

## Table des matières

Préliminaire.....	2
I- Une découverte insolite-début d'une recherche. ....	3
II- Voyage au Tibet-Le respect, la connaissance et l'amour. ....	5
III- Premier cours.....	8
IV- Le musée des arts perdus - La mémoires, les traditions, le relais des générations.....	11
V- Deuxième cours.....	15
VI- Troisième cours.....	22
Epilogue.....	27
Annexe 1 .....	29
Annexe II .....	31

## **Préliminaire**

Lors de tout apprentissage musical, la question de l'écrit et de son décryptage se pose souvent assez vite. Qu'est-ce qu'une partition? Ce support d'une certaine pensée musicale n'est-il pas pleinement un objet? S'il était un objet alors ne pourrait-on pas d'emblée avoir avec un rapport concret et sensoriel avec lui et ce rapport ne pourrait-il pas être un vecteur de communication? Cependant, la partition recueille des chefs d'œuvres de l'intelligence humaine. A cet égard, s'il elle était un objet, n'exigerait-elle pas tout de même un grand respect? Comment respecter? Le respect et l'amour d'une chose n'impliquent-ils pas de connaître cette chose et d'approfondir encore ce que l'on en connaît déjà? La partition et l'œuvre elle-même, qu'ont-elles de commun? L'unité? L'œuvre, pour exister, n'a-t-elle pas besoin d'être couchée sur le papier à un instant  $t$  et signée par un personne  $x$ ? Mais à cet instant se pose le problème du temps: la musique est-elle fixe ou bien évolue-t-elle dans le temps réel? Comment est-il possible de "fixer" par l'écrit quelque chose qui n'existe concrètement que par des phénomènes vibratoires éphémères? L'écrit n'est-il pas aussi un dialogue avec les autres hommes, ceux passés et ceux présents? Dans ce cas ils leur faut un interlocuteur, un interprète qui reçoit le message de l'auteur et le transmet au public. Comment cet interlocuteur privilégié peut-il servir l'œuvre et la pensée qu'elle véhicule? Ce dialogue n'est-il pas celui d'un corps à un autre corps: celui qui a créé et celui qui provoque les vibrations de l'instrument? Dans ce cas la partition n'est-elle pas au-delà de l'écrit? Elle comprendrait également un langage non écrit qui serait celui du corps? Dans le même ordre d'idées, ne peut-on avoir une partition mentale, non écrite, mais élaborée au fil de l'improvisation? L'écriture ne peut-elle être l'émanation d'une harmonie, d'un accord que l'on peut explorer avec profit dans le travail collectif?

Enfin, si vous héritiez d'une maison et que la découverte d'un objet vous amène à explorer ces questions, à remettre en cause votre vision du rapport social, du temps et de vous-même? c'est le propos de la petite histoire qui va suivre. Nous espérons qu'elle vous entraînera avec nous dans ces questionnements en les illustrant, sans vous lasser et que peut-être même elle vous divertira.

## I- Une découverte insolite-début d'une recherche.

Il allait et venait, se demandant : « Qui suis-je ? Où vais-je ? Y a-t-il un passage dérobé menant vers...? » Ne trouvant pas cette dernière hypothèse plus bête qu'une autre, il actionna un chandelier ; une trappe s'ouvrit le précipitant dans une pièce secrète. Sous le pied d'une armoire, une feuille de papier attira son attention. Elle était recouverte de frises colorées et de points. Qu'était-ce donc que cela ? L'ouverture de l'armoire donna lieu à une nouvelle découverte : un classeur noir relié sur lequel était inscrit : »Musiques.« Il y découvrit une page similaire, aux détails près que celle-ci n'était écrite qu'en noir et comportait une flèche au bas. Mais de quelle musique pouvait il s'agir ? Les deux feuillets étaient épais avec des particules végétales au recto et au verso. Etait-ce extra-européen ? Un héritage de la culture arabe ? Créto-mycénienne ? Lusitanienne ? Il ne pensait pas que ce fût inca ; ces derniers écrivaient plutôt à l'aide de cordelettes tressées en nœuds compliqués et impossibles à défaire appelés *quipus*. En plus de la maison, il avait également hérité d'un vieux piano à queue. Peut-être serait il intéressant pour lui d'apprendre à en jouer. Il monta sur un trampoline et se propulsa à nouveau dans son salon. Etranges, ces feuilles au nombre de deux ; une colorée-une sombre, la nuit-le jour, Le rouge-le noir, Gérard Philippe-Clint Eastwood...

Il se fit chauffer un café, descendit à la boulangerie acheter une viennoiserie puis rentra prendre son petit déjeuner. Tandis qu'il fixait cette étrange et impénétrable musique, l'odeur du café fraîchement grillé lui caressait les narines et le goût du chausson s'imprégnait voluptueusement du parfum de cette épice. Peut-être, comme le chausson et le café, ces deux objets avaient ils une saveur ? Il s'abstint formellement d'ingérer le papier mais se plut à le sentir : » poussière, colle et bois. » Ces odeurs n'étaient ni agréables ni désagréables ; elles « étaient » et donnaient aux feuillets une présence, une réalité ; il imagina que la musique qui y était inscrite ressemblait à cette présence, un peu étrange, un peu acre mais fascinante. La partition de musique était semblable aux livres, des signes à déchiffrer mais aussi une épaisseur, un format, parfois une dédicace ou des commentaires. Son petit déjeuner achevé, il se décida

à reconsidérer le piano qu'il n'avait jamais vu que comme un meuble élégant. Ouverture du couvercle : » Ruthcail Houtez et fils. » Noir laqué, le meuble ressemblait à un félin prêt à bondir. Il posa les feuillets sur le pupitre puis, d'un air solennel, enfonça fort rythmiquement quelques touches ; il dut se rendre à la conclusion première et inattaquable qu'il allait réellement devoir prendre des cours pour sortir quelque chose de cet animal. « Voyons, page jaune, rubrique prof de piano pas mal : D.Lafeuille. Très bien. »

Il prit sa veste et sortit prendre conseil de son amie Miranda qui était chef-bibliothécaire ; une érudite de sa trempe pourrait lui en apprendre plus sur les origines possibles de l'ancestrale doublette. Sous la pluie battante il franchit le pas de sa porte et sonna chez cette bonne Miranda qui lui ouvrit fort souriante ; elle avait néanmoins des aiguilles sur tout le visage afin, dit-elle, de rééquilibrer ses énergies. Elle écouta patiemment l'exposé de la situation puis demanda à voir les trésors ; ces derniers émergèrent immédiatement d'un cartable en cuir de vachette naine de Guinée-Bissau. » Extraordinaire, probablement d'avant l'ère chrétienne ! », avança-t-elle, prudente. Les yeux exorbités, il l'écoutait, ne revenant pas de sa bonne fortune. Elle lui tendit gravement un papier, daté, celui-ci, précisément de moins d'un an et de marque *post-ît* sur lequel figurait l'adresse au Tibet d'un sage chef spirituel. « Tu devrais le rencontrer. » Il salua, remercia, et s'en fut. Arrivé chez lui, il joua n'importe quoi sur le piano ; avec les doigts , les pieds , les coudes, téléphona à son *tour operator* puis consulta le catalogue de ses vieux disques vinyles. Il y avait de la variété, du classique, du jazz mais point de musique antique extra européenne ; « peut-être, se dit-il, mes frises pointillées sont-elles un mélange de tout cela, un énorme syncrétisme intemporel. Mais alors, tout antique qu'elle soit, cette musique que je regarde n'est-elle pas aussi présente que moi ? Est-ce juste un dessin savant ou bien idiot ou le dépôt sur le papier d'une matière hautement organisée comme le cerveau humain ? Est-ce une pensée qui est couchée sur ces feuilles ? » Sur ces questions, il dîna d'un jambon de Parme, de quelques ortolans et d'un sorbet aux fruits rouges, puis s'en alla dormir non sans avoir préalablement préparé, pour son séjour tibétain, des habits chauds et des croquenots à la hauteur des froids présumés.

## **II- Voyage au Tibet-Le respect, la connaissance et l'amour.**

On est assis au fond, à côté d'une vieille dame qui sent le parfum. On a 32 ans, employé du bureau de poste, une existence rangée et sans vagues, une maison héritée d'un parent, pas de femme, pas de chien ni de chat, on est également blond et pas très charpenté. Selon le célèbre adage : « on est un imbécile sans matricule » et nous l'appellerons plutôt Aranoglu. Le dit Aranoglu ne peut s'empêcher de contempler les deux objets en sa possession. La dame qui était à côté de lui ajouta : « c'est tout à fait charmant. - N'est-ce pas ? – Mais qu'est-ce que c'est ? – Probablement de la musique. – Ah ! Il n'aurait pas semblé au premier abord." Il le lui met dans les mains. « C'est pas du papier ordinaire. – Certainement pas... Le trouvez-vous agréable au toucher? – Ma foi oui. – Et les figures graphiques, trouvez-vous cela beau ? – Je ne sais pas, en tous cas c'est énigmatique et finalement, oui, c'est assez beau. – j'en suis bien heureux, le pire eût été que je vous confie mes précieux feuillets et qu'ils vous soient parfaitement indifférents.» La dame, un peu âgée, piqua assez vite du nez, ce qui laissa Ara libre d'entrer dans sa gamberge ; il se demandait si ces choses se pouvaient apprendre : partager avec un autre être la découverte d'une œuvre d'art ; l'œuvre présente était pour l'instant muette, pas encore décryptée, pourtant il avait émané d'elle le commencement d'un discours, visuel et tactile, qu'il avait pu partager avec son odorante voisine. Il se dit également que l'œuvre, dont on pense souvent qu'elle est le fruit de travaux solitaires et métaphysiques, pourrait, en certaines occasions, être le germe d'une communication entre plusieurs personnes qui ne se connaissent ni d'Adam ni d'Eve. Il finit lui-aussi par fermer un œil, puis deux : dans un demi-sommeil, il voit des pygmées en frac interprétant quelque concerto compliqué tandis que quelques maîtres plus loin, Karajan et Lara Fabian évoluaient paisiblement dans une pirogue, elle, ramant, lui, jouant du tambour...A son réveil, il se questionna sur ce thème : Qu'est-ce qui différencie les musiques écrites sur une partition et les musiques non-écrites ? Faut-il connaître le solfège pour lire une partition ? Apparemment, vu l'aspect insolite de celle-ci, cela ne doit pas toujours suffire. Celui qui ne saurait pas lire la musique, serait-il un musicien ? Si celui qui sait le solfège ne savait pas lire mon manuscrit, celui qui ne saurait pas le solfège mais serait musicien saurait-il lire cela ? Ara en vint à la

