

# AURA ET PERCEPTION

## RÉFLEXIONS SUR LA MUSIQUE MIXTE À PARTIR DE BENJAMIN

*Antoine Bonnet*  
Compositeur, Professeur à  
l'Université Rennes 2  
antoine-bonnet@wanadoo.fr

### RÉSUMÉ

Pour Benjamin, la reproduction mécanisée détruit « l'aura » de l'œuvre, ce qui en émane du fait de l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve, la salle de concert par exemple. A la « perception auratique », fondée sur la « contemplation » de l'œuvre propre à l'époque de la « fonction artistique de l'art », se substituerait alors la « perception tactile », fondée sur la « distraction et l'accoutumance » propre à notre époque de la « fonction politique de l'art ».

La technologie mise en œuvre dans le cadre de la musique mixte ne permet-elle pas en réalité une appropriation matérielle de cette aura ? La question est ici réfléchie à partir de l'exploitation musicale de la notion de résonance et des « effets de durée » générés par le temps réel.

\*

On connaît la thèse de Benjamin dans son célèbre texte des années 1930 *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* [1]. En substance, l'invention de la photographie dans les années 1820-1830 a inauguré une époque absolument nouvelle au cours de laquelle la notion d'œuvre d'art, telle que constituée *grosso modo* depuis la Renaissance, ne pouvait être que radicalement bouleversée.

Ce n'est pas la reproduction en elle-même qui est ici en cause. Benjamin souligne d'ailleurs qu'il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible, de la copie des œuvres dans les ateliers, à des fins d'apprentissage, aux techniques artisanales toujours plus sophistiquées de la gravure jusqu'à la lithographie qui, de façon plus significative, hissa la reproduction des dessins au niveau de celui des textes qu'ils pouvaient alors quotidiennement illustrer.

Mais le pas effectué par l'invention de la photographie, quelques années seulement après celle de la lithographie, est pour Benjamin sans commune mesure : au profit de l'œil elle décharge la main des tâches artistiques les plus importantes. Et parce que l'œil saisit plus vite que la main ne dessine, la reproduction des images se fait à un rythme assez accéléré pour suivre la cadence de la parole. « Si la lithographie contenait virtuellement le

journal illustré, dit Benjamin, la photographie contenait virtuellement le cinéma parlant ».

Avec l'invention de la photographie puis du cinéma et entre temps du phonographe et du téléphone, c'est en effet toute une conception de l'espace et du temps qui vacille : la fin de l'unicité de l'existence d'une chose au lieu où elle se trouve. Pour l'œuvre d'art, cette fin est celle de son ici et maintenant constitutif et la perte de son authenticité, le détachement de sa tradition et la destitution de son autorité – bref, la destruction de ce que Benjamin appelle son *aura*.

A l'exception d'Adorno, cette notion d'aura, à l'instar d'ailleurs de l'œuvre entière de Benjamin, n'a guère plus interpellé les musiciens et penseurs soucieux de la musique que Benjamin lui-même ne s'est soucié de la musique ; autant dire quasiment pas. Près de cinquante ans plus tard le terme apparaît toutefois très discrètement dans un article de Boulez, *Le système et l'idée* [2]. Il n'y fait nullement référence à la notion de Benjamin ni d'ailleurs à Benjamin tout court. Du reste, à première vue très loin de la signification générale que revêt l'aura chez le penseur allemand, le terme désigne chez le compositeur une notion très spécifiquement musicale et d'apparence plutôt anodine. A l'instar de l'appoggiature dans le système tonal, elle correspond à une nécessité d'ordre expressive et technique. Dans le prolongement implicite de ce que Messiaen appelle l'agrandissement des notes étrangères, il s'agit de greffer une structure adjacente sur une structure principale, sans départir cette dernière de ses fonctions constitutives, en sorte de créer localement un halo sonore qu'il appelle une *aura*.

