



Les déliaisons musicales

Laetitia Petit

► To cite this version:

| Laetitia Petit. Les déliaisons musicales. Chroniques phénoménologiques, 2021, 19. hal-03299090

HAL Id: hal-03299090

<https://amu.hal.science/hal-03299090>

Submitted on 26 Jul 2021

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

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

LES DÉLIAISONS MUSICALES



Laetitia Petit

MCF-HDR en
psychologie
clinique, délégation
au CNRS PRISM,
UMR 7160, Aix-
Marseille
Université

Positivisation de la dissonance, enjeux épistémologiques

I-1. La disjonction réel/réalité

Quelques définitions préalables sont nécessaires pour présenter l'architecture de mon propos fondé sur le rapport entre deux notions : celles de *réel* et *réalité*. L'émergence du réel vient en effet sans cesse bouleverser le rapport réel/réalité ; en découlent des crises scientifiques avec de nouvelles formulations théoriques. Cette *disjonction* réel/réalité traverse tout le champ de la philosophie et l'on peut en retracer quelques moments, en envisageant leurs implications et effets dans le champ artistique.

Intuitivement, le réel serait l'ensemble de ce qui n'aurait de valeur ontologique qu'en dehors de toute conscience et la réalité, produit de l'expérience, la construction d'un univers, réduisant ce réel par le moyen de la connaissance, de la figuration, bref de l'existence empirique. L'idée même de réel subvertit la prévalence cartésienne de la conscience ; si toute conscience est conscience de quelque chose, alors, l'acte de la conscience est construction ou reconstruction d'une réalité à partir d'une expérience la moins vague possible¹. Ainsi, le réel comme donnée du monde se définit d'abord comme négation de la conscience alors que la réalité est d'abord affirmation positive de la conscience.

Les crises du déterminisme scientifique, celles des mathématiques et de la physique en

particulier, ressortent de cette disjonction entre l'expérience et le réel : ainsi en est-il de la crise provoquée par l'expérience de la double nature contradictoire de la lumière ; on peut par expérience montrer que la lumière est corpusculaire et, ce qui s'y oppose, ondulatoire. Plus directement lié à notre propos, le son est également un excellent exemple de cette disjonction entre le son physique comme réel et le son entendu comme réalité.

Les crises esthétiques de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle sont du même ressort. Ainsi par exemple l'apparition de la photographie, proposant une figuration plus objective de la réalité, peut être associée à l'émergence de l'impressionnisme dont le prolongement, via Cézanne, est nécessairement celui de l'abstraction. En effet, si les principes des arts plastiques classiques ont été élaborés en particulier à partir du XV^{ème} siècle sur la découverte et la théorisation de la perspective comme forme symbolique², l'art du XX^{ème} siècle sera centré sur la question de l'*acte* de l'artiste et la matière (de la toile et de la peinture), et non plus sur la représentation de la réalité, jusqu'à la valorisation de la performance.

L'impossibilité de la réduction du réel et de la réalité ne serait pas le simple effet d'un défaut d'instruments, qu'ils soient rationnels ou esthétiques, *mais relèverait d'un fait de structure*. On pourrait parcourir la philosophie depuis Kant jusqu'à Schopenhauer et Nietzsche pour lire ainsi la problématique de leurs œuvres en tant que la question apparaît sans être encore conflictualisée. Mais c'est au XX^{ème} siècle que la philosophie abordera cet enjeu structural depuis Husserl puis Heidegger ou Merleau-Ponty jusqu'aux développements contemporains, en particulier de ce que l'on désigne comme la *French Theory* (Foucault, Deleuze, Derrida, Lacan et Althusser). Edmund Husserl suggérerait d'ailleurs que les psychologues le suivent sur le terrain de la philosophie, pensant que la phénoménologie ferait progresser leur discipline³. Qu'il s'agisse d'un son réel ou d'une chimère jouant de la flûte (pour reprendre un exemple d'Edmund Husserl)⁴, nous disons que ces objets peuvent se décrire tels qu'ils se donnent à notre conscience. En partant de « la

¹ Spinoza, B. (1660). « Cours traité de l'entendement », § 10, in Œuvres 1 (Paris : Garnier Flammarion, « Poche »), 1993.

² Panowsky, E. (1924). La Perspective comme forme symbolique (Paris : Les Éditions de Minuit), 1975.

³ Husserl, E. (1950). Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Tome 1 : Introduction générale à la phénoménologie pure (Paris : Gallimard), pp. 4-7.

⁴ *Ibid.*

chose même », par exemple les œuvres musicales, le dispositif d'écoute aveugle⁵ reste une priorité avant tout retour, indispensable, sur la partition ou le matériau, et son analyse. Les différents traités d'harmonie peuvent être examinés ainsi que les ouvrages des musicologues, puis des compositeurs qui trouvent dans l'écriture l'occasion d'un rapport réflexif à leur processus créatif.

