But the same sort of pattern confronts us in a non-temporal projection in plastic arts"

⁴⁸ Langer, 27.

⁴⁹ Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art*, 27: "The tonal structures we call 'music' bear a close logical similarity to the forms of human feelings – forms of growth and attenuation, flowing and stowing, conflict and resolution, speed, arrest, terrific excitement, calm or subtle activation and dreamy lapses – not joy and sorrow perhaps, but poignancy of either and both – the greatness and brevity and eternal passing of everything vitally left. Such is the pattern, or logical form, of sentience; and the pattern of music is that same form worked out in pure, measured sound and silence. Music is a tonal analogue of emotive life".

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Langer, 99.

⁵² Langer, 99.

⁵³ Langer, 66-67.

L'utilisation de ces figures sonores, ou patterns, donne la possibilité de créer une fonction pivot comme présentation du monde de l'action et possible coréalisation de la part de l'auditeur. Comment ces patterns touchent à l'expérience ordinaire et présentent des traits que tous peuvent saisir ? Ces patterns sont le reflet interne des mouvements spatiaux, mais différés dans une forme sonore. Au fond, la musique est une forme de réalité sans l'espace. En effet, les aspects sonores fondamentaux que la musique électronique développe, évoquent les formes de mouvement de la *Physique* d'Aristote :

Types de mouvement d'Aristote	Description du mouvement	Analogie sonore
Mouvement substantiel	Génération ou corruption	Productions et génération sonore (formes de synthèse sonore pour l'électronique ou gestes et effort physique pour les musiques instrumentales et vocales)
Mouvement qualitatif	Mutation et altération	Transformations sonores ; mutations des éléments de la musique
Mouvement quantitatif	Augmentation et diminution	Accumulation, processus, etc.
Mouvement local	Le mouvement des sons	Spatialisation

La composition de ces patterns permet de mobiliser le milieu, de créer une reconfiguration du monde de l'action ; par ces patterns il est possible de mettre en mouvement l'acte mimétique, transformationnel, qui est à la base de la relation de l'œuvre et de l'auditeur.

4.2.1 Acte compositionnel/ acte existentiel

La fonction pivot accomplie par les patterns langeriens est réalisée dans le monde de l'action. Dans ce monde partagé – le « milieu » dont parle Augustin Berque –, la musique a la fonction de communiquer, c'est-à-dire d'affecter le milieu et de le transformer. Il s'agit alors de penser le choix et l'élaboration des patterns comme un acte de communication qui est ancré dans le milieu en tant qu'acte existentiel qui advient dans l'« être-au... » [*In-Sein*] théorisé par Heidegger. Pour Heidegger le phénomène de la communication

doit [...] être compris en un sens ontologiquement large. Une « communication » énonciative, un « communiqué » par exemple, est un cas particulier de la communication saisie existentiellement de manière fondamentale. C'est en celle-ci que se constitue l'articulation de l'être-l'un-avec-l'autre compréhensif. C'est elle qui accomplit le « partage » de la co-affectation et de la compréhension de l'être-avec. La communication n'est jamais quelque chose de tel qu'un transport de vécus, d'opinions et de souhaits, par exemple, de l'intériorité d'un sujet à celle d'un autre. L'être-là-avec est essentiellement déjà manifeste dans la co-affectation et dans la co-compréhension. L'être-avec, dans le parler, est « expressément » partagé, c'est-à-dire qu'il est déjà, alors même que, non partagé, il n'est point saisi ni approprié⁵⁴.

Composer est communiquer. Il s'agit d'une action qui manifeste la « co-affectation » et se manifeste par la « co-compréhension » : composer, jouer et écouter sont des actes complémentaires. Composer signifie coréaliser avec l'auditeur. L'acte compositionnel est caractérisé par quatre moments fondamentaux : le

⁵⁴ Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1927), paragr. 34.

choix d'un son (i), son positionnement dans le temps (ii), son com-positionnement avec d'autres sons (iii) et sa projection dans le milieu (iv). Ces moments ne sont pas chronologiquement distincts, mais, d'une manière dialectique, cohabitent. Ainsi, le choix, le positionnement d'un son par sa perception singulière, son com-positionnement et sa mise en relation, différée, avec le contexte de sa présentation publique – c'est-à-dire sa projection – caractérisent un seul mouvement non divisible. Ainsi, l'acte de composer fait partie de l'être-là.