J'attache pour ma part une importance décisive à cette notion d'aura ainsi définie par Boulez pour la compréhension de son œuvre en général et à partir du milieu des années 70 en particulier, c'est-à-dire de l'époque où il élabore le projet de l'Ircam avec déjà en tête cette idée du temps réel dont on sait qu'il l'imposera très vite comme programme de recherche de l'institut. Pour aller vite je dirai simplement ceci : la technologie du temps réel est ce qui permet à Boulez de générer à profusion des structures adjacentes - des auras donc - et de les greffer sur les structures principales du discours que conduisent les gestes instrumentaux. Pour reprendre le parallèle avec le système tonal, les événements

généralisés par la technologie du temps réel, les auras, sont donc au langage boulezien ce que les appoggiatures sont au langage tonal. Le médium de l'expression se déplace ainsi de l'appoggiature vers l'aura, autant dire de la note vers le son.

Il y a là un modèle général très simple, comme toujours chez Boulez, mais qui est susceptible d'infinies ramifications et transpositions, y compris dans le domaine de la musique purement instrumentale. Ainsi par exemple dans *Messagesquisse* [3] les violoncelles secondaires ont la même fonction par rapport au violoncelle principal que les événements sonores en temps réel par rapport aux solistes dans *Répons* : une fonction expressive de halo sonore, une fonction d'aura. Concrètement, de quoi sont faites ces auras ? De ce dont est capable la technologie en temps réel, soit d'opérations se ramenant à des répétitions variées dans l'espace et dans le temps, essentiellement des transpositions et des délais. C'est à la fois une limitation - on le sait à l'écoute des effets produits, plutôt redondants - mais également un avantage pour un compositeur aussi soucieux de cohérence structurale que Boulez : cela lui permet de réfléchir, dans tous les sens du terme, le temps réel dans le cadre général des couples dialectiques figure/structure ou prolifération/intégration.

A la même époque Boulez parle volontiers d'hétérophonie, d'écriture virtuelle, d'illusion acoustique, de contrastes de plan, d'accumulations de points de vue ou encore de « surdimension [qui] ne crée pas l'objet proprement dit [mais en] multiplie l'image ». Ce qui est ici frappant, c'est qu'il commente son travail de composition en des termes qui non seulement conviendraient au cinéma mais, plus frappant encore pour ce qui nous occupe ici, qui sont similaires à ceux qu'utilise Benjamin pour décrire les opérations du cinéma, opérations qui sont justement pour lui les opérations techniques de la destruction de l'aura. Il y a là un chassé-croisé des plus amusants qui, dans un premier temps, ne peut que conduire à chercher ailleurs que dans le sens donné à l'aura par l'un et l'autre un lien quelconque entre leurs préoccupations.

Comme je l'ai montré ailleurs [4], ce qui rapproche la musique de Boulez de ce que dit Benjamin du cinéma et plus généralement de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, c'est un mode de perception dont Benjamin voit le modèle canonique dans le plus constant des arts en dépit de l'évolution considérable de ses matériaux et de ses techniques : l'architecture.

Mais avant de poursuivre une précision concernant Benjamin. Du fait des termes mêmes de sa célèbre définition de l'aura - « Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » -, certains - notamment des penseurs d'obédience marxiste - taxèrent Benjamin de penseur obscurément mystique et messianiste, condamnant l'art du XX<sup>e</sup> siècle au nom d'un art auratique qui tirerait son autorité de son articulation consubstantielle à quelque principe transcendant. Il est vrai que les textes de