conclusion provisoire que le solfège ne notait pas tout et que cette partition conservait autre chose que des notes et des rythmes, enfin pour le peu qu'il en puisse juger. Mais que peut-on bien noter en musique qui n'appartienne à aucun de ces domaines ; les nuances ? Il se souvenait des cours de flûte au collège : le professeur avait dit qu'il s'agissait soit de soufflets soit de noms italiens. Non vraiment, il ne trouvait pas et se rendormit illico. Au pied de la piste d'atterrissage s'élevait un chemin qui mène au lumineux puits de sagesse qu'est le vieux de la montagne. Séma, au pied de la montagne, parce que fatigué par le voyage, prit l'ascenseur. Au sommet l'attendait le noble vieillard. « Salut Vénérable, j'aurais souhaité... » Il est coupé en ces termes : « peux-tu, jeune audacieux, me dire combien de fleurs tu as pu dénombrer en gravissant la montagne ? l'impétrant, non muni d'un BEP de floriculture, ne put répondre. Séma, au pied de la montagne, bien que fatigué, ne prit pas l'ascenseur et gravit lentement les pentes arides, prêtant attention à chaque espèce végétale. Lorsque la question lui fut reposée, il put répondre qu'en raison de l'aridité, aucune flore ne pouvait se développer en ces lieux. « Bien ! Tu es donc capable d'observer ? Mais peux-tu me dire, à présent, la hauteur et l'âge de ce sommet ? - ... » A la T.G.B, sont recueillis les renseignements requis. Séma, au pied de la montagne, bien que fatigué, ne prit point l'ascenseur ; il avait son cartable ( nous ne re-préciserons pas la nature exotique de sa facture). Arrivé au sommet, il transmet les informations au géronte. Le vieux se caresse la barbe d'un air sournois et lui dit : « bien, tu as compris que la chose première est le respect et que de l'observation et de la connaissance dépend ce respect. » Il dit encore, pour clore, que tout est dans tout, que tout coule et que  $E = mc^2$ . Sémaphore Aranoglu, exténué par toutes ces épreuves initiatiques, s'adresse au Maître, lumineux puits de sagesse, en ces termes : « Vous ne croyez pas que l'on pourrait... L'autre le coupe ainsi : - Va ton chemin, tu es au commencement de ta recherche mais tu ne sais pas encore ce qu'elle est. » Sémaphore prend ses cliques et ses claques, trouve qu'on s'est payé sa tête et rentre chez lui. Sur le pont du fameux trois-mats qui le ramène en sa terre natale et qui est fin comme un oiseau, « hissez haut ! » Fit-on derrière son épaule. Il se retourne : tiens, encore la vieille dame. Alors Sémaphore aux pieds palmés lui dit ces mots ailés : « Salut, ça va ? Bon séjour ? » La dame ne le regarde pas, ne répond pas et pousse vaguement un soupir dans la nuit aux doigts pleins d'encre. Enfin, le regardant tristement, elle lui dit son regret de n'avoir pas

persévéré dans la musique, d'avoir arrêté le cor de brume trop tôt. Puis, changeant de mine brusquement pour passer du sombre à l'étoilé, elle lui demande s'il a trouvé ce qu'il était venu chercher. Il lui explique ses déboires. « Connaissez-vous ce film : l'odeur de la papaye verte où la très jeune servante d'un maître, au bout de longues années, éprouve pour lui un sentiment d'amour ; elle connaît ses habitudes, son corps, sa présence, ses goûts, ses aversions. Ne croyez-vous pas que votre sage a voulu vous faire comprendre qu'il faut en passer par le respect puis la connaissance pour toucher ce qui est l'essence ? – Sans être en désaccord avec vous, je pense que vous omettez une part importante du processus : l'intuition. – Certainement est-elle importante, dit la dame, mais on ne peut en rester là, sinon ce n'est plus une alliée mais une faiblesse. » Ara, qui était pourtant, il y a quelques jours, tout heureux d'avoir pianoté avec la partition sans en rien comprendre, fut pris d'une douleur, quelque chose comme un remords ou une mauvaise conscience. Il s'en retourna dans sa cabine et sortit les feuilles jumelles. Il repensa au vieux de la montagne et observa les frises ; il y avait trois types d'enchevêtrement : un dense et touffu, un léger et serré, un alternant droites et courbes. Les endroits pointillés étaient au nombre de deux sur la première page et de un sur la deuxième, (si toutefois c'était le bon ordre) découpant l'ensemble en trois sections. Quelque chose de tout cela l'effraya un instant ; il lui apparaissait que ce qu'il avait entre les mains n'était pas seulement exotique ou finement dessiné : il y avait une intention manifeste de structuration dont il ne percevait pour l'instant que les aspects primaires. Il fut traversé par une pensée : il devait se les approprier une nouvelle fois, non plus seulement matériellement mais intellectuellement, en hommage à qui les avait conçues, les décrypter et faire jour à la science qui y était nichée. Arrivé à son domicile, il range consciencieusement ses affaires et appelle madame Lafeuille : « Allô, allôallô ? – Allô oui ? – Après-demain 14h30 ? – A demain. » Il se couche et s'endort très vite. Cette nuit, les deux feuilles manuscrites reposent à nouveau dans la belle armoire, soigneusement rangées dans un classeur fin aux feuilles transparentes, cependant, la porte du meuble est entre-baillée et la clé sort à-demi, avec désinvolture, du trou de la serrure.

### **III- Premier cours**

En ce beau jour de mai, Sémaphore parut pour la première fois au seuil de l'école de musique où enseignait la dame Lafeuille. Il sonna, elle lui ouvrit elle-même. Ils traversèrent un corridor puis arrivèrent dans la salle de cours proprement dite. Les murs de pierre étaient couverts de nombreux tableaux, probablement pour la plupart originaux, et il y avait une immense baie vitrée donnant sur un jardin. Lafeuille demanda de l'aide et poussa le piano à l'entrée du jardin luxuriant. Il y avait une petite mare, de beaux arbres fruitiers, quelques oiseaux affamés se nourrissaient de miettes parsemées ici et là. Sur le pupitre du piano, nulle partition n'était posée. Elle lui demanda quelles connaissances il avait sur la musique. Il n'en avait aucune, simplement était-il propriétaire d'un manuscrit original et énigmatique qu'il promit d'apporter la prochaine fois. Aurait-il aimé savoir jouer quelque chose en particulier ? Il n'osait répondre, Il y avait bien cette rengaine idiote entendue à la radio et qui lui plaisait tant. Elle lui promit que toute musique avait sa place chez elle et il baissa sa garde. Il n'avait pas de bases musicales mais un outil primordial pour le musicien : sa mémoire. Il lui dit le titre de la rengaine : elle la connaissait également. Elle la lui joua tout d'abord en entier, le laissa tâtonner, puis lui fit mémoriser par séquences. Cela l'amusa follement ; il ne s'était pas amusé ainsi depuis son enfance. A la fin, le morceau prenait tournure, et il put le mémoriser assez vite, le jouer sans trop d'étourderies. Ils expérimentèrent ensuite le jeu à l'intérieur des cordes du piano et ils retrouvèrent la fameuse mélodie avec un son digne de Keith Richard dans *paint it black*. Il essaya toutes les pédales, avec le clavier, sans le clavier. Il avait en fait hâte de rentrer chez lui pour refaire tout cela sur son piano. Il avait méconnu la valeur de ce vieux meuble qui était chez lui depuis longtemps et qu'il n'avait pas eu le temps nécessaire de mettre en vente lui-même. Il n'avait pas soupçonné qu'il y eût pu avoir quelque chose qui le changeât autant dans ses émotions et ses pensées. Ne devait-il pas tout de même acheter une méthode, un livre de solfège ? Réponse lui fut faite. Elle l'invita à faire quelques pas dans le jardin. Elle avait une démarche claudicante et penchait d'un côté ; probablement était-ce les signes extérieurs et manifestes d'une jambe de bois. Elle lui montrait le vaste jardin qui s'étendait jusqu'à l'orée d'un petit bois ; pendant qu'elle lui