Nous partons ici de l'œuvre d'Arnold Schönberg en tant que son geste essentiel fut de libérer la dissonance. Nous pouvons suivre la proposition de Dominique Jameux⁶ lorsqu'il établit une proximité de geste entre Sigmund Freud et Arnold Schönberg qui, l'un comme l'autre, habitent Vienne au début du XX^e siècle, et opèrent une révolution à partir d'un mouvement d'émancipation, celui du son pour Schönberg et celui des manifestations de l'inconscient pour Freud. Au centre du geste de ces chercheurs, l'un musicien et l'autre psychanalyste, la dissonance est mise en valeur. Schönberg libère la dissonance (et plus largement le son) de son carcan tonal. L'émancipation de la dissonance est un passage obligatoire pour accéder au son, c'est le renversement Schönbergien. La dissonance devient alors pour Schönberg le symptôme de la musique tonale, symptôme issu du format tonal imposé aux sons. Elle rappelle à l'auditeur qu'au-delà de la grammaire tonale et de son écriture, tout un magma sonore est réprimé qui ne peut pas se faire entendre.

Freud quant à lui libère les expressions inconscientes de leur carcan moïque (le Moi) pour énoncer que le Moi « n'est même pas maître dans sa propre maison »⁷ ; l'inconscient devient la condition du conscient, c'est le renversement freudien...

Le sujet est en effet divisé entre la pulsion et la représentation, pris dans un conflit psychique interne entre le conscient et l'inconscient. La dissonance est donc le lieu du symptôme, signe de cette division subjective pour Freud.

⁵ Petit, L. (6 décembre 2017). Habilitation à diriger des recherches, « Dispositifs et interprétations dans le champ de la musique et de la psychanalyse », Aix-Marseille Université. On peut aussi se référer à Brohm, J.-M. (à paraître en 2022). *Ontologie phénoménologique de la musique. Les œuvres et leurs interprétations* (Nanterre : Presses universitaires de Paris-Nanterre).

⁶ Jameux, D. (2002). *L'École de Vienne* (Paris : Fayard).

⁷ Freud, S. (1915-1917). *Conférences d'introduction à la psychanalyse* (Paris :

I-2. La question de la dissonance dans les sciences humaines

I-2-1. Dissonance comme rapport du réel et de la réalité dans le champ de la psychanalyse

Je pars du mode sur lequel la psychanalyse fait travailler réel et réalité, depuis l'interrogation suivante : *En quoi la métapsychologie freudienne nous permet-elle de comprendre le processus musical ?*

Ce qui intéresse la psychanalyse, c'est bien cette dimension du réel que Freud rencontre notamment à partir des manifestations de l'inconscient qui se donnent à l'insu du sujet. Ainsi les actes manqués, les lapsus, les oublis, les rêves, les mots d'esprit et les symptômes relèvent-ils d'une dimension qui nous altère et que Freud nomme l'inconscient. Cette dimension d'altérité absolue est inscrite dans la *langue* et nous détermine. Elle peut également être entendue comme *dissonance* pour le sujet. Lorsque nous parlons, non seulement nous ne pouvons pas *tout* dire parce qu'il n'existe pas de langage universel et unitaire, mais nous dévoilons des choses à notre insu. Lacan définit d'abord le réel négativement : ce qui ne peut pas être symbolisé, ce qui résiste à la symbolisation ; tandis que la réalité est imaginaire, construction double du moi et du monde extérieur, résultant d'une opération secondaire étayée sur l'organisation symbolique, tentative de réparer toute division qui affecte le sujet parlant. Mais cette distinction évolue chez Lacan quand il renonce au modèle linguistique, pour s'engager plus radicalement dans la topologie⁸. Le réel est alors défini comme réel de la structure ; ainsi pouvait-il faire valoir en novembre 1975 à l'Université de Yale que « le symptôme est ce que beaucoup de personnes ont de plus réel ; pour certaines personnes on pourrait dire : l'imaginaire, le symbolique et le symptôme »⁹, où le symptôme pourrait être l'œuvre artistique...

L'hypothèse implicite qui jalonne ces traversées de la dissonance dans les champs de la musique

Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1999, p. 364.

⁸ Si cette notion parcourt tout l'enseignement de Lacan, on peut néanmoins distinguer plusieurs moments : 1) La période des graphes, jusqu'au séminaire sur L'identification, 2) La topologie des surfaces (Séminaires L'Étourdit, et Ou pire) et enfin 3) La Topologie des nœuds.

⁹ Lacan, J. (1976). « Conférence à Yale University ». In Scilicet, (Paris: Éditions du Seuil,) n° 6/7, p. 41.

et de la psychanalyse touche en filigrane *les figures de l'altérité* et je propose de *penser le changement radical de paradigme en musique au XXème siècle en corrélation avec un changement radical de paradigme pour penser la question du sujet*.

1-2-2. Disjonction entre la phénoménologie et la psychanalyse

Dégageons encore un écart, une disjonction, entre la phénoménologie et la psychanalyse : si la phénoménologie pose que la conscience produit le sujet transcendantal, la thèse de la psychanalyse renverse cette proposition en postulant que le sujet est un effet de la langue. La langue reste alors en permanence au centre de nos préoccupations, car si la langue construit du sujet, l'on peut s'interroger à propos de la musique – avant même d'avoir résolu toute interrogation sur son statut de langue – quant à sa possibilité de construire du sujet... Dans l'hypothèse où elle aurait une affinité avec la langue, *quel type de sujet la musique construirait-elle ?* Ce point de débat se complique encore dès lors que la musique s'allie avec la langue parlée (dans l'Opéra ou la Mélodie par exemple), car la langue parlée, qu'on le veuille ou non, est omniprésente dans la musique, ne serait-ce que comme paratexte (indications dans les partitions, titre des œuvres...) ; par ailleurs, la musique fait parler (critique musicale, musicologie, etc.).