Benjamin sont foisonnants et pas toujours d'une grande clarté d'exposition. Il faut cependant être d'assez mauvaise composition pour y trouver - en particulier à partir de la fin des années 20, qui sont les années d'expansion du fascisme et concomitamment de l'inflexion matérialiste de sa pensée - une trace quelconque de nostalgie à l'endroit d'un certain régime de l'art dont il sait, bien avant tant d'autres, qu'il est irrémédiablement condamné pour toutes sortes de raisons. Certes, comme l'a relevé Anne Boissière [5], Benjamin, à la différence de Marx, ne part pas de l'idéologie pour considérer l'art comme un reflet de la vie matérielle ; il l'appréhende au contraire sans préjuger de ses liens au régime de la production et des échanges. Mais ce n'est nullement pour le délier du processus historique. Plus empirique qu'idéologue, ce qui lui importe avant tout c'est de comprendre, en liaison avec l'invention des nouvelles techniques, l'incidence des mutations de l'art sur l'évolution des modes de perception, elle-même concomitante avec celle des phénomènes de masse.

En substance, pour ce qui nous occupe ici, l'analyse de Benjamin est la suivante : à l'époque des grands tournants de l'histoire - et les nouvelles techniques créent précisément pour lui les conditions d'un tel tournant -, le seul mode de perception sur lequel l'art soit en mesure de pouvoir compter est celui qui depuis toujours s'attache à l'architecture : celui, collectif, fondé sur l'attention distraite et l'accoutumance, qu'il appelle la perception tactile par opposition à la perception auratique reposant sur la contemplation.

Revenons maintenant à Boulez. Ce qui frappe dans sa musique depuis le milieu des années 70, c'est ce que j'appelle leurs effets de durée. Je désigne par là l'effet que produit un passage voire une œuvre entière dont les caractéristiques globales sont telles que son expression est une fonction de la durée. L'influence de Wagner, qu'il a dirigé à cette époque six années de suite à Bayreuth, est ici manifeste ; que l'on songe au début de *l'Or du Rhin* ou encore à la *Mort d'Iseult*. Une conséquence de ces effets de durée sur la perception, effets largement favorisés par l'ample déploiement sonore du temps réel, est précisément de ne demander qu'une attention distraite à l'auditeur. Je sais que le propos a de quoi surprendre tant Boulez est dans l'opinion le paragon du compositeur exigeant et plus soucieux de la pureté de son art que du confort de son auditeur. Pourtant qu'est-ce d'autre, de prime abord, qu'une attention distraite que demandent à l'auditeur les halos sonores l'enveloppant de toute part dans *Répons* ou *Dialogue de l'ombre double*, les répétitions incantatoires d'un simple profil infiniment orné dans *Rituel* ou les résonances inlassablement explorées des gestes virtuoses dans *Sur Incises* ?

Certes, la musique de Boulez ne se réduit pas aux effets sonores qu'elle produit, loin s'en faut. En référence à Kafka j'ai du reste appelé *terrier* le centre nerveux de sa musique, lequel constitue l'autre face de sa dialectique compositionnelle. En réalité, l'aura et le terrier sont les

deux termes d'une stratégie. D'une part le terrier - l'écriture pour aller vite - préserve les exigences de l'art telles qu'héritées d'une tradition savante occidentale à laquelle Boulez ne saurait renoncer mais dont la logique combinatoire en elle-même n'est plus en mesure de produire un discours musical convaincant ; d'autre part, et conséquemment, l'aura offre une réponse possible au problème de l'évolution des modes de perception en relation avec celle des techniques. En somme, Boulez prend acte de ce que - aux grands tournants de l'histoire, pour parler comme Benjamin - la musique - sans s'y réduire - doit proposer un régime de perception offrant de prime abord un niveau tactile, c'est-à-dire reposant sur la distraction et l'accoutumance. Ce qui se traduit par une recherche expressive fondée sur le déploiement local de structures adjacentes foisonnantes, de halos sonores incessamment dupliqués et variés à la faveur du temps réel qu'il appelle des auras.

Ce déploiement local d'auras, au sens restreint que leur donne Boulez, participe bien sûr de manière décisive à façonner l'œuvre au niveau global, à lui attacher un univers sonore spécifique que l'on peut comprendre à son tour comme une aura, mais en un sens général cette fois : non plus l'aura locale, transposition de l'appoggiature, mais l'aura globale de l'œuvre tout entière, l'univers sonore qu'elle instaure et qui coïncide avec son apparition. Autrement dit, l'aura, au sens restreint, est l'opérateur de l'aura au sens général de l'œuvre, l'opérateur logique de son apparaître.

