

L'OURS ET LA FABULA

LE PASSAGE DU TEMPS DANS LE PAYSAGE DE LA CONSCIENCE

L'espace sonore est le premier espace psychique : bruits extérieurs douloureux quand ils sont brusques ou forts, gargouillis inquiétants du corps mais non localisés à l'intérieur, cris automatiquement poussés avec la naissance, puis la faim, la douleur, la colère, la privation de l'objet, mais qu'accompagne une image motrice active. Tous ces bruits composent quelque chose comme ce que Xénakis a sans doute voulu rendre par les variations musicales et les jeux lumineux de rayons lasers de son polytope : un entrecroisement non organisé dans l'espace et dans le temps de signaux des qualités psychiques primaires, ou comme ce que le philosophe Michel Serres s'essaie à dire du flux, de la dispersion, du nuage premier de désordre où brûlent et courent des signaux de brume. Sur ce fond de bruits peut s'élever la mélodie d'une musique plus classique ou plus populaire, c'est-à-dire faite de sons riches en harmoniques, musique proprement dite, voix humaine parlée ou chantée, avec ses inflexions et ses invariants très vite tenus pour caractéristiques d'une individualité. Moment, état dans lesquels le bébé éprouve une première harmonie (présageant l'unité de lui-même comme Soi à travers la diversité de ses ressentis) et un premier enchantement (illusion d'un espace où n'existe pas la différence entre Soi et l'environnement et où le Soi peut être fort de la stimulation et du calme de l'environnement auquel il est uni). L'espace sonore — s'il faut par un recours à la métaphore l'affecter d'une apparence visible — a la forme d'une caverne. Espace creux comme le sein, la cavité bucco-pharyngée. Espace abrité mais non hermétiquement clos. Volume à l'intérieur duquel circulent des bruissements, des échos, des résonances. Ce n'est pas par hasard si le concept de résonance acoustique a fourni aux savants le modèle de toute résonance physique et aux psychologues et psychanalystes de groupe celui de la communication inconsciente entre

* Compositeur, professeur à l'Université de Reims, chercheur au CNRS, laboratoire d'esthétique des arts contemporains — jeanmarc.chouvel@free.fr

les personnes. Les espaces suivants de l'enfant, l'espace visuel, puis visuo-tactile, puis locomoteur, et enfin graphique, l'introduisent aux différences entre le mien et le non-familier, entre le Soi et l'environnement, différences à l'intérieur du Soi, différences dans l'environnement.¹

Introduction

Peu avant ces lignes, Didier Anzieu revient sur le mythe d'Écho et de Narcisse, en remarquant que la nymphe paie la première l'indifférence de Narcisse, et d'une manière fort similaire : elle répète la fin des phrases de ses interlocuteurs. L'impossible alliance de soi et de l'autre se traduit chez elle par une perte dans le miroir sonore, là où celui qui se refusait à être son compagnon se noiera dans le reflet de sa propre image.

La constitution de l'individu, du « moi » se fait dans la réalité de cette « enveloppe » que Didier Anzieu appelle le *Moi-peau*. Cette fonction d'interface est parfaitement illustrée par la constitution physiologique de notre système nerveux, qui projète en quelque sorte la surface sensible de notre peau, la rétine et la cochlée étant une prolongation de celle-ci, sur la surface de notre cerveau, faisant ainsi des aires cérébrales le reflet intérieur de notre contact avec le monde. Les compositeurs, comme tous les artistes qui travaillent la temporalité, extraient quelque chose de leur expérience psychique du sonore pour le donner à entendre dans leurs œuvres². À l'inverse, les auditeurs, en s'immergeant dans une œuvre particulière, conduisent leurs ressentis au sein de leur propre appareil psychique, d'une manière qui est encore moins directive pour la musique que pour les autres arts du temps, qui bénéficient de la médiation du langage ou de l'image. Cette expérience, à chaque fois singulière, demeure infiniment difficile à appréhender. C'est pourtant à ce « passage du temps dans le paysage de la conscience » que l'écriture du sonore doit toute sa spécificité.