En faisant l'hypothèse de l'inconscient, la proposition psychanalytique introduit nécessairement un pas de côté par rapport à la proposition phénoménologique. Le savoir du psychanalyste passe par la langue et plus précisément par le signifiant : « Le signifiant, c'est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant. Ce signifiant sera donc le signifiant pour quoi tous les autres signifiants représentent le sujet : c'est-à-dire que faute de ce signifiant, tous les autres ne représentent rien. Puisque rien n'est représenté que pour »¹⁰. Et parce que l'inconscient est un opérateur de l'interprétation pour la psychanalyse, toute recherche est non seulement marquée par cette dimension d'altérité mais elle se fonde sur cette place de l'Autre, altérité absolue et donc élément structurel de discontinuité, qui définit aussi la fonction symbolique. Posons ici que la logique du vivant

repose sur *l'intrication entre continuité et discontinuité*, Éros et Thanatos pour les freudiens.

Si l'on admet le caractère culturel de la dissonance qui a toute sa place dans le corpus de la musique tonale, cette caractéristique culturelle n'invalide pas pour autant la pertinence de la question, hors du corpus de la musique tonale. La dissonance est en effet culturellement marquée. Mais si la notion même de dissonance n'a plus de sens pour nombre de compositeurs actuels qui auraient quitté l'écriture tonale, cela signifie-t-il pour autant que la notion même de dissonance ait disparu du champ musical ? On peut d'ailleurs user du même raisonnement pour dire que la découverte de l'inconscient est culturellement marquée¹¹, contingente d'une époque et d'une société, la société viennoise du début du XXème siècle, dominée par la révolution freudienne avec l'idée que le moi « n'est même pas maître dans sa propre maison »¹². Cela justifie-t-il qu'un siècle plus tard, à l'heure où les sciences humaines sont dominées par les sciences cognitives, on déclare que l'inconscient n'a plus sa place dans l'interprétation, qu'il n'est plus un opérateur de l'interprétation ? Certes, le sujet de l'inconscient déserte les sciences humaines et la recherche ; il a disparu des débats, et une nouvelle définition du sujet apparaît : un sujet performatif pour lequel un nouveau modèle d'altérité s'impose : dans ce modèle, positiver la valeur de l'altération ne va plus de soi. Les manifestations subjectives de l'inconscient ont-elles pour autant disparu, les rêves, oublis, actes manqués, lapsus, symptômes, etc., ont-ils déserté la vie du sujet ? Autrement dit, l'existence d'une notion ainsi que ses manifestations sont-elles dépendantes de sa contingence culturelle ? Dans le prolongement du geste freudien, l'approche psychanalytique lacanienne oriente notre travail dans une perspective post-structuraliste à partir de laquelle on peut penser différents états de la structure, au-delà donc de la contingence culturelle. Interrogeons-nous plutôt sur ce qui ne relèverait pas du culturel...

Nous appelons dissonance tout phénomène, quelle qu'en soit son expression matérielle – sonore, visuelle, comportementale, mécanique, physique – tout élément ou toute manifestation qui comporte une *valeur heuristique, en tant qu'il rend compte de cet écart réel/réalité*. Dans la

¹⁰ Lacan, J. (1960). « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien ». In *Écrits*, (Paris: Éditions du Seuil), 1966, p. 819.

¹¹ Voir à ce propos le développement de Devereux, G. (1955). « Culture et inconscient », in

Ethnopsychanalyse complémentariste, (Paris: Flammarion), pp. 82-83.

¹² Freud, S. (1915-1917). *Conférences d'introduction à la psychanalyse* (Paris : Gallimard, « Connaissance de l'inconscient »), 1999, p. 364.

musique tonale, l'enjeu de la dissonance est de favoriser, voire de garantir une discontinuité.

C'est du mode sur lequel la psychanalyse fait travailler réel et réalité¹³ que nous partons. Cette problématisation par Lacan du réel et de la réalité est ce qui nous permet d'appréhender l'évolution de la musique au XX^{ème} siècle, ce par rapport à quoi Schönberg serait paradigmatique. Le compositeur témoignait d'ailleurs de sa sensibilité à l'inconscient : « L'art appartient à l'inconscient ! C'est soi-même que l'on doit exprimer ! S'exprimer directement ! »¹⁴

II – La question de la dissonance en musique¹⁵

II-1. Le paradigme schönbergien : de la langue tonale à la langue dodécaphonique

Notre point de départ consiste à aborder la musique à partir des *langues musicales*, posant que *LA musique* n'existe pas, n'existent que les musiques, les œuvres et leurs langues. Ce point de départ nous permet de parcourir l'histoire de la musique à travers le prisme de la dissonance, en tentant de repérer la place qui lui est réservée, définie dans son acception la plus générale – dissonance du son, des hauteurs, du rythme, des timbres, etc. – de façon à proposer peu à peu une définition plus exhaustive de la dissonance musicale, selon ses champs d'expression et d'application.

Dans les premières œuvres de Schönberg, qui sont dans la continuité de Brahms et de Wagner, l'usage de la dissonance est très limité et sert encore la primauté de la consonance, en la mettant en valeur. Or, dans le premier et deuxième Quatuor à cordes (op. 7 et op. 10 de 1907 et 1908), la dissonance est traitée à *parité* avec la consonance. *Le système tonal vieux de trois siècles laisse alors la place au système atonal*. Voici la manière dont Schönberg évoque ce passage : « l'atonalité est un espace non centré, ouvert (sans contrainte préalable), démocratisé (aucun son n'étant a priori plus important qu'un

autre), caractérisé par l'existence d'une harmonie « planante », « infinie », « sans passeport », au sein de laquelle toute force d'attraction est suspendue »¹⁶.