Voilà qui cette fois nous rapproche de l'aura telle que l'a définie Benjamin : « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ». Le terme *apparition* désigne le résultat de l'invention/production même de l'œuvre, la manifestation sensible de sa réalité matérielle. Celle-ci ne s'épuise cependant pas comme telle, d'où les termes de *proche* et de *lointain* ; ils traduisent que cette apparition ne saurait être intégralement reproductible et qu'elle est donc unique. L'évocation benjaminienne d'un horizon associé à la contemplation d'un paysage est à cet égard significative. Il s'agit de souligner la dimension d'infini qui se dégage de toute expérience vécue, de ce qui est unique au sens strict de non reproduit.

Cette définition de l'aura est évidemment très générale et vaut en droit pour toute œuvre non mécaniquement reproduite. Elle est toutefois singulièrement parlante concernant la musique en raison du caractère évanescent du son. Tout morceau joué en un lieu et un moment donnés est bien en effet l'unique apparition d'une réalité à la fois tangible et insaisissable. Soulignons en outre que depuis le XIX<sup>e</sup> siècle la tendance de la musique à déplacer le vecteur de l'expression de la note vers le son accentue la pertinence de la notion d'aura. Le son, en effet, en tant qu'il ne se réduit pas aux paramètres de hauteur et de durée à partir desquels il était autrefois contrôlé et qu'il est de plus en plus mis en avant dans sa complexité constitutive, s'accorde bien à la notion d'aura, tant au sens propre d'émanation d'une substance que figuré d'atmosphère dégagée par un être. Dans le cas de la musique mixte en général et du temps réel en

particulier - surtout lorsque s'y associe un dispositif de spatialisation, ce qui est généralement le cas -, la notion d'aura paraît alors d'autant plus appropriée que l'œuvre amplifie la sensation paradoxale de proche et de lointain à proportion de ce que le travail sur le son crée à la fois une présence enveloppante, donnant l'impression d'être au cœur du phénomène sonore, et des illusions acoustiques, donnant au contraire l'impression d'un univers insaisissable.

Autrement dit, la technologie ouvre à la possibilité d'une appropriation matérielle de l'aura. Non bien sûr que cette appropriation soit totale et sans reste, mais que ce qui était autrefois hors de toute possibilité de contrôle, et d'ailleurs hors de toute visée musicale proprement dite, se trouve désormais investi et porté au centre du processus compositionnel. Là encore Wagner et sa fosse d'orchestre de Bayreuth pourraient nous guider dans la réflexion. Je prendrai toutefois ici le cas de la résonance acoustique. Non que la résonance ait évidemment le monopole de l'aura - le terme, qui désigne étymologiquement le souffle, conviendrait tout aussi bien à l'orgue par exemple - mais que la résonance d'un instrument, disons celle du piano, correspond bien intuitivement à la traduction dans le domaine sonore de ce que peut être une aura au sens matériel du terme : l'émanation d'un corps physique, en l'occurrence le rayonnement acoustique d'un instrument.

On peut faire un parallèle entre la résolution des problèmes techniques de facture instrumentale liés à la production de la résonance du piano et l'exploitation musicale de cette résonance. Il est en effet manifeste que la progressive constitution du piano moderne a accompagné la non moins progressive évolution du langage harmonique. Mais à partir de Debussy - dont précisément le langage harmonique cesse d'être fonctionnel au sens de la tonalité pour mieux s'ouvrir à l'univers des sons - se fait jour un souci nouveau, celui de la résonance pour elle-même, souci que je serai tenté de nommer ici celui de l'aura pianistique elle-même. Bien des titres de ses œuvres pour piano semblent d'ailleurs le suggérer ; pensons par exemple aux préludes *La terrasse des audiences du clair de lune* ou *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*.