parlait, il se mit à penser avec amusement au vieux et compta les pommes, les poiriers, les chênes et se demanda si cela lui faisait aimer plus le jardin. Se laissant prendre à l'observation, il remarqua que la mare formait une deuxième entité ici : le végétal, l'aquatique puis l'humain. Il se mit alors à penser à l'ordonnance des frises et des points. Son raisonnement fut le suivant : « quand je marche, l'arbre derrière moi balise un espace que j'ai déjà parcouru, il me parle au passé tandis que celui devant moi est à venir, il me parle au futur et le sol sous mes pieds me parle au présent. Il confia le fruit de sa gamberge à Lafeuille qui lui fit remarquer, non sans citer son cours de philo terminale littéraire sur Saint Augustin<sup>1</sup>, passé et futur ne sont que présent : lorsqu'il se remémore le chemin aller, il le convoque au présent de même que le chemin à venir. Voilà lui dit-elle quelque chose qui vaut bien un solfège. « Ecoutez la fréquence du craquement de cette branche sous le vent qui se lève, le chant du merle dans cet arbre-ci... Les Grecs pensaient que l'art devait imiter la parfaite beauté de la nature, son ordonnance micro et macroscopique et Debussy trouvait plus important pour sa sensibilité artistique de voir le soleil se lever que d'entendre la symphonie pastorale de Beethoven. Ara se demanda un instant à quelle dangereuse hippie il avait affaire puis se dit qu'en effet, le vaste jardin était aussi peut être une forme de partition : le chant des oiseaux une musique et la mare un poème pictural. Cependant, peut-il dire que l'ordonnance semi-sauvage du jardin et le chant des oiseaux sont d'essence artistique ? Il se dit que peut être, dès lors qu'il le décidait, cela pouvait tenir. Il lui fit part de ces remarques. Sa réflexion était intéressante mais elle le ramena sur la question du temps, le temps est fugitif : la construction musicale parvient aux oreilles de l'auditeur puis disparaît instantanément, seule sa mémoire en garde des bribes incomplètes, seule une oreille bien entraînée peut en saisir le dessin d'ensemble, de même, à moins d'être doté d'une vision extra-plate, un interprète ne peut saisir du regard, tous ensemble, les éléments d'un texte musical. Elle poursuit et lui demanda : » pour vous, comment concilier cette fugacité et le fait que la musique est parfois couchée sur le papier. » Sémaphore se dit qu'en effet il y avait un paradoxe à représenter sur le papier par des caractères figés une chose qui est en libre dissolution dans l'air. Il lui vint une évidence : la plus parfaite façon d'appréhender la réalité du son musical était d'utiliser ses

---

<sup>1</sup> Saint Augustin, *Les Confessions* (vers 400), livre XI, chap. 14 et 20, traduction L. Moreau (1879). voir aussi annexe 1.

oreilles plus que ses yeux. Il avait pensé que le piano était histoire de lecture visuelle et d'agilité des doigts, mais n'avait jamais envisagé que contrairement à la phrase de Descartes, ce ne sont pas toujours nos sens qui nous trompent mais notre hâte à ne les utiliser qu'un par un comme si nous n'étions pas des êtres unis mais divisés.

Avant de la quitter, il demanda à madame Lafeuille si elle voulait bien lui prêter tout de même quelques partitions ; elle acquiesça et lui donna *Estampes* de Debussy, mais, chose curieuse, en plusieurs exemplaires. « Jetez un œil à ces recueils, nous en reparlerons à notre prochaine rencontre. Là-dessus, ils se serrèrent la main fixèrent le jour et l'heure de la prochaine leçon et prirent congé l'un de l'autre. Arrivé chez lui, il pianota et fit des essais dans les cordes ; en posant le doigt sur certaines, il tirait de vrais sons de cloche d'église, d'autres évoquaient des instruments orientaux. Il se demanda tout de même en quoi ce qu'il faisait pouvait être assimilé à de la musique. La question fut suspendue un instant pour regarder les *Estampes*. Le premier exemplaire qu'il prit en main était jaune clair, les initiales du compositeur au bas de la couverture ainsi que le nom de l'éditeur. Le premier morceau, *Pagodes*, il ne put pas le jouer ni le lire, il ne connaissait pas le solfège. Peut-être par association d'idées, il trouva que les caractères musicaux semblaient former une sorte de grand dragon souple qui s'étirait page après page, puis, le graphisme semblait plus massif, comme les figurations en relief sur les temples grecs qu'il avait vues au musée de l'Acropole : fin et massif à la fois ; il ne savait comment concilier cela mais c'est ce qu'il ressentait. Il n'alla pas plus loin et ouvrit le second exemplaire : un beau bleu foncé et une plus grande épaisseur caractérisaient la couverture. « Urtext », lut-il, « tiens, un drôle de nom pour un éditeur. » Il n'approfondit pas la question et ouvrit à *Pagodes* ; Il ne reconnut pas le graphisme ; la musique lui semblait avoir été écrasée sur le papier : il n'y avait plus de dragons, plus de chapiteaux grecs, juste une très grande clarté et des traits alignés au cordeau. Il referma déçu et ouvrit le dernier exemplaire : rouge très esthétique, lettres dorées, et « tiens ! Encore cet Urtext ! » ; il était également précisé : « Wiener ». Il se dit que cet éditeur était sûrement installé à Vienne. Il ouvrit : surprise ! Il put lire un bel avant-propos, un peu savant toutefois pour ce qui concerne le chapitre de l'interprétation, ensuite, même clarté, même rectitude ; il sentit que l'on mettait à

l'épreuve son sens de l'observation mais aussi son discernement et son goût. Comment était-il possible qu'il pût entrevoir une musique différente sous le même titre en des éditions multiples. Il eut le temps, avant la fermeture de la bibliothèque, de prendre au hasard un livre dans le rayon musique: *Liszt et la rhapsodie*. Pourquoi pas se dit-il. Cependant fatigué de toutes ces expériences nouvelles il ne tarda pas à fermer l'œil, non sans penser préalablement qu'il en était à son dernier mois de congés, avec le sentiment vertigineux qu'il allait devoir, par la seule présence des deux feuillets inconnus, accomplir dans ce laps de temps ce que d'autres accomplissent en plusieurs années.

#### **IV- Le musée des arts perdus - La mémoire, les traditions, le relais des générations.**

L'aurore aux doigts de rose venue, Séma se leva, passa par la boulangerie, se prépara une bassine de café et ouvrit le journal: les guerres diverses habituelles, les catastrophes humanitaires quotidiennes, rien ne manquait. Bref, Dieu n'avait pas cessé de faire tourner la terre et dessus, comme des cobayes faisant rouler la boule à hamster, les hommes victimes d'un destin vers lequel ils courent à l'aveuglette. Séma redéploya sous ses yeux les précieux papiers et les étudia avec soin. Il avait appris à regarder: il distinguait plus nettement les frises et leur composition; il trouvait une régularité qu'il ne pouvait cependant pas encore quantifier dans le placement des pointillés. Il avait réfléchi à la musique en tant qu'art du temps, les zones de pointillé étaient comme des phares, des balises, des repères dans ce temps musical fugitif; quant à la flèche du premier feuillet, elle semblait indiquer une direction à la fois spatiale et temporelle. Il avait appris que la connaissance appelait le respect et c'est ce qu'il lui semblait développer envers ces objets et la pensée qui y était inscrite. Enfin, il se mit à penser de plus en plus souvent à l'auteur: cet autre qui lui était inconnu, probablement très différent de lui et englouti dans un présent très antérieur. Et pourtant tout cela ne fait pas de sons, ne produit pas de musique. Alors tout ceci représente peut-être ce qui n'est pas? Serait-ce un langage que la musique? Cette musique? Est-ce que, finalement, tout ceci n'est pas un ensemble de symboles? Mais quels rapports ont-ils entre eux? Pourquoi apparaissent-ils sur le papier mais disparaissent dans l'air?

Le café est-il en train de bouillir? Aranoglu trouva son excitation intellectuelle un peu inquiétante et excessive, il rouvrit le journal : Le PSG a perdu contre La Haye Fouassière, Rezé gagne à domicile contre l'O.M., l'Iran reproche à la France son manque de laïcité, les Etats Unis envahissent le Groenland où ils suspectent quelques phoques et otaries de cacher des armes de destruction massive sous la banquise; c'est l'opération tempête du désert de glace d'où qui fait un temps à pas mettre un G.I. dehors. En pages culturelles, son attention est attirée par une annonce : "Musée des Arts Perdus à Saint Quipoant, œuvres d'arts dont on ne connaît plus la signification, différentes provenances, diverses périodes historiques. Une messe sera célébrée par l'Abbé Rbidouillou à la chapelle Sainte Rita, mécréants bienvenus". Séma fut séduit par le programme. Il enfile un Coat, une écharpe et, tel le tempus, fugit. En chemin, il est confronté à la son municipale qui mugit des torrents de musique desquelles il ne perçoit distinctement que les sons les plus graves, il voit quelques uns se trémousser à l'appel du beat. Quelque chose en lui bat aussi la cadence et pourtant, le spectacle d'une masse de gens dont le corps n'est que saccades et mené par le rythme le laisse perplexe. Il arrive devant le portail du musée: c'est une maison Art Nouveau comme on en trouve encore beaucoup à Bruxelles, il entre. Dans le vestibule, on le déleste d'un peu d'argent, mais le dote d'un ticket. Dans une grande pièce du rez-de-chaussée commence la visite, il y a un beau parquet en bois ancien, des meubles très originaux ; ce qui le frappe le plus, ce sont les robinets en cuivre, il n'en avait jamais vus de semblables. On eut dit les pièces d'une très vieille chaudière ou les tuyaux d'un alambic. Sont exposés dans cette pièce des objets insolites. leur usage s'est perdu au cours des siècles : des objets en bois principalement, dentelés, troués, striés. Comment se fait-ce que l'on puisse avoir un tel oubli des choses. Pourquoi la mémoire ne nous en est pas parvenue ; n'y a-t-il donc pas des écrits pour fixer tout cela comme on fixe la musique sur le papier pour la transmettre. Un monsieur derrière lui, l'ayant entendu penser, lui dit ces mots ailés ; " ben non! L'écrit ne conserve pas la musique, il laisse des indices ; parfois selon le compositeur, ces indices sont des instructions, des recommandations très précises, mais il ne font pas état de tout ce qu'est la musique. Avez-vous pensé que le toucher de Chopin, l'énergie libre et ductile de Lizst et même le génie de Mozart, tout cela n'est pas écrit dans la partition, tout au plus peut-on le percevoir par une analyse rigoureuse. Si vous songez aux

civilisations de tradition orale, elles ont parfois une mémoire plus vive des choses, des coutumes et des gens que nous." Séma en convint et se dit que peut être derrière le miroir des apparences se cachait d'autres sens, d'autres réalités. Il monta le magnifique escalier en bois avec une rampe en métal artistement sculpté. L'étage était extraordinaire: une pièce principale en face de laquelle rayonnait, un demi étage plus haut, deux autres pièces plus petites; Séma les explora; elles étaient reliées par un petit couloir, d'une pièce à l'autre on avait toujours l'impression que l'espace s'ouvrait à l'infini et au sommet de l'escalier, juste, sous un plafond, à deux extrémités, deux miroirs, savamment décalés, se regardaient l'un l'autre, se projetaient l'un dans l'autre, donnant l'impression d'un reflet précipité vers l'éternel. Donc, à cet étage se trouvaient des pierres, des parchemins, des papyrus qui tous, comme les inscriptions du disque de Phaistos n'avaient pu être déchiffrés; pas de pierre de Rosette pour ces textes réduits au silence. Réduits au silence... Pas réellement, se dit Séma, car il entendit des voix venues de la nuit des temps, il devina le regard d'hommes du passé qui lui donnaient la preuve que toutes traces de leur passage n'avaient pas été englouties, que le corps est putrescible mais pas la pensée, pas l'acte de création. Il repensa à cette grotte dans les Pyrénées où les formes de toutes petites mains étaient incrustées sur les parois. Il songea à l'homme qui avait de ses propres mains organisé l'espace des deux feuillets manuscrits qui ne faisaient qu'un, une oeuvre, une création pour défier l'éphémère et rendre beau l'informe.

### **Sermon du père Robert Rbidouillou à la chapelle Sainte Rita du musée des arts perdus.**

"Mes frères, il ne faut pas vivre dans le passé. Il ne faut pas non plus idolâtrer les oeuvres de l'intelligence. Celui qui ne vit pas parmi les siens, n'éprouve pas les plus petites choses de la vie, celui-là n'accueille pas le royaume. Cependant, frères, du fond de l'oubli, du temps et de l'espace, des voix viennent à nous, et nous réclament comme leurs; ces voix ne veulent pas disparaître ou sortir du rang des hommes. Frères, ils nous ont donné ce que leur passion et leur intelligence pouvaient créer de meilleur, ne les laissons pas s'évanouir hors de la mémoire. Il faut lire, mes frères, les symboles laissés par ces hommes et ces femmes, pour eux mais aussi pour nous car nous ne sommes pas hommes de nulle part, notre culture, une part de notre identité est écrite dans les parchemins et les

papiers. Ayons le respect des oeuvres et ne jugeons pas hâtivement celles que nous méconnaissons. Pensons aussi à ceux vivants dont la voix ne nous parvient pas toujours parce que leur message comme notre temps ne peut pas faire l'économie de la complexité. Frères, jouissons des belles choses, de ce qui est harmonieux mais ne soyons pas paresseux et laissons l'inouï, le grinçant nous parler. Frères, si nous pouvons recevoir et consulter la voix de nos ancêtres, si nous savons l'écouter en contrepoint de celle de nos contemporains, alors peut-être pouvons nous être pleinement nous-mêmes. Si nous ne lisons pas, leur voix s'engouffrera dans les sables de l'oubli à jamais. Frères, il faudra aussi prêter l'oreille à la voix des civilisations qui ne sont pas de l'écrit; la vivacité de leur mémoire nous enrichit, celui qui défend une source unique, une pureté absolue et sans mélanges, méconnaît la réalité: l'art de ceux qui écrivent s'est coloré au fleuve de ceux qui transmettent de la bouche à l'oreille. Frères, l'homme est un dans l'art. » Séma trouva le prêtre ratiocineur et assommant, réfléchit bien, ne se trouva aucune parenté connue avec cette personne et s'en retourna à son logis. Il prit ses manuscrits, une feuille blanche et écrit: "Les frises représentent certainement des variations de sons, je pense qu'il s'agit d'un paramètre que l'on appellerait hauteur, les pointillés semblent découper le temps vécu en temps musical, l'intervalle entre les zones de pointillés et leur occupation par les frises me semble être en rapport avec le paramètre rythme. Ara pour la première fois frémit devant l'évidence: ce mode de pensée musicale semblait plus occidental qu'extra européen et il comprit avec surprise que ce ne pouvait être qu'une musique datant de moins d'un siècle. Il s'allongea sur son lit et parcourut le livre de Jankélévitch sur Liszt<sup>2</sup>. Il s'y dégagait une idée qu'il n'avait fait qu'entrevoir au musée des arts perdus: l'acte musical pouvait éventuellement être une question de vie ou de mort. Comment dans une activité mentale comme la musique peut-il être question de vie ou de mort? Ce qui même symboliquement peut faire référence à la mort du corps humain. Il arrêta là sa pensée, bu un grog et s'endormit.

---

<sup>2</sup> Jankélévitch, Vladimir. **Liszt, rhapsodie et improvisation**, ed. Flammarion, Paris. 173 pages, 1998.

## **V- Deuxième cours.**

Il retourna voir Madame Lafeuille. Elle l'invita à prendre un thé sur la terrasse du jardin; Il faisait un temps radieux, les hortensias inondaient de couleurs les vieux murs de pierre desquels pendaient paresseusement quelques glycines en fleurs. "Alors? Debussy?" lui demanda-t-elle. Il lui fit part des ses impressions: l'imaginaire du premier exemplaire, la déception des deux autres, l'intéressant avant-propos etc. Elle lui fournit quelques élucidations: Le premier exemplaire, qu'il avait apprécié, était l'édition originale, quant aux deux autres, elles faisaient commerce d'une exigence extrême pour ce qui concerne l'établissement des textes musicaux. Il était sceptique et demanda où il pouvait trouver la vérité. Réponse lui fut faite que cela pouvait dépendre de l'auteur; en l'occurrence, Debussy de son vivant avait reconnu que l'édition originale était la plus respectueuse de son écrit. Elle lui dit également l'excellence de certains "Urtext" mais lui demanda de grader son sens critique face aux éditions qui ont pour argument de détenir la version la plus sérieuse parce que la plus documentée et la plus savante. Ils allèrent au piano. Elle lui demanda de laisser pendre ses bras lourdement puis lui fit remonter le bras droit par un mouvement de manivelle ayant pour articulation le coude et projeter le poids ainsi transféré dans la main et les doigts vers le clavier. Une main puis l'autre. Tout en maintenant le jeu du poids, il variait également la couleur du son, les intentions. Il put finalement donner libre cours à sa fantaisie d'une main à l'autre, les deux ensemble, des tempêtes, des caresses, sons courts, longs, avec et sans pédale. Il se sentait comme un enfant plongeant les mains dans des pots de peinture et les projetant contre une toile toute blanche. Elle lui demanda s'il se souvenait toujours de la petite chanson entendue à la radio; il hésita un peu puis parvint aisément à retrouver la mélodie. Quelque chose était différent dans la sonorité qu'il tirait du piano; s'il cela eut été un vin, il lui aurait trouvé plus de tanin, de corps et même de cuisse. Le travail précédent en était la cause. Tout travail spécifique a des vertus globales dans l'amélioration du jeu. Son travail sur le poids avait permis d'avoir une sonorité plus profonde mais avait aussi semblé libérer les doigts. Il demanda si cela aussi s'écrivait dans les partitions. Elle lui répondit que parfois il est demandé de jouer

*pesante* mais que le poids comme l'énergie dépendaient souvent de l'interprète et de l'intention musicale tacite contenue dans le texte, ajoutant que par exemple, les indications de respirations étaient trop rarement notées et qu'à ce niveau la culture devenait déterminante. Ainsi la musique est vibration dans l'air mais ce fait physique se nourrit également de l'histoire, de la culture. Il demanda encore: "La partition est-elle un lien entre le physique et le culturel? - Je pense que la partition a besoin d'un corps pour s'exprimer et elle ne relie pas le corps seulement à la culture mais avant tout à la pensée de l'homme qui est certes culturel, comme le dit Malson<sup>3</sup>, mais également fait de ses pulsions inconscientes, ses affects, joies peines et utopies. - Mais l'improvisation, à qui ou à quoi nous relie-t-elle? - L'improvisation nous relie à nous-mêmes en tant que sujet créateur. Elle permet d'exprimer ce qui nous est propre mais à travers un réseau conscient et inconscient de références et d'associations. Elle permet parfois, sans l'intermédiaire de la lecture, un dépassement de ce que l'on croyait être ses limites techniques ou motrices." Ara se souvint en effet qu'il avait pianoté avant de connaître la moindre note écrite. Lafeuille amena toutefois un livre et l'ouvrit à la première page: "savez vous jouer à "puissance 4?" Oui, il savait. Elle sortit le jeu d'un placard et le posa sur le piano. "Imaginons que les cases du bas représentent le grave du piano, les cases du haut les aigus et ainsi de suite, nous remplaceront également les cases vides par un temps de silence compté à haute voix, par contre chaque fois que nous rencontrerons un jeton vous jouerez une note à la hauteur correspondante." Il choisit le sens de lecture, commença et se prit vite au jeu: un agréable état de concentration se développait en lui. Après quelques parties, elle proposa de l'enregistrer. Il n'avait pas eu l'impression de mettre en place une construction musicale, cependant, force lui était de reconnaître que le bruit des jetons dans le cadre en plastique, les métamorphoses de la rythmique du piano et même le compte oral, tout cela contribuait à créer un bruissement qui semblait organisé, à tel point qu'on pouvait penser qu'il s'agissait de musique. Lafeuille lui montra comment symboliser un son qui durait une unité décomptée et puisqu'il était adulte et capable d'abstraction, elle lui donna aussi le symbole correspondant au silence équivalent. Ara eut pour mission de créer une partition composée de ces symboles. Sur ce, arriva un autre élève. Il était plus que temps de ne plus faire de

---

<sup>3</sup>**Mémoire et Rapport sur l'enfant sauvage de l'Aveyron.** Paris: Bibliothèque 10-18, octobre 2002, 123 pages. Deux textes publiés en annexe de Lucien Malson. .

la musique seul. Il improvisa avec l'autre personne et lorsque le cours fut fini, il l'invita à souper chez lui, ils improvisèrent une partie de la nuit. Ara se souvint de la veille dame de l'avion et du bateau et se dit qu'en effet la musique pouvait fort bien réunir des personnes inconnues et même très différentes avec le pressentiment que par l'autre il devenait un morceau de la partition, à deux ils étaient une partition musicale.