Nous pouvons interroger également le rapport du texte écrit et du texte musical, à partir du *Sprechgesang*, cette proposition de parlé/chanté, parmi d'autres spécificités de la langue musicale de Schönberg. Car c'est bien une interrogation sur la langue qui intéresse le compositeur, qu'elle soit musicale ou verbale, et sans doute le rapport entre l'une et l'autre. Ce que nous aimerions mettre en évidence, c'est la façon dont l'invention surgit de la tradition puisque c'est à partir d'un profond ancrage dans la tradition que Schönberg revendique la nouveauté et son travail, ainsi qu'il le confirme en 1931 en affirmant haut et fort que sa musique – « née sur le sol allemand », « vierge de toute influence étrangère », « art essentiellement issu des traditions allemandes » – s'était formée sous l'influence de ses maîtres. « Mon originalité, soutient-il, tient à ce que j'ai immédiatement imité toute chose qui me paraissait bonne [...]. Je l'ai travaillée, je l'ai développée et en fin de compte elle m'a donné du "neuf". Je suis convaincu qu'un jour ou l'autre on reconnaîtra à quel point ce "neuf" est en filiation étroite avec les trésors qui nous ont été légués. Et je m'enhardis à tirer gloire de ce que j'ai écrit une musique réellement nouvelle qui, appuyée sur la tradition, servira un jour à son tour de tradition »¹⁷. *Ce que Schönberg qualifie ici de « neuf » renvoie directement à l'invention d'un rapport réel/réalité qui définit la modernité.*

Encore une fois, c'est bien la question de la langue qui intéresse Schönberg et à ce titre, son œuvre paradigmatique est l'Opéra *Moïse et Aaron* (1932) qui oppose la langue que parle Moïse le bègue, et celle d'Aaron. *Schönberg propose un nouveau référentiel pour écrire la musique*. En changeant de référent, il impose, par la gamme des douze sons, un nouveau système symbolique où les rapports qui séparent un son du suivant sont tous identiques ; il récuse ainsi toute hiérarchie, de quelque mode que ce soit¹⁸. L'unité entre le son et le sens par cette langue abstraite qui se veut

¹³ Le réel s'articule avec les autres dimensions de la structure, symbolique et imaginaire (voir nœud borroméen).

¹⁴ « Lettre du 24 janvier 1911 d'Arnold Schönberg à Wassily Kandinsky », dans Schönberg, A. (28 septembre-3 décembre 1995). Regards, Catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris, p. 132.

¹⁵ Nous limitons notre recherche au corpus de la musique occidentale dite « savante ».

¹⁶ Nuançons ceci en tant que la recherche de suspension est sans doute un idéal et ne signifie pas qu'on y parvienne.

¹⁷ Schönberg, A. (1977). « Du nationalisme en musique ». In *Le style et l'idée*, (Paris: Éditions Buchet/Chastel), pp. 139-140.

¹⁸ Schönberg ne tente pas d'inventer de nouveaux sons comme le feront ultérieurement ses successeurs (Antheil, Reich, Varèse, etc., et bien

épurée de tout déterminisme mondain est pour Schönberg une tentative de rapport direct à l'Autre, défini comme altérité absolue¹⁹. C'est d'ailleurs en 1933 qu'il effectue un retour au judaïsme, en France, parrainé par Marc Chagall. Contrairement à Beethoven qui un siècle plus tôt provoquait un scandale chez les auditeurs avec *La grande Fugue* lorsqu'il exploite la logique jusqu'à sa limite²⁰, Schönberg ne semble pas rompu à l'écriture tonale. Il cherche au contraire à l'enrichir, comme s'il « l'augmentait », en faveur d'une libération du son. Là où Beethoven laisse apparaître le blanc dans les craqués de l'écriture, comme il apparaîtra également dans les peintures de Cézanne ultérieurement, Schönberg quant à lui ajoute de la matière, dans un continuum plus que dans une déchirure. C'est la raison pour laquelle la mutation de cette écriture se déroule très progressivement par une a-tonalité qui prend peu à peu la place de l'écriture tonale, avant que ne s'impose cette langue radicalement différente qu'est le dodécaphonisme... On distingue ainsi deux types de gestes artistiques tels que Freud les désigne en suivant la métaphore du peintre qui ajoute de la matière (*via di porre*) là où le sculpteur retire de la matière (*via di levare*)²¹. En réalité, le geste artistique de Beethoven dans *La Grande fugue* dévoile une limite en laissant apparaître la dimension de silence (*via di levare*) tandis que celui de Schönberg entre les années 1907 et 1920 s'assimile plutôt à une matière qui s'ajoute à une autre, tonalité et a-tonalité se juxtaposant (*via di porre*) durant quelques années avant le passage au modèle chromatique des intervalles égaux entre les sons.

Par ce geste artistique, Schönberg tente de libérer le son (dimension réelle du son) du carcan référentiel porté par un système tonal devenu trop prévisible (dimension culturelle, ou imaginaire du son). L'écriture tonale répond à des règles harmoniques strictes selon le rapport consonance/dissonance, dans une logique de maîtrise de ce rapport. Dans le prolongement de ce geste d'émancipation du son, l'écriture sérielle

à partir des douze sons dont aucun ne se répète dans une même série, vient accentuer cette nécessité de prioriser le son pour ce qu'il est, plutôt que les rapports qui lient les sons entre eux. En effet, toute répétition vient surdéterminer l'écoute, de même que toute règle d'écriture représente une tentative d'habillage (culturel) des sons.

