Volume !
La revue des musiques populaires

10 : 1 | 2013
Écoutes

Voir la musique : *Terrain*, n° 53

Johan Girard

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/volume/3700
DOI : 10.4000/volume.3700
ISSN : 1950-568X

Éditeur
Association Mélanie Seteun

Édition imprimée
Date de publication : 30 décembre 2013
Pagination : 322-324
ISBN : 978-2-913169-34-0
ISSN : 1634-5495

Référence électronique
Johan Girard, « Voir la musique : *Terrain*, n° 53 », *Volume !* [En ligne], 10 : 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2013, consulté le 24 août 2022. URL : http://journals.openedition.org/volume/3700 ; DOI : https://doi.org/10.4000/volume.3700

Tous droits réservés

References

Adorno T. (2001 [1938]), « On The Fetish-Character of Music and the Regression of Listening, » *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, New York: Routledge, 29-60.

Cavicchi D. (1998), *Tramps Like Us: Music and Meaning Among Springsteen Fans*, Oxford: Oxford University Press.

Cloonan M. (2005), « What is Popular Music Studies? Some Observations, » *British Journal of Music Education* 22, 1: 77-93.

Doss E. (1999), *Elvis Culture: Fans, Faith and Image*, Kansas: University of Kansas Press.

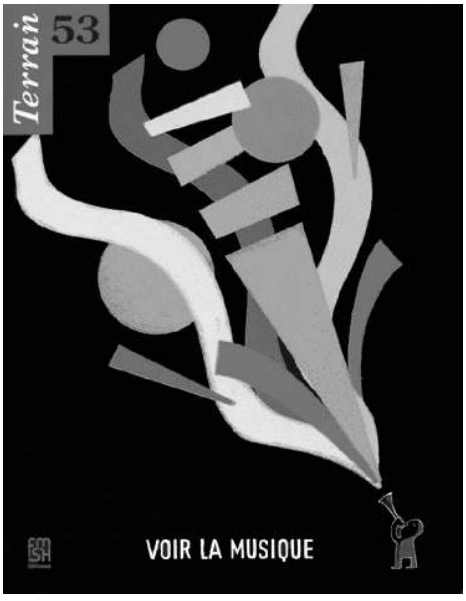
Hills M. (2002), *Fan Cultures*, London: Routledge.

Jenkins H. (1992), *Textual Poachers: Television fans & Participatory Culture*, New York: Routledge.

Johnson P. (2006 [1964]), « The Menace of Beatlism », *in* Skinner Sawyers J. (ed.), *Read the Beatles*, London: Penguin, 51-55. Lewis L. (ed.) (1992), *The Adoring Audience*, London: Routledge.

Sandvoss C. (2005), *Fans: the Mirror of Consumption*, Cambridge, Polity Press.

« Voir la musique » (2009), *Terrain*, n° 53, Paris, Ministère de la Culture / MSH.



C'est à une injonction paradoxale qu'invite le numéro 53 de la revue *Terrain* : comment voir ce qui, par définition, ne s'offre qu'à l'ouïe, à considérer que la musique est bien « l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille » (Rousseau). À moins de faire jouer la correspondance des arts chère à Étienne Souriau (1947), de prendre acte que le musical résonne aussi visuellement, et que les images, aussi bien, possèdent une sonorité (Nelson Goodman). Le point de vue adopté dans ce numéro consiste à interroger « ce que donne à voir la musique », mais aussi « ce que l'œil donne à entendre » (Madeleine Leclair, 4). Résolument transdisciplinaire, l'ancrage méthodologique se trouve à la croisée des sciences humaines, des sciences physiques et de la création artistique.

Philippe Junod montre combien est tardive l'apparition de l'auditeur – pourtant condition de possibilité de la musique en tant que pratique sociale – dans la représentation picturale, large-

ment précédée par les figures du lecteur et du spectateur. Il faudra en effet attendre le XIXe siècle pour que se multiplient dans la peinture les personnages écoutant, représentés au concert symphonique ou à l'opéra, mais encore dans l'intimité du salon bourgeois, dans un pieux recueillement ou une attitude d'extase. Plus rares mais profondément évocateurs sont les auditeurs représentés sans que le soient les musiciens, chez Khnopff ou Kokoschka, mais peut-être aussi chez Léonard de Vinci : Félibien rapporte en effet que Mona Lisa était entourée de musiciens lorsque le peintre réalisait son portait.

Décrire finement l'œuvre de Paul Klee invite à solliciter un vocabulaire d'ordre musical, à même de rendre le rythme et la pulsation de la forme, la vibration des couleurs, l'harmonie de la composition. C'est à cet exercice que se livre Annie Paradis, en mettant en résonance la musicalité formelle et la musicalité iconique, celle des signes de la partition que l'on peut déchiffrer à la manière de hiéroglyphes dans la *Légende du Nil* (1937), ou encore dans la représentation des instruments de l'orchestre – le violon en premier lieu, que pratiquait Paul Klee. Exercice de description ciselée, l'article montre combien la peinture de Klee traite *musicalement* des sujets musicaux. Pour autant, la finesse de la description formelle aurait pu être enrichie d'une interrogation plus large sur le contexte d'emprunts, de résonances et d'influences entre le pictural et le musical particulièrement sensible dans les années 1920 et 1930.