¹ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1985, pp. 172-173.

² cf. le témoignage de Ligeti à propos de ses premières œuvres pour orchestre *Apparition* ou *Atmosphère*. Pierre Michel, *György Ligeti*, Minerve, Paris, 1995, pp. 39-40.

C'est à travers une œuvre très personnelle, *de ma fenêtre*, pour violoncelle et bande, qui sera donnée samedi soir avec la vidéo réalisée par Philippe Chapuis, que ces éléments universels seront abordés, en grande partie parce que cela nous permettra de disposer des sources manuscrites, et d'entendre, ce que nous faisons actuellement³, le matériau précompositionnel, afin de mesurer la distance entre cette matière première et l'œuvre finale.

I. Projet et objet.

I.1. Rencontre des matériaux et mise en scène des conflits sous-jacents

Le projet de *de ma fenêtre* a une double origine. D'une part la collecte régulière d'enregistrements de "scènes urbaines" à partir de la fenêtre d'un appartement parisien (« ma fenêtre » *stricto sensu*). D'autre part la proposition faite par Benjamin Carat d'écrire une pièce pour violoncelle et dispositif électronique.

Le premier univers est *a priori* non musical. Il est de l'ordre de ce qu'Anzieu appelait « l'enveloppe sonore ». Cage assimilait cette rumeur du monde à la musique, mais c'était un geste conceptuel de sa part. Ce qu'il désignait était plutôt le « paysage imaginaire » lié à l'écoute d'une scène sonore. Et c'est bien ce paysage là qui est en jeu. Quand on lit le titre *de ma fenêtre*, le « ma », renvoie au « moi », mais un moi générique qui est tout autant celui de l'unique personne qui l'a écrite que celui des personnes qui le lisent. La fenêtre désignant quant à elle cette ouverture sur le monde, cette trouée dans la « troisième peau » que sont les murs qui nous abritent⁴. Ce qu'il y a d'actuel, dans ces enregistrements, ou ce qu'ils ont d'historique, d'anecdotique même parfois, rencontre ce qu'ils ont d'inconscient, masqués qu'ils sont par notre activité qui se situe au delà d'eux, et ce qu'ils révèlent du monde où nous vivons sans l'écouter vraiment. C'est ce que des esthéticiens comme Jean-Luc Guillonnet ont mis en avant dans leur étude du « bruit de fond ».

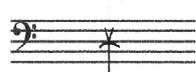
³ Les enregistrements qui ont servi à faire la pièce étaient diffusés pendant la conférence.

⁴ Cette dénomination a été proposée par le peintre et architecte Hundertwasser, la première peau étant notre peau naturelle et la deuxième nos vêtements.

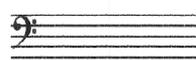
Le deuxième univers est celui du violoncelle. La stature quelque peu anthropomorphe de cet instrument tient en partie à sa corpulence, proche de celle de l'être humain, et sans doute aussi à sa tessiture qui correspond à celle de la voix. Cela renforce probablement l'assimilation fusionnelle qui fait de l'instrument solo de toute forme concertante le vecteur d'une projection personnelle. D'une certaine manière, cet instrument tient dans *de ma fenêtre* le rôle du « moi » confronté à l'altérité. Mais cette confrontation s'assortit de nombreuses autres. Le Violoncelle est aussi un instrument investi par la culture, que ce soit en termes de technique de jeu ou comme mémoire d'un son ancestral. Instrument de l'intimité, voix intérieure, il était à la fois le dernier à pouvoir s'intégrer à l'univers sonore urbain, et celui qui serait le plus symbolique du conflit de civilisation qui se joue sous nos oreilles.