Comment comprendre le geste de Schönberg lorsqu'il pousse son interrogation sur les langues jusqu'à leur comble au point de désacraliser tout rapport : celui du son, du sens et des liens qui les unissent, y compris lorsqu'il invente une langue toute autre, sans jamais rejeter l'écriture tonale ? Pourtant, son invention de la langue dodécaphonique et de la série ne l'empêchera jamais d'écrire, conjointement aux œuvres sérielles, des œuvres tonales, et ce jusqu'à la fin de sa vie²². Les choses se passent comme si l'invention d'une nouvelle langue, toute autre, avait pour fonction de restaurer la fonction d'une dimension symbolique mise à l'épreuve du fait de son caractère devenu (trop) familier, produisant une faillite de la dimension imaginaire. Les choses se passent comme si l'invention d'une nouvelle langue s'assimilait à une opération de « greffe symbolique » pour restaurer la place de l'Autre, altérité absolue donc, place d'une langue sans sujet, pure fonction symbolique. Et l'on pense alors de nouveau à l'Opéra de Schönberg, *Moïse et Aaron*, où le Dieu de Moïse définit la place d'une pure fonction symbolique qui ordonne, verbe à entendre dans toutes ses acceptions puisqu'en ordonnant, on rétablit un ordre, une « série », aussi arbitraire soit-elle...

II-2. Les révolutions post-schönbergiennes : émancipation du son au-dessous de la note, au-delà de la note, ou contre la note²³

Par le renversement schönbergien, on assiste à un changement de paradigme à partir du moment où, comme le note Adorno, Schönberg émancipe,

sûr tout le courant de la musique électro-acoustique).

¹⁹ Voir à ce propos l'ouvrage de Hauer, C. (2016). *Traité informel d'herméneutique musicale*. Pourquoi Schönberg est devenu Schönberg (Paris : Éditions des archives contemporaines).

²⁰ Petit, L., Michet, U. & Brohm, J.-M., article soumis à La Nouvelle Revue d'esthétique.

²¹ Freud, qui n'était sensible qu'à la littérature et à la sculpture, employait la métaphore de la sculpture pour rendre de compte du travail de l'analyste qui, tout comme le sculpteur, enlève de la matière, « per via di levare », in Freud, S.

(1914). « Le Moïse de Michel-Ange ». In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, (Paris : Gallimard, « Folio essais »), 1985.

²² Par exemple : Opus 38 : Kammer-symphonie n° 2, mi bémol mineur (1906/39), Opus 39 : Kol nidre pour chœur et orchestre (1938), Opus 40 : Variations sur un récitatif pour orgue (1941), Opus 50b : Psaume 130 « De profundis » (1950), Opus 50c : Psaume moderne (1950, inachevé).

²³ À ce propos, se référer à l'ouvrage de Delalande, F. (2019). *La musique au-delà des notes* (Paris : Presses universitaires de Rennes).

hors de la consonance, la dissonance. Ainsi libérée de son rapport à la consonance, la dissonance continue-t-elle à s'appeler dissonance ? Admettons un instant que sous l'effet de cette libération, la dissonance disparaisse du langage musical et de la préoccupation des musiciens, il faudra alors faire l'hypothèse de son retour, sous des formes nouvelles d'apparition, tel le retour d'un refoulé ? À moins que la dissonance ne persévère, pour elle-même, en dehors de tout rapport obligatoire à la consonance ? *Isolée, la dissonance ne serait-elle pas le signe d'une activité pulsionnelle suspendue ? Continue, ne serait-elle pas le signe d'une fragmentation psychotique recouverte par une hyperintellectualité, un rationalisme morbide, selon le commentaire de J.Vion Dury*²⁴.

Bien sûr il existe de multiples vecteurs de différences et nous proposons de poser qu'une langue est conditionnée à un jeu entre les dimensions de continuité et de discontinuité, c'est-à-dire un jeu entre les dimensions réel (dimension du continu) et symbolique (dimension de discontinu). La continuité de la dimension du réel s'oppose en effet à la discontinuité de la dimension du symbolique qui suppose un principe fondateur de discontinuité, une opération de discrétion²⁵.

Le geste de Schönberg est révolutionnaire par son caractère radical, mais en touchant ainsi à l'un des éléments constitutifs de la langue tonale, il ne fait qu'ouvrir la voie à d'autres gestes, tout aussi novateurs. Quel que soit le geste du compositeur, toutes ces crises musicales du XX^e siècle partagent une recherche sur la matière même du son, en le libérant de tout carcan. La note constitue la plus petite unité symbolique de la langue musicale comme le phonème l'est pour la langue verbale. Il existe plusieurs manières de contourner la contrainte symbolique : soit en l'intégrant pour la maîtriser, soit en l'évitant, voire en rejetant toute forme pré-donnée de forme symbolique, et en premier lieu

l'écriture. On distingue alors les gestes de compositeurs qui, conservant l'écriture musicale et donc la note, traquent la matière sonore « en-dessous » de la note. On pense ici à la musique en micros-intervalles depuis Ivan Wyschnegradsky par exemple, ainsi que ses successeurs, Alain Banquart, à Pascale Criton, etc. La musique spectrale avec Tristan Murail, Gérard Grisey et Hugues Dufourt, etc., conserve également l'édifice symbolique de l'écriture avec la note, tout en visant la matière sonore, au-delà de sa réduction par la note.