Voir la musique, c'est aussi jouer le jeu de la synesthésie. De l'harmonie des sphères chez les Anciens, rendant musical le mouvement des planètes autant que visuelles les vibrations sonores, aux clavecins et orgues de couleurs ayant nourri toute une lutherie parallèle du XVIIe au XXe siècle, l'homologie entre sons et couleurs joue de leur commune nature vibratoire. De ce que les fréquences du spectre lumineux sont commensurables avec celles d'une octave, Patrick Crispini, suggère, non sans audace, qu'une passerelle puisse exister entre sons et couleurs, peut-être même au niveau neuronal. Qu'une telle passerelle existe ou non, demeure qu'elle a été franchie par le travail de certains compositeurs, au premier rang desquels on comptera Olivier Messiaen et ses compositions de « sons-couleurs », mais aussi, avant lui, Alexandre Scriabine, dont le spiritualisme se nourrit d'une métaphysique de la lumière associée à la composition musicale. Oscillant entre la fresque historique (trop à l'étroit dans les colonnes d'un article) et les considérations variées sur un thème à géométrie variable (physique du son et des couleurs, remarques sur le rôle du chef d'orchestre), l'article « Sons et couleurs, des noces inachevées » pose néanmoins la question vive des correspondances sensorielles.

La visibilité de la musique passe encore par la symbolisation graphique qu'offre la partition et se dérivés contemporains, du « piano roll » des séquenceurs logiciels aux images animées explorées par l'article de Marc Chemillier. « L'improvisation musicale et l'ordinateur » aborde la question du dialogue homme-machine dans l'improvisation musicale, dans le cadre de la collaboration entre l'IRCAM et la Compagnie Lubat autour du logiciel OMax. Outre la description technique du procédé, un intérêt majeur de l'article réside dans la portée esthétique de ces formes d'improvisation, telle qu'en rendent compte les réactions de l'improvisateur Bernard Lubat. L'ordinateur, complétant les phrases improvisées de l'instrumentiste, radote parfois, s'égare, prend des libertés plus ou moins heureuses. Mais lorsqu'il modifie des grilles

d'accords « à l'improviste », la part « incalculable » de l'événement (Derrida) peut se faire jour.

D'orientation ethnomusicologique, les articles de Rosalía Martínez, Christine Guillebaud et Madeleine Leclair interrogent certains régimes particuliers de visibilité de la musique, respectivement dans les sociétés quechua de Bolivie, dans le commerce des automates en Inde du sud et dans les chants des initiées itcha au Bénin. La performance musicale andine se montre dans les couleurs des costumes et les mouvements du corps, faisant de l'expérience musicale « une expérience multisensorielle » (Martínez, 85). Bien loin de l'idéal de la musique « pure » telle qu'elle a été définie dans la pensée occidentale au XIX^e siècle, bien loin de la sobriété vestimentaire du concert de musique classique, le caractère multimodal de la pratique musicale bolivienne interdit de réduire le musical au sonore, de sorte que sont recherchées des formes de musique « complètes » (« *completitas* »).

Les automates musicaux, comme ceux dont Christine Guillebaud décrit l'usage dans l'Inde du sud, offrent un régime de visibilité particulier : celui du geste musical sans la présence de l'instrumentiste. C'est en cela que l'automate à « cinq instruments » est préféré, dans les temples, à l'usage d'enregistrements sonores : le premier peut être *vu*, non les seconds ; et l'auteure analyse les enjeux sociaux et politiques qui entourent leur usage. Enfin, la musique se donne à voir dans les « images mentales » qu'elle provoque sur la base d'associations plus ou moins conventionnelles, comme le montre l'exemple des initiées itcha dans l'article de Madeleine Leclair, « Quand la musique se donne à voir ».

Si la grande variété des articles témoigne de la richesse de la problématique, deux aspects centraux des rapports entre la musique et le visible semblent toutefois sous-représentés : d'une part, le rôle et le statut de la partition dans la pratique musicale (mais peut-être le thème est-il trop convenu et balisé) ; d'autre part, la possibilité d'une vision musicale dans le cadre des arts plastiques (suggérée par l'article d'Annie Paradis), supposant qu'une « forme-musique » (Bernard Sève) est peut-être exportable au-delà du domaine des sons organisés.

Johan GIRARD

Orientations bibliographiques

BOSSEUR Jean-Yves (1998), *Musique et arts plastiques: Interactions au XX^e siècle*, Paris, Minerve.

— (1999), *Musique et beaux-arts de l'Antiquité au XIX^e siècle*, Paris, Minerve.

DUCHTING Hajo (1997), *Paul Klee: Painting Music*, New York & Londres, Prestel.

GOODMAN Nelson (1990), *Langages de l'art*, Tr. fr. MORIZOT Jacques, Nîmes, J. Chambon.

KAGAN Andrew (1983), *Paul Klee: Art and Music*, Ithaca & Londres, Cornell University Press.

SÈVE Bernard (2013), *L'Instrument de musique, Une étude philosophique*, Paris, Seuil.

SOURIAU Etienne (1947), *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion.