

## 8.0 At the beginning of this text there is a quote from “Society” (Brian Yuzna, 1989).

In this movie, a rich kid named Billy gradually discovers a weird society hidden behind his family's daily life. This society will repeatedly try to assimilate Billy in a bizarre rite where everybody fusions together in a gigantic blob made of oily flesh. Disgusted by this perspective, he will try to escape, forming a group where himself, Milo (a friend of lower social status) and Clarissa (a confirmed member of the freakish society) coexist together.

Billy is a mistake, a bastard, a specimen from a race separated from this society, for which “there's no business like show business” (the laws of entertainment identify obscure and primitive forces of fusion, social cohesion, exclusion, etc.). He is at the same time attracted by Clarissa, but repelled by her upbringing. This hesitation gives the movie its narrative force.

I see my activity in a similar position as Billy's: unable to detach myself from the violence and absurdity of society's entertainment, I dread it in a profound and visceral way. I'm looking for natural and authentic relations with the same entities I'm afraid of.

This gives a narrative force to my continuous mistakes and allows my activity to remain successfully unsuccessful.

<sup>1</sup> B. ZIMMERMANN, “Expect the Unexpected: Experimental music, or the ignorance of sound design”, in M. GROSS & L. MCGOEY (eds.), *Routledge International Handbook of Ignorance Studies*, London, Routledge, 2015.

<sup>2</sup> Auto-tune is an audio processor which measures and alters pitch of vocal or instrumental recordings. It is primarily used as a plug-in in digital workstations to correct off-key vocal performances. See J. TYRANGIEL, “Auto-Tune: Why Pop Music Sounds Perfect”, *TIME*, Thursday, Feb. 05. On line. <http://www.time.com/time/printout/0,8816,1877372,00.html>; Side-chain compression is a technique consisting in controlling the output level of a track (ex. an accompaniment guitar) using the amplitude tracking of a second track. (ex. the main vocal track). In this example, side-chain compression will diminish the amplitude of the guitar track when the voice is singing, allowing a better mixing process. D. ABRAVANEL, “Sidechain Compression: Part 1-Concepts and History”. On line. <https://www.ableton.com/en/blog/sidechain-compression-part-1>

<sup>3</sup> Y. BROWNING, “Auto-tune, and why we shouldn't be surprised that Britney can't sing.”, *The Conversation* 17, 2014. On line. <https://theconversation.com/auto-tune-and-why-we-shouldnt-be-surprised-britney-cant-sing-29167>

<sup>4</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Gated\\_reverb](https://en.wikipedia.org/wiki/Gated_reverb)

<sup>5</sup> A. CERA, “Deliverance, a monster in a war field: a hybrid composition born at IRCAM”, in T. MITCHELL & P. DOYLE (eds.), *Changing Sounds: New directions and configurations in popular music, Proceedings of the 10th International conference 9-13 July 1999 UTS Sydney, Australia*, Sydney, University of Technology-IASPM (The International association for the study of popular music), 2000, 410-415.

<sup>6</sup> A. CERA, “Composer avec la popular music, entretien avec Andrea Cera (propos recueillis par Nicolas Donin)”, in N. DONIN & B. STIEGLER (dir.), *Révolutions industrielles de la musique*, Cahiers de Médiologie / Ircam n°18, 2004, 47-52.

<sup>7</sup> A. CERA, “Écoutes et mauvaises imitations”, in É. DURING, L. JEANPIERRE, C. KIHIM, and D. ZABUBYAN (dir.), *actu. De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les presses du réel/Publications des Marquisats/Ecole supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy, 2009, 259-267.

<sup>8</sup> I. CROSS, “The evolutionary nature of musical meaning”, *Musicae Scientiae* 13(2), suppl., 2009, 179-200; I. CROSS, “Music and Biocultural Evolution”, in M. CLAYTON, T. HERBERT and R. MIDDLETON (eds.), *The Cultural Study of Music-A Critical Introduction*, New York, Routledge, 2011; D. HURON, “Is Music an Evolutionary Adaptation?”, *Annals of the New York Academy of Sciences* 930(1), 2001, 61.

<sup>9</sup> P. BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, italian ed., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, a cura di Marco Santoro, trad. Guido Viale, Bologna, Il Mulino, 2001.

<sup>10</sup> A project focused on the use of high speed networks in musical works, for which I designed sounds to help remote users to interact using only body movements.

<sup>11</sup> A project aimed at enabling designers to use their voice and hands, directly, to sketch the auditory aspects of an object; for which I created mappings between vocal input and synthesis modules.

<sup>12</sup> Several projects focused on sonification of body movements and of expressive qualities of movement. Communicating Expressiveness and Affect in Multimodal Interactive Systems—Antonio Camurri Gualtiero Volpe Giovanni De Poli Marc Leman / IEEE MultiMedia / 2005.

<sup>13</sup> The EU SkAT-VG project (<http://www.skatvg.eu/>) aimed at enabling designers to use their voice and hands, directly, to sketch the auditory aspects of an object. In the frame of this project, the collaborative nature of sound design was also studied, using linkographic analysis. See C. ERKUT, “A Case of Cooperative Sound Design”, in C. ERKUT, D. ROCCHESSE, S. DELLE MONACHE and S. SERAFIN (dir.), *Proceedings of the 9th Nordic Conference on Human-Computer Interaction, Gothenburg, Sweden, October 23-27, 2016*.

<sup>14</sup> A technique consisting in creating MIDI files combining pitch, onset, duration, velocity informations from different songs.

<sup>15</sup> A. CERA, “Three years of fragments: music, sound design, and sketching”, *Musica/Tecnologia, [S.L.]*, 2018, 45-62, On line. <http://www.fupress.net/index.php/mt/article/view/23799>

<sup>16</sup> Audio material delivered to the public without applying the final polishing/refinement steps usually implemented in commercial productions.