Arano se sentit tiraillé par un conflit intime: d'un coté il était venu à la musique par un écrit, mais de l'autre les musiques qui lui faisaient réellement plaisir dans la pratique, c'était la chanson bête et l'improvisation ; l'une comme l'autre ne requièrent aucune qualité de lecture. Il repensa à l'homme du passé, à sa pensée, déposée là sur le papier mais était-ce bien à lui de le faire survivre, ce saint homme? N'y avait-il pas des gens plus qualifiés et motivés pour cela? Il se souvint aussi de la phrase de Mallarmé : "méthode, que me veux tu? J'ai mangé du fruit de l'inconscient." Il pensa un instant tout arrêter puis songea qu'il y avait longtemps qu'il n'avait pas contemplé ces manuscrits. Les réexaminant, un drôle de sentiment s'instaura en lui, il était en train de décrypter une partie du mystère. Les frises étaient des enchevêtrements de lignes et ces lignes représentaient les fluctuations de la hauteur du son; par association il déduisit que les petits points n'étaient pas des repères temporels mais des sons plus brefs avec un mode de jeu léger et rebondissant placés à des points clé du temps de la partition. Il constata que les blancs entre tous les évènements n'étaient pas tous de même largeur mais que les différentes largeurs étaient récurrentes. Le blanc pouvait alors représenter le silence et plus la bande de blanc était large plus le silence était long, de même pour les lignes plus ou moins serrées. Par l'analyse, il venait, de la découverte des manuscrits à maintenant, par un lent processus, de s'approprier ce texte musical, l'écrit n'était plus absent, il était sien, en cela il avait été nourri de ses rencontres et de ses expériences. Il eut l'idée de tenter une transcription dans le système de rythmes et de hauteurs du jeu à jetons; il établit ainsi une grille de 88 trous et tenta l'exercice. Il se heurta à la trop grande simplicité du système ce qui ne le découragea pas mais lui fournit la nécessité d'aller plus loin dans la connaissance des codes musicaux. Cependant lui revint la question de l'auteur, cet auteur dont il se sentait proche par la musique et loin par le temps et l'absence. L'aïeul dont il avait hérité avait-il connu ce personnage? Quoi qu'il en soit sa tentative de

transcription l'amena à la conscience que l'écrit était perfectible mais que retranscrire était un moyen passionnant pour travailler un texte musical, se l'approprier déplacer une à une les pièces du puzzle, les rassembler; en quelque sorte, entrer dans l'atelier du créateur.

<p><b>L'exposition Myop - L'unité, la disparité, le beau, le sens du symbole.</b></p>
---

On était jeudi, il se rendit à la salle polyvalente municipale (ainsi nommée parce qu'elle accueillait tant la fanfare, le club d'échec, l'équipe de baby-foot, l'atelier poterie qu'en ce jour une expo Joan Myop). Il n'avait jamais entendu parler de ce peintre mais Lafeuille lui avait conseillé d'aller confronter ses questions musicales à l'univers de l'art pictural. Il pensait bien parfois que la perfection de l'écriture musicale pouvait avoir quelque analogie avec les arts plastiques mais il émettait toutefois la réserve que ce qui sépare la musique des arts plastiques c'est qu'elle est avant tout un art du temps, l'œuvre musicale ne pouvant se percevoir entièrement, d'un seul coup d'oreille, nécessitant de s'inscrire dans le temps et faisant appel à la mémoire. Il paya son ticket, entra dans la salle polyvalente et en brave garçon, prit l'exposition dans le sens de la queue. Ce qui le frappa d'emblée c'était à la fois une idéalisation du réel perceptible mais accompagnée d'une sûreté technique qu'il devinait et qui semblait tenir son propre réel à bout de bras pour le substituer au vrai. Il y avait également de drôles de réalisations sous formes de mécaniques et de circuits électriques. Ara se demanda comment un dessinateur et peintre aussi accompli que Myop en était venu à cette forme d'art si apparemment éloignée de la précédente. Au fond de la salle, il y avait tout autre chose : des Hungain. L'expo fragmentée dans sa thématique, était assez incongrue par cet étrange mélange d'artistes parallèles qu'aucune dimension n'amenait à se tutoyer. Il était perplexe mais ce souvint des paroles du vieux de la montagne au front large : « pour bien aimer, il faut connaître. » Il se dirigea vers l'accueil, acheta un livre sur le peintre, survola le chapitrage, lut ce qu'il pensait être important et se redirigea vers les

œuvres avec cet à priori positif : »ce sont des chefs-d'œuvre, essayons d'entendre ce qu'ils ont à dire. » Deux heures plus tard, il était de retour chez lui et toujours perplexe ; il avait étudié, écouté mais ne parvenait toujours pas à comprendre le sens de ces œuvres. Il essaya de procéder logiquement ; qu'y avait-t-il de commun entre le circuit électrique et le tableau ? L'un, objet technologique, l'autre, œuvre d'art traditionnelle, et pourquoi ce Hungain ? Myop, homme du 20<sup>ème</sup> siècle, Hungain plus tourné vers un art moins dérangeant. Peut-être une certaine forme d'artisanat ? Non, il n'y croyait pas, cela eut été une solution trop simple. Etait-ce beau ? Il se souvint de l'idée de l'art imitant la nature et n'arriva pas à admettre le circuit comme une imitation parfaite de la nature et comme « beau ». Il se souvint également que depuis Baudelaire et ensuite Lautréamont, l'art pouvait aussi traiter du laid et de l'informe, cependant le circuit n'était pas informe ; sa structure électronique était perceptible même à un type comme lui qui ne savait pas changer un fusible tout seul ; il n'était pas laid non plus mais plutôt indifférent. S'il était si indifférent, pourquoi y penser encore ? Peut-être que si un artiste reconnu en tant que tel déclare la paternité de cet objet et le baptise du nom d'œuvre, que cet avènement soit signé dans le temps, cela suffit à faire du dit objet une œuvre d'art. A cet instant il réalisa pleinement que l'œuvre d'art est d'abord un geste de l'artiste créateur si bien que lorsque l'on réclame le statut d'œuvre d'art au chant des oiseaux ou à la beauté sauvage des falaises du Magne, ne fait-on pas montre d'un esprit religieux tendant à reconnaître la grandeur et la maîtrise d'un Créateur. A moins que le regard sur les choses ne soit lui même créateur. Séma prit une bonne gorgée de lait fraise parce que, même s'il ne parlait qu'intérieurement, il avait la gorge sèche avec toutes ces pensées vagabondes. Il revint un instant à sa gamberge et émit l'hypothèse qu'après tout, s'il on exclut un créateur d'origine divine et que l'on considère la nature ou un élément de celle-ci comme une œuvre d'art, l'œuvre n'est-elle pas alors née du geste intellectuel et émotionnel de celui qui émet cette pensée ? L'art, émission d'une pensée qui s'incarne dans l'œuvre, cette dernière étant désignée par le créateur lui-même ? Pourquoi pas ? Il se dit toutefois que tout cela était encore trop simple. Un peu agacé de tourner en rond dans ses idées, il s'assied devant la rediffusion de l'épisode quotidien des *feux de l'amour*. Unité multiple de lieu, gigognes psychologiques des personnages, tenue exemplaire par le scénariste de son plan immuable : il arrive quelque chose ; A va en parler à B, B en parle à C, A,B et C font une synthèse et l'on peut repartir d'un