La définition des moments de l'acte compositionnel est spéculaire à celle de l'« être-au... » [*In-Sein*] élaborée par Heidegger dans le cinquième chapitre de la première section d'*Être et temps*⁵⁵. Dans ce chapitre, Heidegger analyse la structure du *Dasein*⁵⁶, l'« être-au... » [*In-Sein*]. Une telle structure possède quatre éléments constitutifs : l'affection [*Befindlichkeit*] (i), la compréhension [*Verstehen*] (ii), l'interprétation [*Auslegung*] (iii) et le discours [*Rede*] (iv). Cette structure du *Dasein* met en relief le fait que, en tant qu'êtres humains, nous sommes toujours affectés par un état d'âme, une émotion [*Befindlichkeit*] (i) ; que cette affection est comprise en tant que possibilité [*Verstehen*] (ii) ; que cette possibilité est conçue selon ses développements possibles [*Auslegung*] (iii) ; que ces possibilités sont articulées à l'intérieur d'un horizon de sens dans un contexte donné [*Rede*]. Cette structure de « l'être-au... », est semblable au type de structure d'acte compositionnel que j'envisage.

Moments	Model heideggerien	Model compositionnel
α	Affection	La rencontre avec un son
β	Compréhension	Poser
γ	Interprétation	Com-poser
δ	Discours	Projeter la composition

Le fait de choisir un son est la conséquence d'une affection provoquée pour le son lui-même (i) ; le reconnaître et le positionner dans le temps de la composition signifie le comprendre dans son potentiel musical (ii) ; cette compréhension implique le com-positionnement des autres sons aussi, c'est-à-dire l'interprétation du sens du placement d'un son à l'intérieur d'un projet qui s'explicité au fur et à mesure (iii). Le sens de ces choix se fonde sur la projection vers le futur de leur présentation publique. L'écoute de l'autre fait alors partie intégrante de l'acte compositionnel, car elle concerne le sens qu'on associe aux sons que nous choisissons en tant que compositeur (iv). Le fait de penser un son dans un certain moment d'une pièce – ou plus généralement le sens d'un choix compositionnel – dérive d'une attribution de sens qui se manifeste à l'écoute, et par l'écoute : c'est l'écoute du milieu.

Les éléments que définissent, selon cette perspective, l'acte compositionnel, constituent une boucle de sens dans laquelle les sons choisis, leurs positionnements par rapport aux autres, les espaces et les auditeurs possibles constituent un tout. Composer signifie, d'un côté, mobiliser la sensibilité d'un public possible à partir d'une intention personnelle préparée à l'avance – il s'agit d'une écoute double, concentrée sur le présent de la composition et projetée vers un futur possible – et de l'autre, imaginer un événement sonore différé dans le temps. Il s'agit de « pré-voir » une forme à venir, de « pré-interpréter » une musique

⁵⁵ Heidegger, paragr. 28-38.

⁵⁶ Le *Dasein* est le terme choisi par Heidegger pour indiquer l'être humain, c'est à dire l'être dont l'existence est sa modalité spécifique d'être.

dans et à partir d'une position singulière individuelle. L'écriture-composition d'une pièce de musique est alors une trace existentielle inscrite à l'instant [t] et projetée vers l'instant de l'écoute [t]⁵⁷.

4.4. Fiction : le flux qui flue

Il s'agit de penser la composition dans l'« être-au... ». Le choix d'un son, sa compréhension, son positionnement et sa projection peuvent être pensés dans un monde ou dans un non-monde. La construction de la fonction pivot des patterns langeriens émerge dans le processus que je viens de décrire. Ils résultent de l'écoute des sons et des gestes sonores, de leur compréhension, composition et projection au niveau d'un discours. Le discours peut avoir l'hypothèse de l'unité ou de la fragmentation illogique de la réalité – qui laisse ouverte toute composition. Cette élaboration peut façonner les sons et les transformer dans les éléments d'une histoire, d'un agencement de faits cohérents, ou, au contraire, laisser ouverte la possibilité d'ouvrir la porte du sens en la fermant. Dans la pensée de Langer, la musique représente un flux temporel continu. L'agencement de ses patterns a l'objectif de construire une unité fictive. Voire, la présentation logique dont parle Langer est précisément l'unité musicale fictive, qui permet de présenter comme au théâtre l'expérience intérieure. Cependant, dans la réalité, le temps n'est pas continu. Le fait de présenter une musique comme une unité cohérente est une fiction ; l'agencement cohérent de faits sonores a l'objectif de constituer une unité perceptive qui représente une unité présumée réelle, un ordre.

Cette conscience caractérise ma manière de pratiquer l'acte compositionnel. Je l'appelle « construire un flux qui floue ». Dans ma musique je joue au flux qui floue et au flux qui, en revanche, révèle sa fiction, qui ne floue pas. Dans le cas de la représentation du flux qui floue, je présente la puissance du devenir qui donne sens, qu'intègre toutes les différences, qui est synthèse de l'hétérogène. Il s'agit d'une perspective unifiant, en partie philosophique. Dans l'autre cas, je déconstruis le flux, je le rends difficile, je dévoile ce qu'il y a derrière pour montrer la fiction. Je ferme la porte et j'arrête la vision du monde aux choses seulement. Mes pièces peuvent ainsi être réunies dans ces deux grandes familles de temporalité racontée.