<sup>17</sup> Vocazione all'Asimmetria/dance piece by Francesca Foscarini. Production: VAN. In co-production with: 3 Bis

F Lieu d'Arts Contemporains Aix En Provence (FR), Centro per la Scena Contemporanea di Bassano del Grappa (IT), Fondazione Fabbrica Europa per le arti contemporanee (IT), La Briqueterie (FR), Les Brigittines (BE), MASDANZA The International Contemporary Dance Festival of the Canary Islands & Sala Insular de Teatro-Cabildo de Gran Canaria (ES), Uovo e Next Laboratorio per la produzione e la distribuzione dello spettacolo dal vivo lombardo – Edizione 2015 (I), Tanzhaus Zürich (CH), TripSpace Projects London (UK). Con il sostegno di Istituto Italiano di Cultura Madrid (ES), Istituto Italiano di Cultura di Londra (UK),

Yasmeen Godder Studio Jaffa Tel-Aviv (IL), MiBACT - Ministero per i Beni e le Attività Culturali. First performance: 2016.05.18, Firenze.

<sup>18</sup> PPP-Ultimo inventario prima di liquidazione/by ricci-forte. Production: ricci/forte | CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia-in co-production with Festival delle Colline Torinesi. First performance: 2016.01.28, Udine.

<sup>19</sup> A. CERA, “Three years of fragments: music, sound design, and sketching”, *op. cit.*

## La composition musicale comme expérience Frank Dufour

*De nombreux scientifiques, en intelligence artificielle, psychologie, psycho-acoustique, philosophie, sémiologie, consacrent aujourd'hui une part importante de leurs recherches à la musique. Placer l'auditeur et l'expérience auditive au centre de ces travaux devient l'approche la plus fréquente. Cette orientation n'est pas particulière au domaine musical : littérature, arts plastiques, cinéma et arts de la scène sont eux aussi largement considérés en fonction de leur réception et de leur interprétation. Comme le suggère le philosophe Mikel Dufrenne<sup>1</sup>, une esthétique générale pourrait être envisagée à partir d'une telle orientation. Cela même en dehors d'une acception centrée sur la création, l'artiste ou l'acte créatif, bien que les apports scientifiques obtenus par les investigations portées sur l'œuvre et son auteur, notamment en pédagogie des arts et en sociologie des pratiques artistiques, soient nombreuses et intéressantes. C'est donc majoritairement auprès du récepteur et de l'objet esthétique que la plupart des recherches s'orientent. Lors de la soutenance de thèse de Dufrenne, la critique principale d'Etienne Souriau, spécialiste en esthétique alors avait choisi de situer dans l'expérience contemplatrice et non dans l'expérience créatrice. Souriau objectait : « Comment l'objet esthétique s'est-il fait ? Vous nous le donnez tout fait<sup>2</sup> ! » Au reste, placer l'auditeur et l'expérience d'écoute au centre n'est pas une pratique récente. Elle existe depuis plus d'un siècle et possède un double ancrage théorique : à la fois dans la phénoménologie de Husserl et de ses élèves, dès le début du xx<sup>ème</sup> siècle, et dans le pragmatisme de John Dewey à la même époque. Depuis, dans ces deux disciplines, le centrage sur l'expérience du récepteur ouvre des perspectives riches et nouvelles pour l'étude de l'objet esthétique en soi, non seulement concernant son statut et ses qualités, mais aussi, plus spécifiquement, concernant ses dimensions sensibles, historiques, sociales ou politiques. Ces deux approches théoriques, phénoménologique d'une part et pragmatique de l'autre, visent l'essence de l'objet esthétique ou de l'objet musical. Dans cette visée partagée, on postule que cette réalité essentielle ne se manifeste de façon authentique que dans la rencontre avec l'objet et la perception de cet objet par son spectateur. Ainsi le phénoménologue Roman Ingarden définit-il l'expérience de l'écoute comme une « relation esthétique immédiate avec les œuvres musicales, une relation qui nous permet de*

faire l'expérience finale, la seule justificante, des objectivités à explorer<sup>3</sup> ». *De même, pour Dewey, c'est « parce que l'expérience est l'accomplissement par l'organisme de ses réussites et de ses combats dans le monde des choses, qu'elle est l'art en puissance. Même sous ses formes les plus simples, elle contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique<sup>4</sup> ».*

### Contexte scientifique et philosophique

Au début du xx<sup>ème</sup> siècle, la philosophie est en plein bouleversement. Le domaine d'investigation des sciences naturelles est de plus en plus difficile à distinguer de celui de la philosophie. Principalement parce que l'extension du « monde physique et naturel » auquel elles s'appliquent n'est plus à la portée immédiate des sens. L'ensemble des systèmes de visualisation de données de la matière inventés aux XIX<sup>ème</sup> siècle et au début du XX<sup>ème</sup> contribue de manière essentielle à cette extension du réel. Don Ihde désigne cela par la « *visualisation : la seconde révolution scientifique<sup>5</sup>* », permettant d'appréhender « *la lumière au-delà des phénomènes lumineux* » et tout un monde de phénomènes que seule la pensée peut saisir. C'est précisément lorsque les sciences atteignent, par les nouveaux développements de leurs recherches, la nature même des dimensions de l'existence humaine — le temps et l'espace —, depuis cet au-delà des perceptions humaines, que les philosophes se retrouvent interpellés. Bergson opposera au temps de la relativité d'Einstein le temps des philosophes. D'abord au cours de leur rencontre à Paris<sup>6</sup>, puis dans *Durée et Simultanéité<sup>7</sup>*. Merleau-Ponty ressaisira plus tard dans *Signes* (1960) cette question du partage du monde et de la raison entre la science et la philosophie :

« *Ce n'est pas en réclamant pour la science un genre de vérité métaphysique ou absolue qu'on protégera les valeurs de raison que la science classique nous a enseignées. Le monde, outre les névrosés, compte bon nombre de "rationalistes" qui sont un danger pour la raison vivante. Et, au contraire, la vigueur de la raison est liée à la renaissance d'un sens philosophique qui, certes, justifie l'expression scientifique du monde, mais dans son ordre, à sa place dans le tout du monde humain<sup>8</sup>.* »