La conséquence la plus évidente de cette confrontation « impossible » peut se lire avant même la première page de la partition, dans le nombre considérable de notations spéciales qui seront nécessaires tout au long de la pièce pour préciser les modes de jeu, et aussi dans la réalisation d'un type d'archet qui comporte une face avec *velcro*, et une autre rainurée à la manière d'une râpe *guiro*. Le monde sonore quotidien agit ainsi par mimétisme sur celui du violoncelle, et il est aussi surprenant, peut-être, de savoir que tout ce que joue le violoncelle est issu de la bande que de savoir que la bande a été intégralement réalisée à partir d'enregistrements effectués d'un endroit unique.

Notations spéciales :



frotter le chevalet avec l'archet



percuter la partie de la corde entre le sillet et la touche avec le pouce



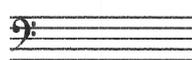
tapoter avec l'index et le majeur en étouffant la corde avec le pouce



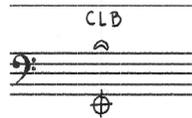
jouer la corde derrière le chevalet



jouer avec l'archet très rapide (pointe/talon)



Col Legno Battuto (frapper avec le bois de l'archet)



taper la corde (étouffée par le pouce) avec le plat de l'ongle

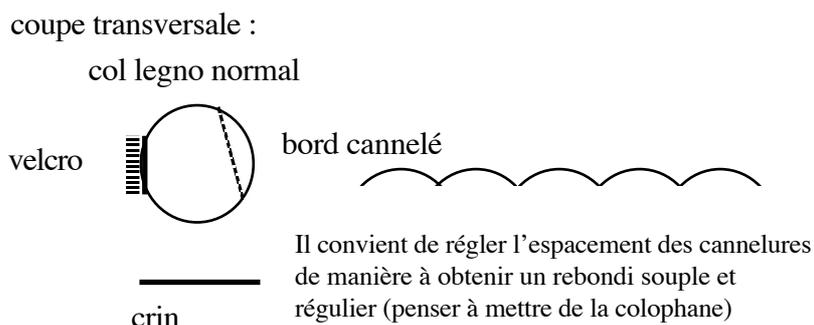


Fig. 1: Quelques unes des notations spéciales ainsi que la description de l'archet utilisé dans certaines parties de *De ma fenêtre*.

I.2. Passage de l'informe à la forme

Nous ne choisissons pas de naître, et il en est probablement ainsi des œuvres. Entre les données premières que nous venons de décrire et la nécessité qui va les ordonnancer, il y a un fossé. Cet aspect de la poïétique de l'œuvre est toujours délicat à décrire de la part de l'auteur lui-même. Mais il est aussi celui qui est le mieux placé pour parler de la mise en place de cette « machine à rêver » qu'est toute pièce de musique.

À propos de Ligeti, Pierre Michel donne cette description sommaire du travail compositionnel :

Ainsi apparaissent trois phases dans la composition : la représentation naïve (musicale ou extra-musicale), la phase rationnelle de réalisation d'après les premières esquisses et l'élaboration de la partition finale⁵.

Par représentation « naïve », il désigne les représentations primaires (par exemple, dans le cas de Ligeti, sous forme de rêves). La phase « rationnelle » de réalisation, est celle qui fait passer du hors-temps de l'intuition primaire à l'en-temps de la partition finale. Sans retenir les termes de « naïve » ou de « rationnelle », nous allons tenter de nous intéresser à cette phase de l'écriture qui sépare la donnée première de sa réalisation concrète dans le cas de *de ma fenêtre*.

Les trois figures suivantes font partie de la liasse de brouillons qui venait avec le manuscrit. La première est tout simplement

⁵ Pierre Michel, *György Ligeti*, Minerve, Paris, 1995, p. 40.

une partie du « déruschage » des enregistrements originaux. On y voit la liste des séquences avec leur indexation temporelle ainsi que quelques indications sur leur contenu.

A	of	0'30	ouverture	I ₁	0'57	voiture	
					1'34	camion	+ frein
					1'50	voiture	+ aiseau
					2'07	voiture	+ frein
					2'25	voiture	+ aiseau
					2'45	voiture	+ aiseau
					3'00	voiture	fort acc
					3'30	bétonneuse	
						clac	+ bruits aigus
						marteau piqueur	
4'05			voiture f			29'40	ouverture
4'46			avion + effet d'espace				son continu
5'00			fermeture			30'18	voiture
5'36			fermeture			30'25	voiture
						30'30	clac ordinateur

Fig. 2 : extrait du « déruschage » de la bande originale de de ma fenêtre.