1) Le flux qui ne floue pas. Les figures sont séparées ; un sens apparaît parfois, mais il n'est pas global. J'ouvre la porte en la fermant. Il n'y a pas d'unité. Il y a des choses, des objets, des horizons inhabités. Le flux de la musique est interrompu. Le flux n'est pas. C'est comme regarder une terre qui n'est pas un monde. Parmi les pièces qui sont dans cette forme de présentation il y a *Due espressioni* (2009) et *Le cose* (2012).

2) Le flux qui floue. Ici les formes d'écoute dans un flux temporel prédominant et ainsi une certaine présentation qui construit la fluidité du flux. C'est le récit qui prévaut. Le temps synthétise l'hétérogène. L'imagination choisit comment organiser les sons en fonction de l'unité ; l'unité prédomine, même face à des sons très diversifiés. Le discours vise à regarder les aspects communs de tous les individus de la réalité. L'intuition auditive crée des images inattendues et nouvelles. Parmi les pièces qui sont caractérisés

⁵⁷ Eric Maestri, « Notation as Temporal Instrument », in *Proceedings TENOR 2016. International conference on technologies for music notation and representation*, éd. par Chris Nash Richard Hoadley Dominique Fober (Cambridge, United Kingdom, 2016).

par cette forme de projection il y a *Visioni* (2013), *L'obscurité environnante se déchire, s'éclaire* (2017), *Comme le vent c'est nu c'est de l'encre* (2019).

Ces deux formes de présentation des figures et des gestes musicaux sont des formes de projections d'imagination qui mobilise les contraintes contextuelles du point de vue personnel et social. Il s'agit par-là de mettre en résonance le milieu. Le fait de faire vivre le flux qui floue me permet de présenter la puissance d'un regard synthétique, unifiant, dialectique et aussi l'espoir de trouver un sens à la complexité ; dans l'autre sens c'est la déconstruction qui prédomine et la recherche d'un détail sonore qui ne trouve pas un dessin global. Dans le premier sens j'invite l'auditeur à observer ce qu'il se présente à son expérience sans préjugés, en tant que tel ; dans le deuxième sens je l'invite à transformer la réalité et à lui donner sens. Dans mes dernières pièces je mélange ces deux attitudes face au flux du temps qui floue.

Bibliographie

- Anders, Günther. « Recherches philosophiques sur les situations musicales ». In *Phénoménologie de l'écoute*, édité par Reinhard Ellensohn, traduit par Martin Kaltenecker, 25-240. Paris: Philharmonie Editions, 2020.
- Bayle, François. « avant-propos ». In *musique acousmatique. propositions... ..position*, 17-22. Paris: INA-GRM, Editions Buchet/Chastel, 1993.
- . « voyage en aéroforme ». In *musique acousmatique. propositions... ..positions*, 73-78. Paris: Buchet/Chastel INA-GRM, 1993.
- Berque, Augustin. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin, 1987.
- Demartis, Lucia. *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2003.
- Faubert, Julie. « Artistes sonores et « espaces du commun »: enjeux esthétiques, éthiques et politiques de l'expérience de l'écoute dans la ville ». Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de philosophiæ doctor (Ph.D) en aménagement, Université de Montréal, 2017.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tuebingen: Max Niemeyer Verlag, 1927.
- Langer, Susanne. *Feeling and Form. A Theory of Art*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1953.
- . *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: The New American Library, 1948.
- Maestri, Eric. « Notation as Temporal Instrument ». In *Proceedings TENOR 2016. International conference on technologies for music notation and representation*, édité par Chris Nash Richard Hoadley Dominique Fober. Cambridge, United Kingdom, 2016.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Norman, Katharine. « Real-World Music as Composed Listening ». *Contemporary Music Review* 15, n° 1 (1996): 1-27.
- . « Telling tales ». *Contemporary Music Review* 10, n° 2 (1994): 103-9.
- Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- . *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Sève, Bernard. *L'instrument de musique*. Paris: Seuil, 2013.
- Smalley, Denis. « La spectromorphologie. Une explication des formes du son ». Traduit par Suzanne Leblanc et Louise Poissant. *Arx Sonora* 8 (1999): 66-120.
- . « The Listening Imagination: Listening in the electroacoustic era ». *Contemporary Music Review* 13:02 (1996): 77-107.
- Westerkamp, Hildegard. « Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds ». Conférence présenté à Soundscape before 2000, Amsterdam, 26/11 1999.
- Wishart, Trevor. « Sound Symbols and Landscapes ». In *The Language of Electroacoustic Music*, édité par Simon Emmerson, 41-61. London: Palgrave Macmillan, 1986.