D'autre part, les sciences naturelles interviennent directement sur le monde grâce à l'amélioration croissante du couplage sciences/technologie. Les découvertes récentes changent le monde dans ses dimensions temporelles et spatiales immédiatement perceptibles. Le radar, la radio, la télévision, l'enregistrement des images et des sons, l'énergie nucléaire transforment radicalement notre monde et notre rapport avec celui-ci. Ainsi, les inventions technologiques de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, radio et phonographie, étendent temporellement et spatialement l'horizon sonore disponible, puis rendent les conditions de l'écoute reproductibles, distribuables et contrôlables, permettant la création de variations « mesurées » de l'expérience. Les développements conceptuels, techniques et théoriques suscités par ces technologies, tels l'acousmatique schaefferienne<sup>9</sup> et la musique concrète, la psycho-acoustique, le paysage sonore et l'écologie acoustique, décident de champs nouveaux d'interactions et de réflexions riches entre l'objet musical et sonore et l'expérience vécue de l'auditeur. La philosophie, et tout particulièrement la phénoménologie, interrogeant les relations de l'être-au-monde, sont nécessairement engagées dans cette transformation du paysage scientifique et technologique. Husserl manifeste cet engagement et le renouvellement de la philosophie, pour lui nécessaire, en identifiant la suspension du recours à toute science objective comme le premier pas vers l'épochè ou la *réduction transcendantale* (c'est-à-dire le fait que tous les phénomènes du monde ne sont phénomènes que pour une conscience, ndlr).

« *Depuis cette époque cependant, ni les sciences, ni les scientifiques n'ont disparu pour nous qui pratiquons l'épochè. Ils continuent d'être ce qu'ils étaient avant, des faits dans le contexte*

*unifié du monde-vivant, sauf que, du fait de cette époque, nous ne collaborons pas avec eux et ne partageons pas leurs intérêts<sup>10</sup>.* »

Enfin, à la même époque, l'émergence de la psychologie comme nouvelle science naturelle<sup>11</sup> amène la philosophie à (re)définir ses méthodologies et à s'appropriier les composantes de la conscience humaine et de la perception, lesquelles lui sont disputées par la tendance naturaliste de la psychologie et par la psychologie de la forme<sup>12</sup>. Le partage des domaines de compétences et des contributions entre phénoménologie et psychologie occupe une place importante dans les ouvrages de Husserl définissant les contours méthodologiques et conceptuels de la phénoménologie. Dans *Ideen* (1950), il établit vigoureusement ce partage :

« *Aussi important que soit le rôle méthodologique auquel la phénoménologie doit prétendre à l'égard de la psychologie, aussi essentiels que soient les fondements qu'elle lui fournit ; elle est [...] aussi peu une psychologie que la géométrie une science de la nature<sup>13</sup>.* »

### Contexte musical

Dans le domaine musical, le début du xx<sup>ème</sup> siècle est marqué par un ensemble de changements transformant aussi bien les conditions d'écoute que celles de la création de la musique. Pour la composition, les ouvertures formelles acquises par l'abandon de la tonalité, l'accès plus immédiat aux musiques extra-européennes, l'invention de nouveaux instruments, les techniques de diffusion et d'enregistrement, créent un contexte complexe face auquel les techniques et les règles établies de composition et d'analyse ont perdu leur efficacité. La musicologie connaît donc à cette époque une activité très riche de production de textes critiques et polémiques, et de tentatives de formalisation. En 1940, le compositeur allemand Paul Hindemith publie le premier volume de *The Craft of Musical Composition*<sup>14</sup>, où il utilise la méthodologie phénoménologique pour élaborer une nouvelle méthode d'analyse musicale pouvant rendre compte des diverses formes et expressions contemporaines. Son objectif principal

consiste à chercher dans la perception des sons eux-mêmes des invariants structurels sur la base desquels cette nouvelle méthode d'analyse et de composition pourrait être établie comme juste et universelle — car non déduite d'une règle *a priori*, mais transcendée à partir de l'observation de la perception des phénomènes naturels<sup>15</sup>. Ernest Ansermet, musicologue et chef d'orchestre suisse, par une méthodologie similaire, recherche dans la perception la justification d'un ordre musical universel. Il publie en 1961 *Les Fondements de la Musique dans la Conscience*<sup>16</sup>, où il élabore, à partir d'une vague universalité de la perception des hauteurs, un principe de justification absolue de la tonalité. (Le propos ici n'est pas de juger les contributions de ces recherches<sup>17</sup>, mais uniquement de les identifier). D'emblée, dans l'un et l'autre de ces ouvrages, on note l'apparition d'un ordre soi-disant naturel liant sons et audition, une sorte d'harmonie naturelle préexistante à l'harmonie musicale à laquelle l'audition est spontanément réceptive. Là, sous des habits neufs, est présentée la très ancienne tradition académique liant nature, acoustique, mathématiques et musique.

### Le cas particulier de la musique concrète

La musique concrète mérite ici une place particulière, car les méthodes qu'elle utilise et les concepts qu'elle a contribué à faire émerger sont aujourd'hui toujours valides et vivaces. L'acousmatique, l'objet sonore, l'écoute réduite, la typo-morphologie des objets sonores, restent aujourd'hui non seulement des bases sûres pour l'analyse de l'écoute des phénomènes sonores, mais aussi des directions inspirantes pour la pratique de nombreux compositeurs et théoriciens. Le compositeur de musique électroacoustique Francis Dhomont<sup>18</sup> énonce la richesse et la cohérence de la pratique de « l'art acousmatique » et montre la trajectoire du centrage de l'écoute depuis une écoute du fait sonore *a posteriori* vers une écoute pratique et génératrice par laquelle les compositeurs exercent une activité de langage. Cela face à « *la nécessité d'identifier, de nommer, de formaliser leurs découvertes, les choix qui les guidaient, la nature des matérialogies qu'ils polissaient sans cesse et repolis-*