D'autres gestes vont au contraire démonter les éléments de l'échafaudage symbolique qui habille le son.

Ce n'est pas un hasard si John Cage, élève de Schönberg, priorise un retour à la *matière sonore*, avec les nuances qu'il convient d'introduire notamment quant au passage du bruit au son... On pense avant lui à Luigi Russolo pour les bruitistes, Pierre Henry pour la musique concrète, etc. Tout comme l'usage du bruit dans la musique lorsqu'il soutient le continuum (Luigi Russolo, George Antheil, Erik Satie, Pierre Henry, etc.), on peut imaginer que la musique répétitive (Terry Riley, Morton Feldman, Steve Reich, Philip Glass par exemple) vise le même continuum contre toute valeur symbolique associée à la discrétion ou du moins pour toucher voire *flirter* avec cette limite. Dans le même sens, la musique en micros-intervalles flirte elle-aussi avec la limite lorsqu'elle décompose le son en quart, huitième, seizième de tons. En fait, le réel du son serait un continuum sans que les écarts en micros-intervalles qui instaurent du symbolique, même modifié, ne puissent jamais introduire de discrétion. Autrement dit, quel que soit le geste du compositeur, il vise le réel par un surinvestissement de la dimension symbolique (musique en micro-intervalle ou musique spectrale), ou au contraire par un jeu avec cette dimension symbolique en introduisant de l'aléatoire (Xénakis, Boulez, etc.)²⁶ ; ce jeu avec la dimension symbolique de l'écriture peut aller

²⁴ Jean-Vion Dury a discuté à plusieurs reprises la présentation de mes recherches dans le cadre du laboratoire PRISM. S'offre ici pour moi l'occasion de le remercier car ses commentaires, ainsi que le travail au sein de son séminaire de phénoménologie animé avec Gaëlle Mougin, me permettent de préciser mon orientation et d'enrichir cette recherche. Je remercie également mes collègues du CNRS PRISM (UMR 7160) pour leur accueil chaleureux et l'ardeur qu'ils déploient pour m'intégrer à leurs recherches.

²⁵ En linguistique, se dit d'une unité faisant partie d'un système et que l'on peut isoler, délimiter. En

physique et en mathématiques, se dit d'une grandeur, d'une quantité ne pouvant prendre qu'un ensemble fini ou dénombrable de valeurs.

²⁶ L'introduction de la dimension aléatoire (ou ses retrouvailles) modifie les rapports entre composition et interprétation : c'est une autre trouvaille pour rendre à l'interprète sa part active dans l'invention, au-delà de l'exécution. La partition n'est pas toujours un point de départ puisqu'elle résulte parfois d'une transcription après-coup de la musique, ce que l'on ressent à l'écoute de nombreuses œuvres de Giacinto Scelsi... Il vise le même réel en accordant la plus

jusqu'au désaveu²⁷. Loin des procédés d'écriture et de la partition traditionnelle, on assiste également au développement de la synthèse du son (Jean-Claude Risset), au développement de la musique électronique et de l'informatique musicale (Pierre Schaeffer...). Le recours à la science et à la technique accompagne paradoxalement cette écoute du son qui conduit par exemple Pierre Schaeffer à identifier des objets musicaux et à catégoriser plusieurs types d'écoute²⁸.

Une « musique du réel » semble alors incompatible avec toute idée de note. Avec Schönberg par exemple, nous atteignons le réel du symbolique²⁹, c'est-à-dire un réel qui résultait d'un travail avec le symbolique, ou un effet du réel sur le symbolique. Mais le réel du symbolique n'est pas le dévoilement du réel puisque l'interprétation du son vient de la note, comme il en va du phonème dans la langue. Se débarrasser de la note définit un autre geste artistique qui entame davantage le réel. Il ne s'agit plus seulement de faire émerger le réel dans la musique mais de produire une musique du réel. Il convient ici de nous interroger sur le lien éventuel de cette langue musicale du réel avec la *lalangue*³⁰ dont parle Lacan, cette langue d'avant le langage parlé par l'enfant. Comment l'enfant passe-t-il en effet de la lalangue (continue) à la langue (discontinue) ? Cette interrogation est importante car elle représente une piste pour penser les crises³¹ qui succèdent au geste de Schönberg. Le point commun de toutes ces crises musicales qui jalonnent le XXème siècle est l'idée d'entendre le son pour ce qu'il est, sans censure, sans la barrière du refoulement donc... Le

grande part possible au hasard par l'improvisation...

²⁷ Petit, L. (à paraître en juin 2021). « De la métamorphose de la langue musicale aux langues musicales ». In Place du jugement dans l'interprétation. Psychanalyse, linguistique et littérature, (Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence), <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02493093>.

²⁸ Schaeffer, P. (1966). Traité des objets musicaux, Essai interdisciplinaire, nouvelle édition, (Paris: Éditions du Seuil).

²⁹ Sur la notion de réel du symbolique, se référer à Soler, C., (2009). Lacan, L'inconscient réinventé (Paris: PUF).