La deuxième feuille contient ce qu'on pourrait appeler le schéma narratif mental de la pièce. Il s'agit de la suite des idées proto-musicales telles qu'on peut encore en saisir par bribes le squelette dans la musique définitive. Cette trame narrative est sans doute la meilleure représentation du sens qu'avait pour moi cette pièce au moment où je la composais. Comme dans le cas de la musique « à programme », ce canevas ne saurait limiter le sens perçu par les auditeurs, d'autant que l'élaboration ultérieure de la pièce l'a fait considérablement évoluer. La figure 3 donne le brouillon de ce texte, et on pourra lire ci-dessous la retranscription que j'en avais fait pour présenter la pièce. Il y a déjà une distance entre ces deux documents qui indique le large degré de variabilité et le réseau de connotations symboliques qui agitent cette structure.

- fort und da .

à l'intérieur le vide ou une sorte de mélodie silencieuse - moi
l'information vient de l'extérieur - le monde

le rythme des jours : une alternance simple - l'éveil et la nuit ?

- le désir de l'ailleurs

les fenêtres qui s'ouvrent à l'intérieur du monde

des voix qui s'entendent de loin.

polyphonie du moi

} 3 petits drames
le conflit avec l'autre.
↓

- le conflit avec l'autre.

accumulation - frustration du désir

relativité des valeurs .

l'inversion

(correspond à l'emphasis du cadre)

- le bruit intérieur

à l'extérieur le vide ou une sorte de silence bruité

à l'intérieur des souffleries et des machines

→

une grande agitation musicale superposée

Fig. 3 : le brouillon de la « fabula textuelle » de de ma fenêtre.

A [Fort und da] ...Ici et là, la séparation et le retour, première expérience du temps, jour, nuit, premier rythme...

B [le désir de l'ailleurs] ...des voix s'entendent au loin, participer à ce mouvement, à ce qui s'anime là-bas et qui attend...

C [le conflit] avec l'autre ...accumulation et frustration du désir, relativité des valeurs (ce qui correspond aussi à une certaine emphase du cadre)...

D [le bruit intérieur] ...que le silence n'existe pas, et encore moins en soi-même...

E [l'imaginaire] ...passer de l'intérieur à l'extérieur et de l'extérieur à l'intérieur, sans y prendre garde (l'abolition du cadre, en somme), les mondes défilent, se transforment...

F [le songe du serpent] ...le conflit avec soi ou arracher sa propre peau, le châtiment de Marsyas, de la mélodie qui défie l'harmonie divine, à moins que la peau s'en aille d'elle-même...

G [revenir à soi] ...la liberté, entre les souvenirs de l'ailleurs et l'autre qui est en soi...

Enfin, un troisième feuillet, (figure 4) donne une image d'un autre type de représentations symboliques, issu, dans ce cas, de considérations très précises sur l'équilibre des éléments. Ce « carré magique » est la prolongation des recherches de Francisco Guerrero sur des formes particulières de topologie. En termes mathématiques, on dirait qu'elle est une des rares solutions au réseau de contraintes que l'on pourrait formuler ainsi : *Chaque classe d'éléments a un unique élément commun avec chacune des autres classes ; toutes les classes ont le même nombre d'éléments ; les éléments sont ordonnés et n'apparaissent qu'une fois à une position donnée (de plus, l'ordre d'apparition des éléments est aussi l'ordre d'apparition des éléments premiers classés)*. Il s'agit tout autant d'une fiction, dans un autre genre d'univers, dont l'inaudibilité immédiate est au moins aussi grande, mais on remarquera que le brouillon s'accompagne cette fois de quelques signes musicaux ébauchant des gestes instrumentaux. La gestion de certains équilibres, la conscience en tout cas de la circulation des énergies est liée métaphoriquement à cette structuration en sept parties initiée par l'« histoire » décrite par le brouillon précédent.