En liaison avec le raffinement des pédales de piano - *forte* et *una corda* d'abord puis *sostenuto* et plus récemment *harmonique* - l'intérêt pour la résonance sera celui de bien d'autres compositeurs à la suite de Debussy, et en particulier de Boulez qui sera un des premiers à organiser systématiquement ses compositions à partir de la catégorie spécifique d'instruments résonants. A côté d'œuvres pour piano, la *Troisième sonate* et le *Deuxième Livre des structures* notamment, *Improvisation II* sur Mallarmé, *Eclats* et *Sur Incises* en sont les manifestations les plus évidentes dans le domaine acoustique ; et bien sûr *Répons*, dans celui de la musique mixte, avec le dialogue constitutif de l'œuvre entre la technologie en temps réel et les six solistes résonants.

Il est clair qu'il y a dans l'intérêt initial de Boulez pour la résonance le germe de ce qu'il appellera l'aura à l'époque de l'Ircam. Mais une aura qu'il ne peut alors se déployer au-delà des capacités acoustiques naturelles des instruments en liaison avec les paramètres élémentaires des attaques qui les mettent en vibration. Jusque dans les années 60 Boulez explore ainsi systématiquement la tripartition attaque/résonance/extinction en fonction du registre et de l'inertie, des modes d'attaque et de l'intensité, du poids acoustique et du mélange des instruments mis en jeu. Mais à partir des années 70 Boulez prolonge et entretient la résonance par la démultiplication des figures autrefois simplement dévolues au rôle de son déclenchement. Cette démultiplication des figures en fonction de l'impulsion initialement donnée par les instruments - que l'on pourrait thématiser sous le chef de la notion d'écho et dont l'arpège d'arpège est un exemple-type - est le second temps du travail de Boulez sur la résonance et donne le programme de ce que devra concrètement réaliser la technologie du temps réel.

Du coup la résonance cesse de devenir l'apanage des instruments résonnants naturellement pour devenir une idée compositionnelle à part entière et indépendante des instruments mis en jeu. Les *Notations* pour orchestre, par exemple, ne sont ainsi pas de simples orchestrations des pièces de jeunesse pour piano du même nom mais leur transmutation sonore, leur mise en résonance orchestrale, l'écriture contrôlée de leur aura [6]. Le temps réel et la transposition de son principe de démultiplication dans le domaine purement acoustique témoignent donc bien d'une appropriation matérielle de l'aura.

Toutefois cette appropriation matérielle de l'aura ne règle pas le problème de sa reproduction, c'est-à-dire de son enregistrement. On peut même dire qu'elle l'aggrave, en particulier dans le cas des œuvres associées à des dispositifs de diffusion et de spatialisation. Les techniques de démultiplication de l'image sonore amplifient le phénomène auratique de l'œuvre dans le registre de sa production à proportion de ce qu'elles le réduisent dans celui de sa reproduction. Ce n'est en effet plus alors seulement l'aura de l'œuvre au sens de son ici et maintenant qui est perdu, mais également son aura matérielle, constitutive de son projet même.

En réalité le problème touche plus généralement à celui de la diffusion des sons par les haut-parleurs dans les musiques mixtes, y compris en situation de concert. Celles-ci tendent en effet à créer deux mondes séparés : d'un côté celui des sons acoustiques rayonnant à partir des instruments, de l'autre celui des images sonores projetées par les haut-parleurs, lesquelles ne paraissent pas homogènes alors même qu'elles sont objectivement l'émanation auratique des instruments acoustiques par le truchement du temps réel. Autrement dit, via la diffusion des haut-parleurs, le problème de la destruction de l'aura au sens de Benjamin resurgit au

lieu même du concert où par définition il ne devrait pas se poser.