autre pied. Quel savant agencement ! Quelle unité ! Il se dit que l'on pouvait considérer chaque épisode comme quasi équivalent, tous ceux-ci ne formant qu'une œuvre à la gloire du tout puissant Victor. Il éteint la télé pour explorer quelque chose d'idiot mais qu'il lui est apparu avec vivacité : le lien qu'il cherchait toute à l'heure entre les diverses œuvres n'est-il pas l'unicité ? Chaque œuvre est unique même lorsqu'elle appartient à un cycle, elle est une. Cette unicité la rend présente à notre regard qui ne peut faire l'économie de voir, d'entendre. Ainsi les deux feuillets de l'aïeul étaient eux aussi uns et un, une œuvre unique et dont les éléments se relient pour ne former qu'un corps. Sémaphore entendit ce qu'il venait de dire : «un corps». L'œuvre n'est pas absente, elle a une existence matérielle et ne peut être gravée dans le réel que par un corps physique. Ainsi le geste du créateur imprime-t-il dans le réel le fruit de son esprit et de ses émotions grâce à son corps ; n'est-il pas du devoir du musicien d'engager lui aussi son corps pour recevoir et donner une incarnation au message de l'auteur ? Peut-être même, là, l'idée de Jankélévitch sur l'idée d'une mise en péril physique trouve-t-elle un écho. Sémaphore Arano s'amusa à imaginer les choses sous l'angle d'une pensée binaire : 1 ou 0. Le créateur envoie un message par son geste, circuit fermé : 1. L'interprète transmet ce message à l'auditeur, circuit fermé : 1. L'auditeur le reçoit : 1. Il ne reçoit pas : 0. Ou l'interprète ne transmet pas : 0. Que se passe-t-il quand le circuit s'ouvre ? Le problème peut venir de la pensée mais en dernier recours c'est le corps qui entre en contact direct avec l'instrument. Séma se dit qu'il n'était pas difficile pour un doigt d'enfoncer une touche de piano, il n'est sûrement pas très difficile, avec un peu d'entraînement, d'apprendre à lire la musique. Il se rendit alors compte d'une chose qu'il savait intellectuellement mais dont il n'avait pas pris conscience profondément : le schisme entre la tête et le corps. Comme beaucoup d'occidentaux, son corps et son intellect ne sont pas aisément en connexion. Il sentait confusément que pour interpréter lui même l'œuvre parfaite d'un autre, il devait avoir en lui la même unité que l'œuvre. Le point commun entre le circuit, les premiers tableaux et le Hungain est la conjonction à un moment donné, à un endroit donné, de trois entités suffisantes : le premier cycle de tableaux, le circuit électronique qui est le miroir méconnaissable des tableaux et le Hungain qui leur est antérieur. Rapport de conjonction spatiale d'abord, puis, rapport temporel, le tout assemblé par une volonté tierce, cette tierce personne faisant acte

d'interprétation par son regard sur ces objets artistiques. Sémaphore ne savait pas encore comment concilier cela dans sa nouvelle activité artistique et se promit de demander conseil à Lafeuille. Il mit sur le piano un exemplaire de *pagodes* et à l'aide d'un livre de solfège il se mit à chercher les notes pour savoir où poser les doigts. Il comprenait un peu les rythmes, trouva des accords de la main gauche et pour se le approprier improvisa dessus. Il alla ensuite vite se coucher pour arriver en forme au cours du lendemain. le sommeil ne vint pas: il se posait des questions sur l'éthique, la mystique, les moustiques et les araignées galopeuses du brésil. Quelle est cette unité que la peinture et la musique cherchent de conserve? Qu'est-ce qui a été perdu? Un peu freudien, il pensa que ce qui manque était pleinement énoncé par Freud dans sa théorie du complexe de castration et du déni de la castration. Un peu chrétien, il songea au paradis perdu; l'idée qu'un moment antérieur ait pu être l'âge d'or. Un peu fabuliste, il repensa à Molière et aux membres qui avaient voulu vivre sans l'estomac; il se construisit, lui, une fable du cerveau qui avait voulu faire cavalier seul. N'est-ce pas lorsque la pensée s'abstrait et s'abolit du matériel que l'esprit peut perdre de vue le corporel? Ara pensa alors que l'écriture musicale pouvait engendrer chez l'interprète un oubli de son corps. Comment éviter cela? Ara trouva une solution qui lui parut saine: transformer le symbole musical en geste physique et mental, retrouver, par le mouvement du corps et de l'esprit, le mouvement de la pensée et du corps du créateur; l'humain retrouvant son semblable à travers ce qu'il a donné de meilleur de lui-même. Il pensa au yoga, au tai chi chuan et même à la danse classique, à l'adage "mens sana in corpore sano". La concentration ne pouvait s'effectuer dans la hâte, la brutalité, la discontinuité. Une partie de la nuit fut encore consacrée à l'obsolète livre de solfège car il désirait confronter le fruit de sa réflexion toute neuve à la vraie interprétation du texte musical d'un compositeur. Il y avait cette nuit là dans son rêve: une immense page blanche flottant sur les flots d'une mer d'huile, il vit descendre du ciel des centaines de circuits électriques et les cadres de peintures; il se demandait ce qu'il avait bien pu faire des tableaux et les cherchait un par un dans sa chaussure droite puis dans la gauche qui était, ainsi que le pied correspondant, 2 kilomètres plus loin. Tous les éléments de ce rêve finirent de s'agglutiner les uns aux autres au son du générique des *feux*. Le lendemain, Ara, frais comme une truite sur l'étale d'un poissonnier, prit son petit déjeuner et se prépara pour aller à son cours. Il sortit ses manuscrits, les regardait à présent avec

l'idée qu'ils formaient un tout, organes différenciés d'un même corps. "Ce corps communique quelque chose aux auditeurs s'il l'entendent; ce qui est étrange c'est qu'il parle par ma bouche. La musique, un langage? La musique faisant partie du langage? Il avait lu la veille *The unanswered question*<sup>4</sup> de Bernstein et aimait assez l'idée que ce qui est perçu par l'auditeur soit la couche superficielle d'un métalangage composé en ses couches internes d'éléments de base, de suites de bases, d'une structure profonde et enfin, d'une structure superficielle qui est l'œuvre entendue. Cette proposition admet le fait que la musique ne passe pas par le stade de prose mais est directement métaphorique et donc poétique.

## **VI- Troisième cours.**

Vers 10 heures, Arano se présenta chez madame Lafeuille afin de prendre son cours de piano. Ils mirent à nouveau le piano sur la terrasse car il faisait grand beau temps. Avant toute parole elle le fit improviser sur des scénarii assez loufoques et il s'en donna à cœur joie. Cependant, cet exercice préliminaire avait échauffé ses mains et l'avait fait entrer d'emblée dans la musique. Il lui fit part des questions et réflexions de la veille, ils devisèrent un peu puis elle mit sur le pupitre l'objet entre tous attendu, souhaité mais aussi, redouté: la parta (c'était une oeuvre précoce de Mozart). Il déchiffre à haute voix les notes de la main gauche puis de la droite mais avoue son ignorance en termes de lecture rythmique. La pièce n'étant constituée de que noires et de croches, elle lui montre visuellement et auditivement la différence. L'équivalence graphique l'aida beaucoup et il parvint, après un travail ciblé et dirigé, à jouer les 16 premières mesures de la pièce. Quelque chose manquait, alors qu'il avait abordé le texte avec respect et modestie, qu'il avait essayé d'être conscient de son corps, ça ne prenait pas. Il rejoua proprement le texte, sans erreur apparente, avec une détente physique agréable à voir. Lafeuille intervint alors pour lui livrer la petite phrase de Chopin sur le fait qu'un interprète devrait toujours "avoir une idée derrière la tête". Elle lui demanda quelle était la sienne. Il n'en trouvait pas. Il n'arrivait pas à se sentir investi

---

<sup>4</sup> BERNSTEIN, Léonard, **La Question sans réponse** (*Six conférences données à Harvard*), [*The Unanswered question*], Cambridge, Harvard University Press, trad. O. Demange, Paris Laffont, 1982, 353 p. Ensemble de conférences où est proposée une méthode d'analyse et de compréhension, accessible à tous les mélomanes non-techniciens. voir aussi annexe 2.

émotionnellement par cette musique enfantine et très marquée du sceau du passé. Ils parlèrent de Mozart, de sa personnalité, de la légende et du vrai ou ce qui semblait tel selon les études les plus récentes. Elle lui parla beaucoup de l'enfant Mozart; il se dit que cet enfant de 6 ans s'était posé plus tard comme lui la question de la langue musicale, du rapport au temps, à l'écrit; l'idée d'un Mozart génial mais au dessus de toute problématique lui semblait peu sérieuse. Il tenta alors de jouer en s'allégeant de ses tiraillements intellectuels, de sa vigilance physique, il imagina le jeu heureux d'un enfant qui joue selon son cœur et son talent. Même conscient de l'artifice du principe et du fait qu'il n'avait rien à voir avec l'auteur en terme de talent, son jeu sonna de manière plus claire, limpide et souriante. Il avait compris que la véritable unité est constituée du corps qui joue, de la tête et du cœur, du texte et de l'intention qui va porter tout cela , porter à l'égal d'un bras. Elle l'avait enregistré et il éprouva une certaine déception : il trouva son jeu mal dégrossi. Elle comprit et lui fit sortir ses manuscrits. Il lui fit part de ses intuitions de décryptage. Exemple lui fut demandé. Là, il fut véritablement convaincant, on eut dit un tout autre pianiste que dans Mozart, un interprète engagé et sensible, investi du message du compositeur qu'il ne connaissait pourtant pas. On lui demanda d'improviser dans le même style que ce qu'il venait de déchiffrer: là encore, il montra des qualités surprenantes, il était intéressant à écouter. Lafeuille venait de trouver la clé qui déverrouillerait son Mozart: elle lui demanda de se présenter mais en tant qu'elle même. Sans hésiter il se prêta de bonne grâce à l'exercice tant il aimait la parodie. Il lui fut ensuite demandé de se présenter en tant que lui même, ce qu'il fit moins volontiers et plus sobrement. Laquelle des deux présentation lui semblait la plus authentique? Il admit que c'était la dernière. Laquelle avait été la plus brillante? Il reconnut que c'était la première. Elle n'eut pas besoin d'aller plus loin. "Je suis vrai quand je suis moi-même? - Exact. - Et plus intéressant quand je prend une forme de recul qui était là l'humour? -Toujours exact. - Mais alors, comment être moi et un autre à la fois?" La simplicité, l'analyse, la rigueur accueillant en son sein la sensibilité, l'émotion et la passion, sembla à Lafeuille un bon équilibre, exprimé un peu simplement mais il appartenait à Ara de trouver sa voie dans cette problématique. Elle lui demanda la différence entre son Mozart et son improvisation, il voyait pas. Elle lui fit remarquer que lors de sa présentation parodique, dans Mozart, il simulait quelque chose pour lui donner une direction tandis que lors de