saient, bref les traits pertinents de cette nouvelle manière...<sup>19</sup> ». Contrairement à ce que propose François Delalande<sup>20</sup>, l'un des principaux animateurs du Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA, Paris), la situation d'écoute acousmatique n'est pas impropre à la saisie du musical comme objet signifiant. Dans le travail du compositeur Pierre Schaeffer, par exemple, c'est bien une recherche de la signification de l'expérience d'écoute qui est en jeu. L'attitude d'écoute acousmatique, ou d'écoute réduite, n'exclut pas la signification. Elle exclut la signification *a priori*, musicale, technique ou scientifique, pour viser la signification qui émerge de l'expérience. L'expérience d'écoute schaefferienne en tant qu'expérience phénoménologique a pour première conséquence de révéler l'activité d'écoute comme une activité de la conscience construisant du sens au cours de l'écoute. Comme telle, la pratique acousmatique est une thématization par la perception auditive des modes subjectifs intentionnels d'appréhension du monde. C'est en ce sens une phénoménologie première : « *Les choses qui sont visées et les actes par lesquels les significations sont constituées occupent la place centrale de la phénoménologie première*<sup>21</sup>. » Dans cette phénoménologie première, émerge tout d'abord la conscience de l'être qui écoute et qui se structure en s'appliquant à structurer et à donner sens à l'expérience. Les descriptions et les classifications des objets révélés par cette expérience sont les résultats premiers de cette recherche. Ils ne sont pas dénués de sens ; bien au contraire, ils sont porteurs d'un potentiel de significations qui atteste de la richesse de l'expérience et d'un devenir de cette intention. Ce potentiel est déposé solidairement dans l'objet musical et sonore et dans la conscience de l'être écoutant. Déclarer comme le fait Delalande que l'attitude d'écoute requise par Schaeffer est « *impropre à analyser la musique comme objet signifiant* » détache l'horizon de recherche premièrement défini de son devenir autant que du processus herméneutique qui l'a constitué, et donc le prive d'une continuité méthodologique. Par contre, en reconnaissant la recherche de Schaeffer comme une phéno-

ménologie première, il est alors possible d'inscrire les pratiques contemporaines de composition dans la continuité de ce travail comme une phénoménologie seconde, dépositaire d'un potentiel riche de significations.

« *La phénoménologie première produit souvent une appréciation originelle de la richesse et de la complexité de l'expérience. Alors que la phénoménologie seconde, en investissant cette richesse, y découvre dans la sédimentation de nos traditions de pensée un ancrage essentiel dans l'histoire et dans le temps même de l'expérience. Alors que la phénoménologie première, en tant que philosophie de la présence, vise en premier lieu la proximité de l'expérience, la phénoménologie seconde est un rebond qui ouvre la voie à une réévaluation et un réexamen de la langue même dans laquelle notre expérience est contenue et par laquelle elle est exprimée*<sup>22</sup>. »

Dans la pratique de cette phénoménologie seconde, l'étude des pratiques compositionnelles devrait donc se constituer, orientée vers ce moment d'une recherche de la langue et dans la langue. Si la visée phénoménologique originelle de Pierre Schaeffer a pu établir et prolonger jusque dans les pratiques de la composition acousmatique une cohérence thématique et méthodologique, une telle cohérence reste à vérifier pour des pratiques compositionnelles différentes. Elles-mêmes étant établies à partir d'une prise en compte de l'expérience de l'écoute et d'un type de relation aux phénomènes sonores différents.

#### Interroger le compositeur : proposition de méthodologie

L'étude proposée de l'expérience de composition va donc se focaliser sur l'écoute et en faire, dans l'horizon de l'expérience de composition, la zone privilégiée de son investigation. La manipulation des sons, leur classement, leur organisation et leur mélange seront subordonnés à l'action perceptive et en constitueront le moment *hylétique* ou *pré-réflexif*, ou sensible par lequel l'objet est premièrement donné comme matière. Ce centrage sur l'écoute permet aussi de transposer la méthodologie ainsi établie à des pratiques compositionnelles où les données hylétiques

(relatives à la matière, ndlr) sont différentes — c'est-à-dire que les modes de donation de l'objet musical comme matière et les opérations sur celui-ci diffèrent. Enfin, pour pouvoir mettre en perspective les résultats d'une telle étude, il est nécessaire d'utiliser un cadre méthodologique éprouvé ayant fourni sur l'objet musical un ensemble significatif de données. Les travaux de Jean Vion-Dury, praticien hospitalier à la Faculté de Médecine de Marseille au sein de l'Atelier de Phénoménologie expérientielle (APHEX), serviront de cadre méthodologique particulier<sup>23</sup>, notamment pour ce qui est de la désignation verbale des structures et des moments de l'expérience auditive et aussi des méthodes de conduite de sessions d'auto-explicitation. Ceux du phénoménologue canadien Max Van Manen<sup>24</sup> serviront quant à eux de cadre méthodologique et chronologique à cette étude et à ses différents moments. Soit l'orientation vers la nature de l'expérience vécue, l'investigation existentielle, la réflexion phénoménologique, et enfin les synthèses et formulations phénoménologiques.

#### Application

*Orientation vers la nature de l'expérience vécue.* Dans cette première phase, il s'agit de s'orienter vers le phénomène, de formuler la question en terme de phénoménologie et d'explicitier les présupposés et les attentes. Si une partie importante de cette phase est présentée dans les paragraphes précédents de cet article, il faut y ajouter l'un des attendus : pouvoir confronter certains des résultats avec les études précédentes sur l'audition de la musique. Trois thèmes particulièrement significatifs ressortent de nombre d'études précédentes : la temporalité, la spatialité et la corporéité. De la temporalité de l'objet musical qui semble relier d'une façon particulière le présent, le passé et l'avenir, Ingarden note que « *la coloration temporelle de chaque phase de l'œuvre est fondamentalement influencée non seulement par son propre accomplissement, et par celui de ses phases antérieures, de même que par leur coloration du temps, mais aussi par une certaine perspective d'avenir*<sup>25</sup> ». Ce thème est aussi présent dans les résultats des travaux de Vion-Dury. Pour lui,

« *les expériences conscientes sont en accord avec les thèmes musicaux*<sup>26</sup> ». De même, dans des études non spécifiquement phénoménologiques, on trouve des réflexions sur la temporalité musicale qu'il serait peu rationnel d'ignorer : « *La musique, phonie à organiser, se manifeste temporellement. Mais elle ne fait pas que s'inscrire dans le temps, comme on le dit souvent, elle est temps : le temps est condition de son être et chaque musique crée sa propre temporalité*<sup>27</sup>. »