Des tentatives de résolution de ce problème sont en cours d'élaboration ; elles consistent à créer des haut-parleurs se modelant sur le rayonnement acoustique des instruments. C'est par exemple le cas de la *Timée* développée à l'Ircam. Traduit dans les termes de la présente communication, il s'agit de doter les haut-parleurs d'une aura au sens de Benjamin, c'est-à-dire comparable à celle des instruments acoustiques entendus en situation de concert, mais une aura augmentée d'une autre au sens de Boulez, c'est-à-dire constitutive du projet compositionnel. En somme la *Timée* dans le domaine de la diffusion et l'aura dans le domaine de la composition s'emploient à résoudre un problème d'homogénéisation : l'une par transposition du rayonnement instrumental naturel par le médium électroacoustique, l'autre par transposition de la démultiplication sonore artificielle dans le monde acoustique.

La tendance est donc ici à domestiquer les nouvelles technologies en sorte d'en transposer les possibilités sur le modèle du monde instrumental. La raison en est simple : les machines ne sont pas suffisamment expressives. Voilà, du point de vue strictement musical, qui devrait donner le *la* des priorités dans tous les secteurs de la recherche en informatique musicale et en acoustique.

Il serait pourtant vain d'escompter des machines les modes d'expression auxquels la musique instrumentale nous a accoutumés. Ceux-ci n'ont cessé d'évoluer, certes, mais en se cantonnant dans le registre que circonscrivait l'artisanat, le *fait main* comme dit le mot allemand. Depuis l'invention de l'enregistrement, la musique est confrontée au franchissement du cap auquel les arts visuels ont été confrontés avec le passage de la lithographie à la photographie et ce que dit Benjamin de la vitesse de l'œil vaut désormais pour l'oreille. En 1957, après avoir composé *Gruppen* qui lui avait demandé deux ans de travail manuel, Stockhausen déclarait sous forme de boutade vouloir composer à la vitesse de la musique. Cinquante ans plus tard le temps réel est devenu une seconde nature pour les musiciens.

Mais plus encore que la production, la reproduction et la diffusion des œuvres, le temps réel affecte le mode de perception de la musique. Ainsi ce qui se présentait comme difficile et problématique il y a encore peu de temps semble s'être déplacé : non plus la musique contemporaine ou même moderne par opposition à la musique tonale réputée plus accessible, mais l'écoute elle-même. A l'heure de l'internet, de l'instantanéité, du zapping généralisé et de l'immersion quasi permanente dans quelque atmosphère musicale, être confronté à une musique quelle qu'elle soit et devoir ne rien faire d'autre que l'écouter pour elle-même, y faire face, en faire l'expérience intégrale dans sa durée propre, paraît devenir une exigence éminemment singulière, nullement spontanée voire même angoissante. A moins, et c'est là

encore quelque chose de symptomatique, d'être en mesure de se l'approprier en la produisant ou la jouant soi-même, activités tendant d'ailleurs à devenir étroitement liées avec les nouvelles technologies.

On rejoint là une autre caractéristique de la perception tactile de Benjamin, caractéristique qu'il dit politique en ce qu'elle est susceptible de transformer en profondeur la cité elle-même : celle d'être productrice, c'est-à-dire de conduire tendanciellement tout être qui perçoit à pratiquer à son tour. Cette fonction productrice de la perception, en tant qu'elle en deviendrait une condition, déplace en effet de façon radicale le problème de la perception elle-même puisqu'à terme elle ne produirait plus que des acteurs de la musique. La chose paraît curieuse. Mais n'est-ce pas ce à quoi semble déjà conduire d'un côté l'enfermement individuel dans les baladeurs, dont on peut prévoir qu'ils finiront par se transformer en studios miniatures personnalisés, et de l'autre la participation corporelle à la célébration rituelle d'un son démesurément amplifié lors de cérémonies collectives de type *rave party*.