³⁰ Lalangue est un néologisme introduit par Lacan dans les années 1970. Il reprendra ce néologisme comme un concept « d'un mot que j'ai voulu faire aussi proche que possible du mot lallation – lalangue », « pour ce que lalangue doit à la langue

refoulement est pourtant un mécanisme de défense qui protège le sujet. On peut imaginer que cette volonté de faire comme si l'on se passait du refoulement explique le rejet réflexe de la part du public puisque l'homme cherche naturellement le confort de la répétition, son mode naturel d'être au monde étant structuré par la norme du modèle névrotique.

Pour reprendre le modèle musical, la dissonance peut témoigner d'un écart par rapport à la règle dans la musique tonale ; elle dénonce ainsi l'habillage du sonore en faveur d'un réel sonore qui l'excède largement. Guy Rosolato proposait de penser la musique tonale comme une métaphore du modèle pulsionnel³². On doit entendre ici l'idée d'une orientation pulsionnelle au service d'une visée socialisante de la musique, ce qui la définit comme objet culturel. La dissonance dans la musique tonale serait alors le rappel d'une matrice pulsionnelle plus ou moins réprimée, dont la résonance parcimonieuse se mettrait au service du plaisir, moment de « supplément d'âme »³³ pour reprendre la belle expression d'Henri Bergson. Elle serait ainsi l'alibi d'un contrôle pulsionnel plus ou moins important. On peut alors interroger ce que devient l'activité de sublimation lorsque les langues musicales visent ainsi la libération de la matière sonore. Cette activité relève-t-elle toujours de la sublimation ? Ou convient-il de réfléchir ce processus à l'aune d'une priorité accordée à la matière ?

III-Rapport de la dissonance à la discordance

maternelle » distinct du langage tout en faisant le lit du signifiant, dans les échanges entre la mère et le bébé, in Lacan J. (1975). « Conférence à Genève sur le symptôme ». In Bloc-Notes de la psychanalyse, n° 5, pp. 5-23.

³¹ À propos des crises musicales du XXème siècle, on peut se reporter à l'ouvrage de Chouvel, J.-M. (2018). La crise de la musique contemporaine et de l'esthétique fondamentale (Sampzon : Éditions Delatour), et également à l'ouvrage de Imberty, M. (2005). La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez (Paris: L'Harmattan).

³² Rosolato, G. (1982). « L'écoute musicale comme méditation ». In Psychiatries, (Paris: Société d'édition médicale européenne), 47/48, 5-6, 1981 ; et « La haine de la musique ». In Jacques Caïn et collaborateurs, Psychanalyse et musique, (Paris: Les Belles Lettres.)

³³ Bergson, H. (1932). Les deux sources de la morale et de la religion (Paris: PUF « Quadrige »), 1995, notamment le premier chapitre et p. 330.

Si l'on évoque l'existence d'un rapport entre réel et réalité, c'est bien qu'une limite existe qui justifie de l'existence de ce rapport, limite dont la dissonance vient rendre compte, *élément heuristique par excellence*, qui nous permet d'explorer ce qui se joue au lieu de cette limite, que ce soit dans les sciences, dans les arts, dans tous les champs culturels. Si cette disjonction entre réel et réalité signe une structure que nous qualifions de névrose depuis Freud, c'est-à-dire le sujet dit « ordinaire », un autre mode d'existence est décrit par la structure psychotique qui repose quant à elle sur une opération de *dissociation*, de *discordance* et non de division. C'est l'opération de rejet radical qui signe la psychose et non le refoulement. *La constitution de cette limite échoue donc dans la psychose et par là-même, la constitution de la réalité (dimension imaginaire). Rien ne vient donc le protéger de cette rencontre avec le réel.*

Si le terme de conflit caractérise le névrosé dans son rapport aux objets d'investissement, le terme de discordance, depuis le psychiatre Philippe Chaslin³⁴, signe le lien que le psychotique entretient avec l'Autre. Eugen Bleuler quant à lui parlait de *Spaltung*, ou dissociation et avouait que s'il avait eu connaissance de ce terme de discordance avant 1911, il n'aurait pas proposé le terme de *Spaltung* qui traduit l'opération de *dissociation* du sujet. Autour des années 1910, les psychiatres n'exprimaient ainsi aucune objection pour associer les deux termes.

Si ces termes de dissonance et de discordance traduisent une disjonction, ils n'ont pourtant pas la même origine puisqu'ils s'exercent sur une structure non comparable : le névrosé est divisé par l'opération de refoulement tandis que le psychotique est discordant (ou dissocié). Là où le névrosé est protégé par la réalité qui est toujours imaginaire et qui a pu se constituer grâce au refoulement (d'où l'existence structurante de la discrétion comme première limite), le psychotique subit l'effraction du réel de plein fouet à cause de l'échec de l'organisation symbolique et l'inconsistance de la dimension imaginaire, faute d'avoir pu constituer cette limite. Ainsi, *la dissonance ou la discordance définissent une même opération mais cette dernière agit sur des structures cliniques*

différentes. La structure du sujet détermine le-dit « rapport » réel/réalité et c'est la raison pour laquelle Jean-Jacques Rassial évoque un recouvrement de la réalité (de l'imaginaire) sur le réel de façon partielle en général dans le champ de la névrose, alors qu'un recouvrement total de la réalité (de l'imaginaire) par le réel signe le champ de la psychose³⁵.