On pourrait citer encore de nombreux exemples de l'apparition de ce thème central de la temporalité. Néanmoins, force est de constater que dans son apparition, les références, soit à la notion bergsonienne de *durée*, soit à la structure temporelle husserlienne de la perception<sup>28</sup>, sont toujours soit sous-jacentes, soit explicites. Comme le suggère Ihde : « *le son révèle le temps*<sup>29</sup> ». Une des extensions de ce thème, fréquemment proposée, est celle de la sensation d'une temporalité globale de l'œuvre musicale, dans laquelle l'auditeur reçoit directement l'intention originale du créateur. Cette extension suggère que l'acte intentionnel par lequel le compositeur se lie à un objet musical sera retrouvé, en miroir, dans l'acte intentionnel par lequel l'auditeur se lie à ce même objet. De la même façon, la réflexion phénoménologique sur la musique ouvre tout un horizon autour du thème de l'espace :

« *Dans la salle de concert, quand je rouvre les yeux, l'espace visible me paraît étroit en regard de cet autre espace où tout à l'heure la musique se déployait [...]. Elle insinue à travers l'espace visible une nouvelle dimension où elle déferle, comme, chez les hallucinés, l'espace clair des choses perçues se redouble mystérieusement d'un "espace noir" où d'autres présences sont possibles*<sup>30</sup>. »

Ce thème est aussi développé par Don Ihde, qui constate que « *le silence est l'espace de la musique. Le mouvement qui a lieu en musique est un mouvement au-travers du silence. Dans l'espace (visuel), le mouvement est une question de déplacement, de relocalisation, ou de "matière" qui est toujours quelque part, va quelque part et vient de quelque part. Dans*

la musique, les sons viennent "du silence" et "retournent au" silence<sup>31</sup> ».

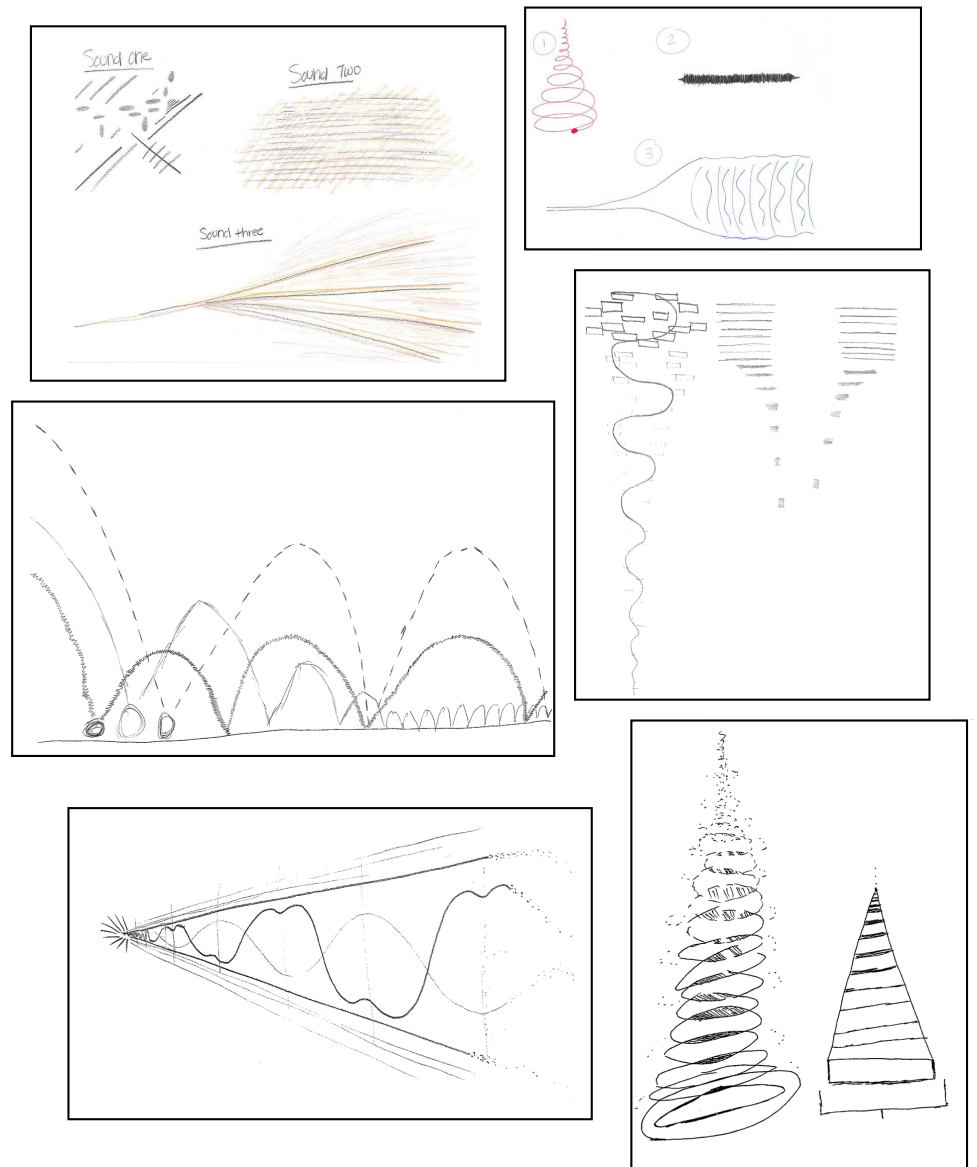
Les thèmes de la spatialité et du corps s'associent dans un contexte plus général du mouvement, perçu comme vécu, et forment un ensemble complexe de résultats et d'hypothèses. Dans ce contexte riche et fertile, l'étude de l'écoute du compositeur et la question phénoménologique centrale se dessine et se formule progressivement. Comment l'écoute du compositeur se distingue-t-elle de l'écoute de l'auditeur et s'associe à elle dans la constitution de l'objet musical? Comment, quand et où ces deux écoutes se rejoignent-elles?

L'investigation existentielle est conduite ici, selon les repères fournis par le psychologue Pierre Vermersch sur l'auto-explicitation dans *Bases de l'auto-explicitation* (2007)<sup>32</sup>, par un retour sur des expériences récentes de composition. J'ai ainsi moi-même produit trois séries de descriptions et explicitations d'expériences se rapportant à trois compositions réalisées au cours des deux années précédentes, et je les livrerai ici sous la forme d'une synthèse et reformulation issue d'une *réflexion phénoménologique*. Pour chaque composition, je me suis appliqué à me remémorer l'expérience vécue sous l'angle de mon attention auditive. Ce ne sont donc ni les impressions psychologiques de doute, d'ambition, d'exaltation, etc., ressenties au cours de ces expériences, ni les techniques employées que j'ai cherché à retrouver, mais les données hylétiques de la perception des sons que j'avais alors.

### Résultats

Le premier constat est que, au cours de ces trois expériences, l'écoute est constante, elle ne cesse jamais et forme toujours le centre ou la zone focale de ces expériences. Il n'y a pas de moment caractéristique de l'activité de composition qui ne soit pas orienté vers et par l'écoute. C'est l'écoute qui me sert à donner à l'acte de composer ses limites temporelles. Je suis en train de composer quand je suis en train d'écouter et d'interroger le « contenu de ma perception ». Certes, l'écoute a été définie comme « zone privilégiée », et dans ce contexte, il est normal qu'elle occupe

une place prépondérante dans la démarche et dans les résultats. Cependant, ce qui est révélé ici, ce n'est pas un *a priori* biaisant l'étude en l'orientant vers la recherche systématique de l'écoute dans la composition. C'est la réalité d'un vécu qui lie l'écoute et la composition de façon indissoluble et fait que, à la recherche de la remémoration de l'expérience de composition, je ne trouve toujours et pour commencer que l'écoute. Dans l'explicitation de ce vécu, les aspects matériels, techniques, comportementalistes et psychologiques forment un nuage d'impressions autour de cette expérience et lui donnant un aspect doxal par lequel je m'identifie au rôle de compositeur, se dissipent : je me trouve en relation directe avec la musique, dans le monde de la musique. Cette attention auditive est cependant variée dans sa visée. Tantôt c'est le moment présent du déroulement d'un son ou d'une séquence de sons, tantôt c'est le futur, l'anticipation du résultat de la manipulation et du traitement d'un son ou d'une succession préparée. Ou alors c'est le passé et la remémoration d'un son ou d'une séquence. Ou encore, c'est une sorte de fusion de ces trois visées. Ce moment d'une écoute portée également et simultanément sur ces trois dimensions du temps est toujours un moment qui est vécu comme « entier » ou « plein », et qui forme le moment le plus intense de l'expérience de la composition. Il correspond également à une fusion de deux attitudes dans lesquelles je me place volontairement. Celle d'un auditeur de la composition, qui la découvrirait au cours de son écoute, et la mienne propre, à moi qui en connais chacune des phases. Un tel moment arrive quelle que soit l'activité en cours, pendant la manipulation d'un son, l'agencement temporel d'une séquence, le mixage d'un groupe de voix, l'écoute d'une section donnée. C'est-à-dire que l'attention portée, soit sur le geste, soit sur la structure, soit sur le résultat acoustique, ne focalise pas cette écoute sur l'une des trois dimensions du temps, passée, présente ou future, mais semble au contraire l'étendre de façon multidirectionnelle, avec une acuité particulière pour chaque direction.



Dessins réalisés par les étudiants en Bachelor of Arts and Technology à l'University of Texas (Dallas) dans un cours de design sonore en 2015. C'est un exercice d'écoute réduite, au cours duquel, pendant l'écoute d'un son bref (10 à 20s), les étudiants tentent de reproduire la sensation de mouvement engendrée par l'écoute du son. Ils doivent s'affranchir de la représentation de la cause, se concentrer sur l'effet ressenti et le dessiner. Ces dessins sont ensuite utilisés pour rechercher dans les multiples sensations produites des invariants : mouvements ondulatoires, accumulation, dispersion, répétition, etc.

« J'entends, alors que je modifie l'attaque d'un son, la fin du son précédent dans laquelle elle va se fondre, j'entends cette attaque s'adoucir et s'infléchir, et j'entends, dans le prolongement de cette attaque qui n'existe pas encore, le corps du son qui se développera. C'est moi-même qui suis le centre de la musique, à partir duquel les instants se coordonnent. Ce n'est pas par ma volonté, ou par une décision préexistante que j'appliquerais aux sons, que cette organisation temporelle, mais aussi timbrale et mélodique se réalise, c'est par ma présence et par mon attention qui sert d'articulation entre ces événements passés, présents et futurs<sup>33</sup>. »

Plus précisément, le thème de la temporalité est enchâssé et élaboré dans cette activité d'écoute multidirectionnelle dont l'aspect particulier de la temporalité, désigné par moi aspect « écologique », est révélé. J'emprunte ce terme à la psychologie écologique de James Gibson :

« Le flux d'événements écologiques consiste en unités naturelles qui sont contenues (nichées) les unes dans les autres. [...] Les meilleurs exemples de cette structure d'enchaînement hiérarchique des événements nous sont fournis par les comportements animaux et, plus clairement encore, par les activités humaines de production d'événements telles que la parole, la musique et le théâtre. Si nous pouvons comprendre ces séquences enchâssées, nous pouvons également comprendre comment le résultat d'une séquence d'événements est implicitement donné dès son commencement ou comment la fin est présente au début, de telle façon qu'il est possible pour un observateur de la prévoir alors qu'il en voit le début<sup>34</sup>. »

À l'intérieur de ce flux signifiant de l'aspect écologique de la temporalité se dessinent peu à peu les lois de sa constitution et de la composition. « Les sons ne sont pas disposés dans le temps suivant un avant et un après, ils sont autour de moi, disponibles. Peu à peu, il y a une cohérence de plus en plus forte entre mes mouvements, mes actions et cet environnement<sup>35</sup>. » La spatialité de l'expérience se structure à partir de cette matrice générant, au fur et à mesure qu'elle s'étend, la forme musicale. La logique de composition s'impose comme naturelle depuis cette dimension spatio-tem-

porelle émanant de l'écoute multidirectionnelle. Cette logique se déduit des relations entre le corps et la présence du son.