Voilà qui nous amène à une autre partie de l'analyse de Benjamin. Selon lui, la perception tactile aurait commencé à s'imposer avec les passages parisiens du XIX<sup>e</sup> siècle [7]. Le passant, distrait et s'appropriant par accoutumance tant la nouvelle architecture de fer et de verre que les panoramas y préfigurant le cinéma, s'opposait alors déjà au flâneur d'antan et redoublait la figure naissante du travailleur. En réalité, pour Benjamin, ce qui commence à s'épuiser à partir de l'ère industrielle, c'est la fonction artistique de l'art, celle qui opère *grosso modo* de la Renaissance à la Révolution française. Il lui oppose l'antique et préhistorique fonction religieuse de l'art d'une part, et son actuelle fonction politique d'autre part. Il souligne que la nécessité pour l'art d'être vu ou entendu a été son propre à l'époque de sa fonction artistique, mais nullement à celle, antérieure, de sa fonction religieuse où il suffisait à l'objet d'être présent. Sa valeur était alors culturelle et sa fonction magique dans la mesure il s'agissait de dominer par un geste mimétique ce qu'il appelle la *première nature*. L'art à l'époque de sa fonction artistique aurait ensuite acquis une valeur d'exposition qui logiquement allait développer l'acuité visuelle et auditive de qui l'appréhendait et faire émerger la problématique de la perception. Le rapport de domination à la nature devenait alors non plus magique mais rationnel. Enfin, avec l'émancipation de la technique, apparaissait une seconde nature requérant de l'homme un apprentissage analogue à celui dont il avait eu besoin face à la première nature. « Une fois de plus, dit-il, la fonction [de l'art] est de soumettre l'homme à un entraînement ; il s'agit de lui apprendre les aperceptions et les réactions que requiert l'usage d'un appareillage technique dont le rôle s'accroît presque tous les jours. Faire de l'immense appareillage technique de notre époque l'objet de l'innervation humaine, telle est la tâche historique au service de laquelle le cinéma [l'art] trouve son véritable sens ».

Il serait donc vain d'attendre des machines les modes d'expression conjointement inventés par l'artisanat rationnel et la perception auratique à l'époque de la fonction artistique de l'art. Elles ne peuvent à terme que modifier notre rapport au sensible, aiguïser nos sens par l'audition répétée de ce dont elles sont capables et nous imprégner tactilement d'une réalité nouvelle mais appelée à devenir notre nature à l'instar de ce que sont déjà les studios électroacoustiques.

Pour autant, en dépit de leurs promesses, les machines sont-elles en mesure de nous offrir des modes d'expression dont nous pourrions nous satisfaire ? Quand bien même l'époque de la fonction artistique de l'art serait définitivement révolue, peut-on faire abstraction du degré d'exigence expressive qu'elle nous a léguée ? Si l'époque préhistorique de la domestication de la *première nature* a bien été celle qui demandait à l'art non d'être perçu mais seulement d'être présent, faut-il, à notre époque de domestication de la *seconde nature*, se contenter de la seule perception tactile et s'abandonner sans plus d'exigence à quelque rituel célébrant la magie du son ?

Formuler ces questions, c'est dire toute la difficulté de notre temps pour qui s'obstine à penser que le destin de la musique n'est ni de ressasser son glorieux passé ni de s'abolir dans l'exhibition rituelle de son matériau par l'entremise de machines chargées d'exorciser notre compulsion à nous y soumettre faute de pouvoir les maîtriser. Ces questions ne sauraient bien sûr trouver de réponse ailleurs que dans la musique elle-même, ce pourquoi il n'y a d'autre solution que de continuer à œuvrer, quoiqu'il en soit, en sachant qu'il en va également de la transmission d'exigences ne reposant désormais plus que sur l'opiniâtreté de qui décide de les soutenir.

A titre donc simplement indicatif et en guise de conclusion provisoire, je me contenterai de trois remarques.