l'improvisation, il était lui même, porté par son oreille, ses doigts et créateur direct de la musique. Elle lui demanda également la différence entre ses manuscrits et la pièces de Mozart. Il répondit qu'il classait ses feuillets dans une catégorie qu'on pourrait qualifier de contemporaine ce qui n'est manifestement pas possible pour Mozart. Elle lui demanda s'il lui serait possible de rendre Mozart contemporain, qu'y avait-t-il dans cette musique qui puisse encore aujourd'hui s'adresser à nous? Sur ces questions, arrivèrent deux jumeaux un peu plus jeunes que Sémaphore. Elle leur proposa un 6 mains; les jumeaux avaient un niveau de déchiffrage très correct et Séma s'accrocha aux branches comme il put. Plus encore qu'en duo, il ressentit le bienfait de jouer avec des amis, car à cet instant même s'il ne se connaissaient pas, ce qu'ils partageaient les liait nettement: le bien être de s'oublier, de se fondre, dans une identité collective et non plus égotique, plus "mon corps", "mon esprit" : seul subsiste le plaisir du son, du rythme et de la complicité. La partition du 6 mains plut tout de suite, son aspect de grand dépliant joyeux et son rythme entraînant, tout cela concourait à lui donner un côté festif. Une pensée le traversa qui le fit rire comme un bossu, ce que personne ne comprit concluant plutôt à une décompensation foudroyante: il imaginait Georges Busch, Saddam Hussein et Jacques Chirac jouant les pièces du *Minijazz*<sup>5</sup>. Les pratiques collectives comme ciment social, elle y avait pensé dans sa jeunesse mais avait fini par conclure que la politique était le terrain de tous les attermolements, des trahisons et des compromissions, toutes choses qui lui semblaient indignes de l'art en général et de la musique. La partition est un outil pour produire de la beauté et le beau ne peut appartenir complètement à la politique sinon il est un outil de propagande. Quelles que soient les idées qu'elle défend, la propagande déshonore l'artiste. La partition, un trésor précieux, pas un somnifère pour engourdir la conscience des masses. Elle invita, avant de prendre congés d'eux, les étudiants à venir s'exprimer librement lors de l'audition mensuelle.

Arrivé à son domicile, Sémaphore Aranoglu se remit immédiatement au travail: il improvisa un quart d'heure, but du thé, travailla la mise en place du Mozart, finit le théière en scrutant les manuscrits. Il repensa au temps, à l'unité au

---

<sup>5</sup> 50 pièces faciles. par Manfred Schmitz. pour piano. ed. Breitkopf & Hartel. (910000280).

"ils ne sont que présent" de saint Augustin. Si le temps musical nécessaire au déroulement complet de l'œuvre et le temps visuel instantané qui permet d'embrasser une toile d'un seul coup d'œil étaient un même matériau, une unité mais qui se verrait dilatée par les sons, comme si elle entrait en collision avec un miroir (le son en mouvement miroir micro du macro-temps?) et se réfractait à l'infini? Il lui vint l'idée que sur les manuscrits, la partie colorée était un temps du présent et la partie sombre un souvenir de ce temps vieilli et décoloré par la mémoire. Il tenta de mettre cette idée en pratique et cela fonctionna assez bien. Par le jeu des dynamiques, des pédales, lui débutant arrivait à mobiliser ( libéré de la contrainte de lecture) des techniques pianistiques avancées. Mais le Mozart était toujours l'épine dans son pied, sa "question sans réponse". Peut-être n'avait-il pas assez sollicité la partition? Non, il n'y trouvait rien de plus. Il imagina ensuite, pour répondre aux vœux de Lafeuille, de déstructurer le rythme et d'en faire quelque chose de plus contemporain par l'effacement de cette carrure rythmique qui était étouffante; l'essai ne fut pas concluant. Il essaya ensuite de ne conserver que le rythme et d'improviser les hauteurs, cela ne marchait pas mieux. Il alla dîner "au pied de cochon" avec ami catcheur en ligue WWVA . Il parlèrent catch, soupe à la poule, résultats du super loto et camionnettes utilitaires. Cet indispensable épisode passé, revenons à nos moutons, ou plutôt à notre Sémaphore. Il retourna au piano, il lui semblait que quelque chose de lourd l'encombrait et qu'il était encore moins à l'aise dans Son Mozart qu'auparavant. La fenêtre s'ouvrit, un écureuil se montra, entra et dévora le Mozart, il essuya ses petites pattes sur le tapis puis s'enfuit par la porte d'entrée qui n'était pas fermée. Arano s'angoisse pour l'audition; sans partition, pas de Mozart à interpréter, pas d'échange avec le public rempli d'amis. Il met un coup de pied nerveux dans sa corbeille à papier puis joue avec énervement le Mozart. Il s'arrête, stupéfait. Il venait de jouer par cœur. Il reprend ses esprits, se calme et joue posément: là encore le par cœur est probant. Il venait d'apprendre par l'expérience qu'il est parfois pesant de jouer avec le texte une partition que l'on connaît par cœur, la perception étant partagée entre les besoins du par cœur et ceux de la lecture. Quoi qu'il en soit, le résultat musical était supérieur à celui obtenu la fois précédente. Deux mécanismes avaient agi: la pause déjeuner (Claude Helffer disait que l'on pouvait mieux apprendre par cœur une partition où il y a de nombreux silences parce qu'ils permettent à la mémoire de s'ancrer, de se poser) qui avait permis au

texte de reposer comme on laisse reposer une bonne pâte à crêpe et le fait que, dans le jeu par cœur, il était mieux parvenu à mobiliser son corps qui n'était plus figé par une ligne fixe du regard vers la partition. Cette ligne fixe monopolisant parfois les yeux, la tête, et par correspondance corporelle, les hanches dont on sait l'importance au piano. Il avait lu avec Lafeuille des extrait du *Mémoire d'empreintes* de Bouthinon-Dumas<sup>6</sup> et se rendait compte que peut-être les doigts parfois entraînent le cerveau et non l'inverse. (cf. également Marguerite Long<sup>7</sup> dans *Le piano*).

### **VIII -La cène - Le corps, l'énergie, l'épicurisme.**

Le lendemain il se leva de fort bonne heure, il lui prit l'idée d'inviter son ami Georges prof de sport à la retraite. Sur les coups de midi vlà l'Georges. Aranoglu fait part de sa recherche sur le manuscrit. Le sportif lui dit alors ces mots ailés:" ha oui?" Il réfléchit un moment et lui demanda s'il avait déjà pensé que son corps était une partition en mouvement perpétuel. Ne faut-il pas connaître très bien les musiciens de son orchestre pour que le meilleur soit tiré du texte? Arano ne releva pas la trivialité de l'énoncé et lui demanda des exemples. L'autre lui demanda s'il avait déjà pris en considération sa respiration propre comme partie intégrante de ce qui n'est pas écrit mais est implicite dans la partition. Aranoglu avoue que non. Avait-il pensé à répartir dans l'exécution des énergies différentes? Non. Sémaphore imagina que peut-être tout cela se pouvait écrire mais il ne l'avait pas encore vu. De plus, si ces paramètres étaient écrits ils ne tiendraient pas compte des spécificités du corps de chacun. Le sportif lui demanda aussi s'il savait se prémunir contre les problèmes de tendinites. Ara avoua que non. Les tendinites peuvent venir entre autres de muscles insuffisamment prêts à l'effort, pas assez étirés ou insuffisamment longs ce qui crée une trop grande tension du tendon. La parade était donc l'étirement. Pour étirer, il préconisait d'éloigner le plus possible la naissance du muscle et la terminaison du tendon. Arano se dit que décidément chaque savoir en appelle un nouveau. La musique

---

<sup>6</sup> BOUTHINON-DUMAS, Brigitte. **Mémoires d'empreintes**-l'enseignement du piano. Paris, cité de la musique: IPMC, 1993 [absent du catalogue RERO].

<sup>7</sup> Long, Marguerite: **Le Piano**. - Salabert, c1959.

faisait appel au sémiologue, au philosophe et au catcheur, pouah ! Quelle angoisse! Le prof de sport avait apporté un sublime blanc "La Coulée de Serrant" qui avait mûri avantageusement et qui parfumait discrètement l'atmosphère; les huîtres se sentirent honorées d'être si bien accompagnée et le homard thermidor ne se plaignit point. Lafeuille, également invitée, se joignit à eux avec un peu de retard ; elle fit la leçon à Aranoglu qui vidait son verre comme un boit-sans-soif; elle considérait de son devoir d'éduquer son élève aux arts de la table, elle affirma d'un air grave qu'il était très important pour un musicien de savoir apprécier les choses savoureuses. Les repas? Des partitions également, de couleurs, de bruits de verres, d'inox, symphonie gustative et olfactive. Elle ajouta que le musicien se devait d'être poète au sens où il saurait déceler en toute chose la part de beau qui s'y cache. On improvisa ensuite beaucoup: à deux, quatre mains, à la voix, dans les mains et tout le monde admit volontiers qu'il fallait être polonais, russe ou bien Samson François pour avoir un jeu correct après des agapes bien arrosées. Arano soumit à Lafeuille son questionnement sur l'écrit du flux énergétique et respiratoire; elle lui dit que ce n'était pas, à sa connaissance, des choses qui s'écrivent dans les partitions mais que cependant cela pouvait être aussi bénéfique de les noter que de noter des doigtés ou ces notes sur lesquelles on trébuche toujours aux mêmes endroits.

## **Epilogue.**

Pour la dernière fois nous voici à nouveau le lendemain. Sémaphore Aranoglu ne savait même plus son nom. Celui-ci lui revint vers le milieu de la matinée. Il décida de rester au lit et de bouquiner. Il lut *Mémoire d'empreintes* en entier cette fois et comprit l'importance de la sensation d'empreinte digitale mais aussi globale, cette sensation peut exister aussi dans les épaules ou les bras, la sensation renforçant la perception mentale. Il lut *l'art du piano* de Heinrich Neuhaus et apprit l'existence d'un certain Richter que son maître semblait idolâtrer. Il retint surtout l'idée d'associer à la musique des images métaphoriques lorsque l'on est en panne de sensibilité au texte. En fait la partition musicale peut-être aussi une immense fabrique à rêve. S'il n'est pas prouvé de façon formelle que

la musique soit un langage constitué ou un métalangage comme l'affirme Bernstein, elle n'en réveille pas moins des associations mettant en branle les correspondances comme dans le poème de Rimbaud. L'écrit, pris souvent pour une rigidité est ductile, il veut bien épouser les formes de l'imagination et est en constante interprétation. Quelle est réellement la place du corps au sein du complexe musical se demandait-il? Il s'interrompt pour aller prendre une tasse de thé à la cuisine quand un papier jaune tomba de la grande armoire de chêne. Il le lut et comprit enfin ce qui était une évidence; le papier était une sorte de compte tenu, compte d'œuvres écrites en fait par l'aïeul duquel il avait hérité la maison, le piano mais aussi la musique. Il se dit que tout cela avait un sens: son aïeul écrit, sa pensée, ses sentiments intimes, sur le papier, avec sa main, ses doigts, un texte qu'il a probablement lui même éprouvé sur le vieux piano et lui, génération nouvelle, de sa main à lui, de ses doigts, il joue à nouveau cette musique, il fait vibrer les mêmes fréquences que celles qui vibrèrent un quart de siècle plus tôt et les nourrit de ses expériences, de sa vie en fait. Il n'est pas douteux que ce legs ait été fait à dessein, et que ce dessein se réalisait à présent. Sémaphore Aranoglu devait maintenant se préparer car l'heure de l'audition approchait. Il partit en salle de bain, sifflotant "La donna e mobile", "Nini peau de chien" et autres joyusetés que nous tairons. Il avait vaguement en tête des envies de reconversion professionnelle: il se voyait éditeur musical, professeur de piano..."Tu mets la charrue avant les bœufs", lui fit-on remarquer ; il en convint...ou chercheur de manuscrits anciens! Se grattant les orteils avec la brosse il se dit encore: " si mon corps est une partition, que comme l'écrit Jacques Siron<sup>8</sup>, nous avons une *partition intérieure*, et si l'on rajoute la partie qui est hors de nous, mazette! Cela fait un contrepoint chargé! Il fut pris d'angoisse et alla se détendre au bar; il y avait un piano et trois manouches gratouillaient dans un style pur Django. Il prit place au piano et se joignit aux manouches, l'harmonie était confuse car il n'avait aucune connaissance théorique sur ce sujet. Petit à petit, un accord, une mécanique musicale s'instaura, il trouva là ce qui lui manquait depuis le début lorsqu'il improvisait seul: une partition. Dans le collectif naît parfois quelque chose qui semble être un guide, un conducteur en constante évolution, souvent récurrent mais en perpétuelle régénérescence.

---

<sup>8</sup> **La Partition Intérieure**, Jacques Siron, Ed. Outre Mesure-Paris.

## Annexe 1

Qu'est-ce donc que le temps ? Qui pourra le dire clairement et en peu de mots ? Qui pourra le saisir, même par la pensée, pour traduire cette conception en paroles ? Quoi de plus connu, quoi de plus familièrement présent à nos entretiens, que le temps ? Et quand nous en parlons, nous concevons ce que nous disons; et nous concevons ce qu'on nous dit quand on nous en parle.

Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne m'interroge, je le sais; si je veux répondre à cette demande, je l'ignore. Et pourtant, j'affirme hardiment que si rien ne passait, il n'y aurait point de temps passé; que si rien n'advenait, il n'y aurait point de temps à venir, et que si rien n'était, il n'y aurait point de temps présent. Or, ces deux temps, le passé et l'avenir, comment sont-ils, puisque le passé n'est plus, et que l'avenir n'est pas encore ? Pour le présent, s'il était toujours présent sans voler au passé, il ne serait plus temps; il serait l'éternité. Si donc le présent, pour être temps, doit s'en aller en passé, comment pouvons-nous dire qu'une chose soit, qui ne peut être qu'à la condition de n'être plus ? Et peut-on dire, en vérité, que le temps soit, sinon parce qu'il tend à n'être pas ? [...]

Ce qui devient évident et clair, c'est que le futur et le passé ne sont point; et, rigoureusement, on ne saurait admettre ces trois temps : le passé, le présent et le futur. Mais peut-être dira-t-on avec vérité : «Il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent et le présent de l'avenir.» Car ce triple mode de présence existe dans l'esprit; je ne le vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire; le présent du présent, c'est l'attention actuelle; le présent de l'avenir, c'est son attente. Si l'on m'accorde de l'entendre ainsi, je vois et je confesse trois temps. Et que l'on dise encore, par un abus de l'usage : «Il y a trois temps : le passé, le présent et l'avenir», qu'on le dise, peu m'importe; je ne m'y oppose pas. J'y consens, pourvu qu'on entende ce qu'on dit, et que l'on ne pense point que l'avenir soit déjà, que le passé soit encore.

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions* (vers 400), livre XI, chap. 14 et 20, traduction L. Moreau (1879).

*La Nouvelle Définition de la  
Seconde et le Temps Atomique*

### ***International***

#### **Troisième définition de la seconde (depuis 1967)**

:

*La seconde est la durée de 9.192.631.770 périodes de la radiation correspondant à la transition entre les deux niveaux hyperfins de l'état fondamental de l'atome de Césium 133.*

L'échelle de temps qui en découle est le **Temps Atomique International (TAI)** :

*Le Temps Atomique International TAI est la coordonnée de repérage temporel établie par le Bureau International de l'Heure (remplacé maintenant par le Bureau International des Poids et Mesures) sur la base des indications d'horloges atomiques fonctionnant dans divers établissements conformément à la définition de la seconde, unité de temps du Système International d'unités.*

Le TAI est maintenant la référence officielle pour dater les événements.

François VERNOTTE

Maître de Conférence au Laboratoire Temps-Fréquence de l'Observatoire de Besançon

*« Les systèmes modernes d'échelle de temps -  
La précision et la stabilité des horloges »*

---

Nous avons ici deux textes qui semblent assez antinomiques. Cependant, leur propos converge vers l'idée que le temps n'a pas d'être. Pour Saint Augustin, les temps présent, passé et futur ne sont que présent ; le futur ne vit que dans l'attente ou la projection et le passé n'est qu'une image de la mémoire, ils n'existent que dans ces actions qui s'effectuent dans le présent. Le texte scientifique nous montre, lui, comment on établit un étalon pour mesurer le temps à partir d'un changement d'état physique de la matière ; le temps ici prend donc la forme du changement, pour le percevoir il nous faut au minimum deux points de repère. Dans les deux cas, le temps n'est pas, il est un concept de l'Homme pour mesurer ce qui est, sera et n'est plus, il est en relation directe avec la nature changeante des choses exprimées dans le *panta rei* grec. La nature ogresque du temps Chronos dans la mythologie grecque nous dit bien à quel point cette nécessité de mesurer le temps est en lien étroit avec la conscience qu'à l'Homme de sa mortalité. Le fait d'écrire la musique, de peindre ou de sculpter la pierre n'est-il pas un moyen de

structurer la perception que nous avons du temps et de l'abolir pour conjurer notre destin qui est de mourir ?

## **Annexe II**

### **Schéma de comparaison entre le langage et la musique Selon Bernstein.**

Langage	Musique
D. STRUCTURE SUPRA-SUPERFICIELLE (poésie)	STRUCTURE SUPERFICIELLE (Musique)
	•
C. STRUCTURE SUPERFICIELLE (prose)	C. STRUCTURE PROFONDE (« prose »)
	•
B. Suites de base (STRUCTURE PROFONDE)	B. Suites de base
	•
A. Eléments choisis	A. Eléments choisis.

Dans ce schéma Bernstein propose : Un élément A, pour le langage il s'agit des sons articulés, pour la musique ce serait les sons, les hauteurs, le tempo etc. ; Un élément B, pour le langage les concepts, les mots, pour la musique les motifs, phrases, combinaisons rythmiques etc. ; Un élément C qui pour le langage est la phrase de prose et pour la musique, les permutations et transformations. Mais à ce stade Bernstein établit ce qui lui semble être la différence entre le langage et la musique : l'étape C de re-transformation produit la musique perçue par l'auditeur qui est une œuvre et la poésie qui est l'ultime possible de transformation du langage. Cependant, l'étape de C à D nous montre la nature directement métaphorique de la musique alors que le langage à besoin de jouer avec les

signifiants et de rendre des ambiguïtés pour ouvrir la porte aux associations. La musique qui ne renvoie pas directement à un signifié propose déjà un terrain métaphorique, elle est remplie d'ambiguïtés mais cela constitue déjà sa structure profonde. Lors de la première étape de transformation par exemple si l'on transpose un thème, cela constitue déjà une métaphore, c'est à dire au sens étymologique un transport, un déplacement.