« Il y a de même un son objectif qui résonne hors de moi dans l'instrument, un son atmosphérique qui est entre l'objet et mon corps, un son qui vibre en moi "comme si j'étais devenu la flûte ou la pendule" ; et enfin un dernier stade où l'élément sonore disparaît et devient l'expérience, d'ailleurs très précise, d'une modification de tout mon corps<sup>36</sup>. »

Les modes d'extinction de cette expérience, la manière dont elle cesse et dont cette écoute multidirectionnelle s'interrompt, sont remarquables. Car la composition comprend des erreurs, des renoncements et des recommencements. J'ai ainsi éprouvé dans chacune de ces situations d'erreur et de faillite de l'écoute multidirectionnelle, la confrontation à une échelle de temps supérieure à celle de la musique en cours de création, comme un horizon environnemental lointain, mais perceptible et cohérent, présentant lui aussi un aspect écologique. Dans cette confrontation, soit la « bulle » temporelle de ma propre musique s'accorde avec ce flux écologique plus vaste et devient, en parfaite logique écologique, une « niche<sup>37</sup> » au sein de cet environnement, soit cet environnement plus vaste me capte, m'extrait de ma bulle et me la révèle comme étrangère à moi-même et à l'environnement. « J'entends la séquence se fondre dans le silence et disparaître... elle réapparaît ou se prolonge. Je l'entends de l'extérieur, en face de moi. Je suis ailleurs et je n'ai plus de contact avec elle<sup>38</sup>. » Si la bulle forme une « niche » écologique cohérente, elle devient alors un espace supplémentaire dans cet espace plus vaste, une destination possible et un devenir possible, une musique parmi d'autres musiques.

### Discussion

La dimension écologique de la temporalité révélée par ces explicitations résonne de façon particulière avec la notion de durée bergsonienne :

« La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient

d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. [...] il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité<sup>39</sup> ? »

Tout autant, cette dimension vécue de la temporalité résonne tel un faisceau de considérations et d'hypothèses sur la temporalité. Dans celles-ci le flux des événements signifiants n'est pas seulement une subordination au seul ordre de la succession, mais aussi un processus de percolation entre différents niveaux temporels enchâssés les uns dans les autres, du plus petit au plus grand — des événements temporels élémentaires (millisecondes), à l'intégration perceptuelle (secondes), et enfin à l'évaluation descriptive (dizaine de secondes)<sup>40</sup>. Selon les principes de la phénoménologie de la conscience du temps énoncés par Husserl, les rétentions primaires sont ce qui, au niveau immédiat de l'écoute, permet la constitution des objets sonores en tant qu'unités. Le long de l'écoute d'un objet « bien formé<sup>41</sup> », la sensation de son unité est bien conservée. Son début, apparu en perception il y a quelques secondes, est encore présent à la conscience tandis que son déroulement se présente continuellement avec sa conclusion pour horizon. Le recouvrement cohérent de ce qui est retenu et anticipé lors de la perception est ce qui constitue et assure la permanence de l'objet sonore dans la conscience. Le philosophe Bernard Stiegler, dans *La Technique et le Temps* (1994)<sup>42</sup>, ajoute à ces principes primaires le concept de *rétentions secondaires*<sup>43</sup> constituées à partir de ce qui reste d'un objet temporel après sa présentation perceptive. Ce sont ici, non plus les qualités immédiatement données de l'objet dans son déroulement temporel, mais les critères de sélection, à partir desquels se constitue le sens de cet objet. Les rétentions tertiaires, dans le cas de la composition musicale, ne sont pas uniquement

la projection sur un support extérieur de ce qui est sélectionné, comme l'inscription des notes sur la partition ou le relevé graphique de l'analyse spectrale du son, mais la projection sur une dimension temporelle plus vaste que celle de sa sphère d'existence immédiate. Ainsi, répéter à la fin d'un morceau un fragment présenté précédemment est une rétention tertiaire qui donne en même temps le souvenir du fragment, mais aussi la conscience de la dimension temporelle de l'œuvre. La séquence, composée d'objets sonores, est projetée sur la durée de l'œuvre et, ainsi, les trois systèmes rétentionnels, primaire pour les objets sonores, secondaire pour la séquence, et tertiaire pour l'œuvre, sont mis en relation et en résonance. L'expérience musicale comme expérience perceptive centrée sur l'activité auditive semble être la mise en mouvement et en pratique des jeux de mémoire et de résonance entre ces trois niveaux de la conscience des objets temporels.

Nous avons montré dans cette étude comment la méthode phénoménologique peut s'appliquer à la composition musicale, un domaine habituellement exploré soit par la technique, soit par la sociologie, soit encore par la psychologie. En se centrant sur l'écoute comme action privilégiée de mise en relation du compositeur avec la musique, elle fait apparaître des convergences structurelles et vécues entre l'expérience du compositeur et celle de l'auditeur. De telles convergences entre l'expérience du créateur et celle du récepteur, pourraient mettre en lumière de façon cohérente les processus communément à l'œuvre dans la sensation esthétique de part et d'autre de l'objet esthétique et ce, en dehors des schèmes traditionnels de la culture, de l'histoire des arts, de la psychologie et même de l'esthétique.

<sup>1</sup> M. DUFRENE, *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*, Paris, Les Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthé », 1953.

<sup>2</sup> M. DUFRENE, « Soutenance de thèse », *Revue de Métaphysique et de Morale* 4, 1953, 432-436.

<sup>3</sup> R. INBGARDEN, *Qu'est-ce qu'une Oeuvre Musicale ?*, trad. fr. Dujka Smoje, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1989, 41.

<sup>4</sup> J. DEWEY, *Art as Experience*, New York, Minton, Balch &

Company, 1934, 19. Ce texte ressort de ma traduction. Voir également le même passage dans la traduction éditée chez Gallimard. C'est parce « que l'expérience est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, [qu']elle est la forme embryonnaire de l'art. [...] Même sous ses formes les plus simples, elle contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique ». J. DEWEY, *L'art comme expérience*, Paris, Editions Gallimard, coll. « folio/essais », 2005, 55.

<sup>5</sup> D. IHDE, *Acoustic Technics*, Lanham, Lexington Books, 2016, 6.

<sup>6</sup> La rencontre a eu lieu le 6 avril 1922 à la Société française de philosophie.