Tout d'abord, je crois que nous sommes engagés, et sans doute pour longtemps encore, dans une période de transition obscure, à la fois hantée par les spectres du passé et aspirée par les chimères d'un avenir qui tarde à tenir ses promesses. Je ne vois personnellement guère comment prendre son parti de ce que propose la technique dans son état actuel. Mais je ne vois guère non plus comment ne pas s'en soucier de quelque manière tant les pratiques de la composition relevant de l'écriture telle qu'héritée du passé ne sont plus guère aptes à produire par elles-mêmes un discours musical susceptible de mobiliser nos oreilles.

Dans le cadre de la musique pure, c'est-à-dire ne faisant appel à aucune autre logique que la sienne propre, je crois donc envisageables les stratégies compositionnelles qui donnent le change à notre époque en laissant prise à une perception tactile, mais en même temps qui perpétuent les exigences d'écriture inhérentes à la constitution d'une pensée musicale et laissent ainsi

ouverte la possibilité d'une écoute ne s'épuisant pas dans la simple audition des effets sonores.

Ensuite, quelque vaste que soit le champ de la musique mixte au sens de l'association des mondes acoustiques et électroacoustiques, je crois que c'est à une mixité généralisée que doit songer la musique. Il ne s'agit pas là d'une fuite en avant dans l'association de la musique avec tout ce qu'elle peut croiser sur son chemin comme le multimédia joint à l'électisme en donne souvent l'impression, mais de la prise au sérieux de la possibilité pour elle de s'enrichir de la confrontation avec d'autres arts, avec d'autres logiques que la sienne, avec ce qui lui est hétérogène.

Enfin, le problème essentiel me paraît être celui de l'expression. C'est un problème dont on ne sait finalement trop comment parler tant il paraît consubstantiel aux moyens techniques dont se dote la musique. Il me semble qu'il devrait pourtant être posé à nouveaux frais, en liaison étroite avec la réalité concrète dont se nourrissent les œuvres mais à distance de ce que l'on a coutume d'appeler les langages musicaux, dont on tient un peu vite pour acquis qu'ils se confondent avec l'expression musicale. Le problème n'est d'ailleurs pas nouveau. Si Schönberg se plaignait déjà de ce que sa musique n'était pas moderne mais mal jouée, c'est bien parce qu'il insiste un problème de lecture, d'interprétation, de liaison des événements sonores, mais plus profondément aussi parce que ce problème de liaison se pose en amont, au moment même de la composition dès lors que les enchaînements ne sont plus surdéterminés par quelque nécessité objective.

Ces questions pourraient être appréhendées sous le chef de celle de phrasé, de façon non restreinte à la musique. Benjamin a caractérisé notre temps comme celui de l'expérience du choc et, en écho à Freud, de la perception traumatisante parce que ne bénéficiant plus du temps nécessaire à l'appréhension d'un réel faisant effraction. Cette effraction du réel ne me paraît pas étrangère aux conditions musicales et de mixité dans lesquelles se présente la question du phrasé en tant qu'elle est intimement liée aux modes d'expression que notre temps nous requiert d'inventer.

## 1. REFERENCES

- [1] Benjamin, W., « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », Œuvres III, Gallimard, Paris, 2000.
- [2] Boulez, P., « Le Système et l'idée », Leçons de musique, Bourgois, Paris, 2005.
- [3] Bonnet, A., « *Écriture* and perception : on *Messagesquisse* by Pierre Boulez », Contemporary music review, London, 1987.
- [4] Bonnet, A., « L'Aura et le terrier », La Pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits, Delatour, 2010.

- [5] Boissière, A., « La reproductibilité technique chez Benjamin », revue électronique du Centre d'Etude des Arts Contemporains de l'Université Lille-3, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr>,
- [6] Bonnet, A., « De l'idée à l'œuvre. Figures, fonctions, formes, langage dans la *Notation I* pour orchestre de Pierre Boulez », revue Circuit, Montréal, 2007.
- [7] Benjamin, W., « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », Œuvres III, Gallimard, Paris, 2000.