Le XXème siècle ouvre un laboratoire de travail sur les langues musicales et sur la question de l'écoute. Les choses se passent comme si l'enjeu pour le compositeur consistait à s'approcher d'une perception sans filtres. Ce geste s'apparente à ce que nous connaissons de la perception du schizophrène qui diffère de celui du sujet névrosé. L'opération de refoulement est par exemple ce qui permet au bébé de rejeter un grand nombre de sons pour ne conserver que ceux de sa langue maternelle. Ainsi, les phonèmes de chaque langue sont spécifiques et l'écoute du sujet parlant est formatée, réduite, du fait de cette opération de refoulement. Les schizophrènes, et plus largement les psychotiques, n'ont pas subi cette opération de refoulement et possèdent donc un mode perceptif bien différent du nôtre qui ne connaît pas de filtres, pas de censure et donc aucun point de surdité qui organise son écoute. Le schizophrène est donc supposé tout entendre, c'est-à-dire tous les sons pour eux-mêmes, et ces sons peuvent rapidement devenir persécuteurs : ils inondent le psychotique, par défaut de barrage filtrant. La dissonance pour le sujet névrosé ne fera pas dissonance pour le sujet psychotique, étant donné qu'il entend chaque son indépendamment des règles qui régulent son rapport aux autres sons, aussi bien dans la musique modale, tonale, sérielle, concrète, acousmatique... En recourant à des nuances perceptives qui ne sont pas ordinaires pour le sujet mais audibles immédiatement par le schizophrène, les gestes des compositeurs contemporains seraient autant de tentatives de voisiner avec une perception du schizophrène, pour une écoute plus déliée, dépassant les formats connus, au plus près d'un réel du son donc. Cette idée a été avancée en d'autres termes par Jean-Arthur Micoulaud Franchi³⁶ lorsqu'il rapproche l'écoute acousmatique telle que définie en partie par Pierre Schaeffer, de l'écoute

³⁴ Chaslin, P. (1912). *Éléments de sémiologie et clinique mentales* (Paris: Asselin et Houzeau), (réédition Toulouse, Privat, 1999).

³⁵ Rassial, J.-J. (2002). « La limite entre réel et réalité ». In *Le sujet post-moderne. Psychopathologie des États Limites*, sous la direction de P.-A. Raoult, (Paris: L'Harmattan, Collection études psychanalytiques).

³⁶ Micoulaud Franchi, J.-A. (thèse de doctorat en neurosciences soutenue le 12 décembre 2013). « Organisation et envahissement perceptuels dans la schizophrénie : Analyse psychophysiological et neurophysiologique », thèse de doctorat en neurosciences sous la direction de Jean Vion-Dury, à Aix-Marseille Université.

schizophrénique. L'écoute acousmatique suit la logique schizophrénique sur le deuxième point seulement : plus précisément, « la situation acousmatique » est en équilibre entre « deux curiosités symétriques » : 1. « l'intention *ordinaire* de remonter aux causes ou de déchiffrer les significations » et 2. L'intention, plus rare, inverse de la précédente, « *ournée vers le son lui-même*, comme dans le cas de l'instrumentiste – ou de l'auditeur acousmate indifférent au langage conventionnel et à l'origine anecdotique – indices et valeurs sont dépassés, oubliés, renouvelés au profit d'une perception unique, inhabituelle, mais pourtant irréfutable : *ayant négligé la provenance et le sens, on perçoit l'objet sonore* »³⁷. « L'acousmate finit même par viser un objet que Schaeffer a appelé "objet sonore" qui représente "la synthèse de perceptions d'habitude dissociées" »³⁸. Si le compositeur se laisse éduquer par l'écoute schizophrénique et qu'il en reconnaît la spécificité, il reste structuré par l'opération de refoulement qui détermine et réduit sa perception contrairement au schizophrène qui subit le fait de tout entendre. Par opposition, la musique tonale, elle, renvoie directement au mode de perception ordinaire, celui du sujet névrosé, la tonalité se définissant par un « contrôle physique des sons » (et de la pulsion).

Conclusion

Nous avons tenté de montrer, trop rapidement, que les crises musicales du XX^{ème} siècle convergent en grande majorité vers un retour à la matière, avec une priorisation accordée au silence, au bruit et au son. Cette recherche de la matière contre tout support symbolique est paradigmatique d'un nouveau geste dans les arts et en particulier en musique en tant qu'elle s'est définie durant plusieurs siècles à partir d'une écriture, haute médiation symbolique comme habillage du réel.

Si un lien de proximité entre la recherche d'un certain nombre de compositeurs contemporains et l'écoute schizophrénique se justifie, on comprend alors la réaction de rejet d'un public qui reprend à son compte l'effet persécutant d'une écoute sans filtrage préalable, une écoute au plus près du réel donc.

Face à la spécificité de ces productions musicales du XX^{ème} siècle, une révision des notions de

sublimation, de beau et d'œuvre musicale conduit l'artiste, l'auditeur, le chercheur vers de nouveaux repères et de nouvelles définitions. Dans le prolongement de ce travail, un autre article me permettra d'approfondir ces repères à l'aune du répertoire du XXI^{ème} siècle.



³⁷ Schaeffer, P. (1966). Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaire, *op. cit.*, pp. 153 et 155.

³⁸ Micoulaud Franchi, J.-A. (thèse de doctorat en neurosciences soutenue le 12 décembre 2013).

« Organisation et envahissement perceptuels dans la schizophrénie : Analyse psychophysique et neurophysiologique », *op. cit.*, p. 79.