<sup>7</sup> H. BERGSON, *Durée et simultanéité à propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Éditions Alcan, 1922.

<sup>8</sup> M. MERLEAU-PONTY, « Einstein et la crise de la raison », in M. MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, (1<sup>ère</sup> ed. 1960), 1987, 195.

<sup>9</sup> Chercheur interdisciplinaire français, Pierre Schaeffer est l'inventeur de la musique concrète dont les prémisses sont nettement influencées par la phénoménologie.

<sup>10</sup> H. HUSSERL, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. An Introduction*, Evanston, Northwestern University Press, 1970, 45.

<sup>11</sup> Ce sont en particulier les visées « naturalisante » et scientifique (Behaviorisme) de l'étude des faits psychiques qui semblent interférer avec les recherches philosophiques.

<sup>12</sup> La théorie de la Gestalt qui lie le monde, la perception et les processus psychiques impliqués ne cessera pas d'interférer avec la phénoménologie de la perception ainsi qu'en témoignent les chapitres consacrés par Merleau-Ponty à ce sujet dans *Phénoménologie de la Perception*.

<sup>13</sup> H. HUSSERL, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, La Hague, Martinus Nijhoff, 1950, 5.

<sup>14</sup> P. HINDEMITH, *The Craft of Musical Composition*. trad. fr. Arthur Mendel, Londres, Schott & co, ltd., (1<sup>ère</sup> ed. 1937), 1988.

<sup>15</sup> Hindemith trouve la base de cette méthode dans la perception de sons harmoniques et dans l'analyse de leur contenu fréquentiel, qui révèle un noyau structural formé par l'octave, la quinte, la quarte, puis la tierce.

<sup>16</sup> E. ANSERMET, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, Editions A. la Baconnière, (1<sup>ère</sup> ed. 1961), 1987.

<sup>17</sup> C'est uniquement dans sa déclaration initiale qu'une méthode phénoménologique rigoureuse est manifestée dans cet ouvrage. Pour une critique détaillée, la revue (traduite du français) intitulée « Ansermet's Phenomenological Metamorphoses » et publiée par Michel P. Phillipot, est particulièrement éclairante. Voir M. P. PHILLIPOT, « Ansermet's Phenomenological Metamorphoses », *Perspectives of New Music* 2(2), 1964, 129-140.

<sup>18</sup> F. DHOMONT, « Petite Apologie de l'Art des Sons Fixés », *Électroacoustique-Québec : l'essor* 4(1-2), 1993, 55-66.

<sup>19</sup> *Idem*, 57.

<sup>20</sup> F. DELALANDE, *Les Unités Sémiotiques Temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille, Laboratoire Musique et Informatique de Marseille, 1990.

<sup>21</sup> D. IHDE, *Listening and Voice : Phenomenologies of Sound*, Albany, State University of New York Press, 2007, 20.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> G. MOUGIN & J. VION-DURY, « La rencontre explicite comme compréhension existentielle », *PSN (Psychiatrie, Sciences Humaines et Neurosciences)* 13 (3), 2015, 8-19.

<sup>24</sup> M. VAN MANNEN, *Doing Phenomenological Research and Writing. An Introduction*, Edmonton, University of Alberta, Monograph 7 «Curriculum Praxis», 1984 ; M. VAN MANNEN, « Phenomenology of Practice », *Phenomenology & Practice* 1(1), 2007, 11-30.

<sup>25</sup> R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une Oeuvre Musicale ?*, *op. cit.*, 88.

<sup>26</sup> J. VION-DURY, « L'Homonculus Musical, ou le Conte-nu des Vécus Préréflexifs dans l'écoute de la Musique », *Chroniques Phénoménologiques* 3-4, 2016, 5.

<sup>27</sup> M. GUERTIN, « Le sens de l'œuvre musicale contemporaine depuis l'acte d'audition », *Composition et perception*, *Contrechamps* 10, 1988.

<sup>28</sup> Il est question ici des relations signifiantes entre rétention, perception et protention telles qu'elles assurent la permanence de l'objet temporel dans la conscience.

<sup>29</sup> D. IHDE, *Listening and Voice*, *op. cit.*, 102.

<sup>30</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 1945, 274.

<sup>31</sup> D. IHDE, *Listening and Voice*, *op. cit.*, 223.

<sup>32</sup> P. VERMERSCH, « Bases de l'auto-explicitation », *Expliciter* 69, 2007.

<sup>33</sup> Relevé de séances d'auto-explicitation.

<sup>34</sup> J. GIBSON, *The ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1979, 102.

<sup>35</sup> Relevé de séances d'auto-explicitation.

<sup>36</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, *op. cit.*, 280.

<sup>37</sup> James Gibson définit une niche écologique comme un sous-ensemble relationnel d'un environnement défini par un espace, une espèce et des activités des individus de cette espèce.

<sup>38</sup> Relevé d'auto-explicitation.

<sup>39</sup> H. BERGSON, *Essai sur les données Immédiates de la Conscience*, Paris, Editions Alcan, 1989, 27.

<sup>40</sup> D'après les trois échelles de durée proposées par Francisco Varela. Cf. F. VARELA, « The Specious Present: A Neurophenomenology of Time Consciousness », in J. PETITOT, F. J. VARELA, B. PACHOUD et J.-M. ROY (eds.), *Naturalizing Phenomenology : Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, Standford, Stanford University Press, Ch. 9, 266-329.

<sup>41</sup> P. SCHAEFFER, *Traité des Objets Musicaux*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

<sup>42</sup> B. STIEGLER, *La Technique et le Temps. Tome 1*, Paris, Éditions Galilée, 1994.

<sup>43</sup> Stiegler propose ainsi un niveau de rétention supplémentaire entre les rétentions primaires et la reproduction telles que définies par Husserl.



Lee Dufour & Frank Dufour (Agence5970), *DreamArchitectonics*, Festival Aurora, Dallas, Octobre 2015. Dans cette œuvre audiovisuelle interactive, des capteurs réagissent aux mouvements que les spectateurs produisent dans l'espace en face de l'écran. Les des spectateurs modifient à la fois l'ambiance sonore et la texture des images projetées.