D'une certaine manière, on peut dire, au delà du passage de l'informe à la forme, que la pièce résulte du filtrage de tout le matériau initial par le discours ou l'image symbolique qui va lui donner une direction et un sens.

II.1. Conscience et représentations du temps

Tout ce que nous venons de décrire n'est bien sûr qu'un cas particulier de situation poétique. Le propos n'est pas ici de s'appesantir sur la spécificité d'une œuvre donnée, mais de donner à comprendre ce qui est peut-être un des éléments les plus mystérieux de l'univers sonore, et la composante temporelle de nos perceptions : la manière dont nous construisons la durée, la manière dont le passage éphémère dans la conscience des événements devient compréhensible, devient susceptible d'une représentation.

Il est temps d'expliquer un peu le titre que j'ai donné à ces quelques réflexions. L'« ours », en français, on dit aussi parfois « le monstre », c'est la dénomination employée par les compositeurs — et aussi par les monteurs au cinéma — pour désigner l'état hirsute du brouillon d'une œuvre en train de se constituer, avec l'agglomération des idées, les ratures. L'« ours », c'est l'image encore floue du résultat final, l'image d'une chronologie encore imparfaite, embryonnaire, mais qui prend forme à partir de quelques points de repère concaténés.

La « *fabula* », c'est l'histoire que l'auteur veut raconter — la trame narrative — le fil de l'intrigue que se donne l'auteur pour conduire la logique de son discours. Le terme de *fabula* est d'ailleurs aussi utilisé par les filmologues pour désigner l'histoire réelle, par opposition à l'histoire telle qu'elle est effectivement donnée à comprendre à travers le découpage concret du film.

[...] the *fabula* embodies the action as a chronological, cause and effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field.⁶ [...] The *fabula*, writes Tynianov, “can only be guessed at, but it is not a given.” What is given ? What sorts of phenomenally present materials and forms do we encounter ? [...] The *syuzhet* (usually translated as “plot”) is the actual arrangement and presentation of the *fabula* in the film. [...] The *syuzhet* embodies the film as a “dramaturgical” process ; style embodies it as a technical one.⁷

⁶ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1985, p.49.

⁷ *ibidem*, p. 50.

[...] la *fabula* représente l'action en tant que chaîne causale, chronologique, des événements qui prennent place dans un domaine spatial et temporel donné. [...] La *fabula*, écrit Tynianov, « peut seulement être devinée, et n'est pas donnée. » Qu'est-ce qui est donné ? Quelles sortes de matériaux et de formes phénoménologiquement présents rencontrons-nous ? [...] Le *Syuzhet* (ce qu'on peut traduire par l'« intrigue ») est l'arrangement et la présentation réelle de la *fabula* dans le film. [...] le *syuzhet* comprend le film en tant que processus « dramaturgique » ; le style le comprend en tant que processus technique.

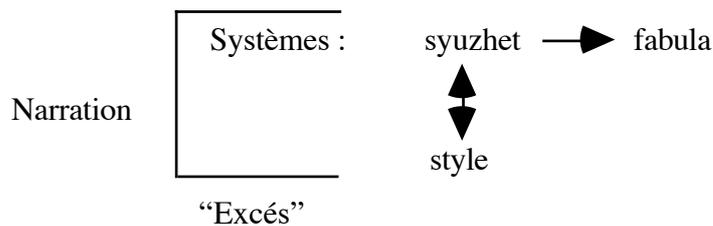


Fig. 5 : Le film comme processus phénoménal : schéma des rapports entre *syuzhet*, *fabula* et *style* (d'après David Bordwell, *op. cit.*, p. 50)

Évidemment, le cinéma, comme le roman, proposent une narration concrète, dont les personnages et les relations sont parfaitement accessibles. C'est loin d'être le cas de la musique. Mais l'idée de narration n'est pas pour autant absurde, si on la rapporte à cette nécessaire dualité entre le parcours effectif de la temporalité et la reconstruction mentale d'une cible dont la nature est certes fort imprécise, éminemment variable d'un auditeur à l'autre, et qui agit même, dans le renouvellement de l'écoute, comme une superposition de couches de sens parfois contradictoires.

Dans tous les cas, il y a contraste entre la matérialité complexe de l'ours et la clarté abstraite de la *fabula*. Toute œuvre du temps naît du conflit entre ces deux représentations, même si les formes que peut prendre ce conflit sont extrêmement diverses. L'ours agglomère l'ensemble des fragments en un tout, la *fabula* propose un ordre qui rend logique la temporalité globale, au delà des fragments.

II.2. Discours et image : mimésis et intermodalité

Dans le cas de *de ma fenêtre*, la réalisation du film avec Philippe Chapis est venue se superposer à la conception de la musique.

Au fond, le point de départ du film est similaire à celui de la musique : il s'agit d'enregistrements vidéographiques pris depuis la fenêtre de mon appartement parisien. Certaines prises de vues ont été faites avec une violoncelliste⁸, dans le même lieu. Le rapprochement plastique entre les ouïes du violoncelle et les volutes de la balustrade de la fenêtre est d'ailleurs assez frappant.

Au delà de ces coïncidences anecdotiques, c'est le travail de la temporalité visuelle, dans sa confrontation avec la temporalité musicale qui a été l'enjeu principal de la réalisation du film. L'idée même d'un film *sur* la musique n'est pas si courante, et le « fim musical » est un genre bien moins pratiqué que la « musique de film ». Pour preuve, la difficulté pour faire rentrer ce genre dans les cases des sociétés d'auteurs. L'image, à part dans des passages très précis de la vidéo, n'est d'ailleurs pas du tout inféodée au rythme musical, comme c'est le cas dans le « clip ». Elle en construit bien souvent le contrepoint, d'autant plus que le violoncelliste, présent sur scène, est aussi un élément visuel important qu'il convient de prendre en compte.

L'élément visuel induit très clairement une écoute différente de *de ma fenêtre*, à la fois plus distraite et plus impliquée. La musique a bien entendu son autonomie, d'ailleurs *de ma fenêtre* a été créée sans vidéo, mais l'interaction avec l'auditeur que sollicite la présence de l'image, oriente et destabilise les repères sonores, les ancre dans une autre précision de l'imagination. Le vidéaste a reconstruit sans doute sa propre *fabula* à partir de son interprétation de la musique. On peut se demander si le film n'induit pas des images qui seraient restrictives par rapport à celles que suggère la musique elle-même. Au fond, n'y a-t-il pas un risque, dans la superposition de ce flux d'image, que l'auditeur perde la liberté de construire sa propre projection intérieure, en devenant le spectateur passif d'un univers surdéfini. Philippe Chapuis a su éviter cet écueil en jouant de la caméra d'une manière plus suggestive que descriptive, en laissant de larges plages de noir pour laisser l'image venir de son silence, et en utilisant un matériau réduit, construit lui aussi comme une forme musicale.

⁸ Il s'agit de Florence Doé de Maindreville.

Dès lors, *de ma fenêtre* décrit peut être le temps d'un lieu, bien au delà du quotidien dont il revit indéfiniment la poésie. En ce sens, on peut y voir la métaphore exacte de ce « passage du temps dans le paysage de la conscience ». L'immobilité du lieu, comme l'immobilité de la conscience, est traversée par l'écoulement du temps, par l'épisode et par le geste. Nos yeux, nos oreilles, sont ces fenêtres sur un ailleurs que nous subissons, jusqu'au conflit, jusqu'à l'étouffement parfois, un ailleurs que nous aimons pourtant, car il est notre nécessaire altérité. Le monde sonore dans lequel nous vivons nous reste bien souvent étranger. Le propos de l'art n'est-il pas de rendre manifestes des évidences que notre perception a appris à masquer ?