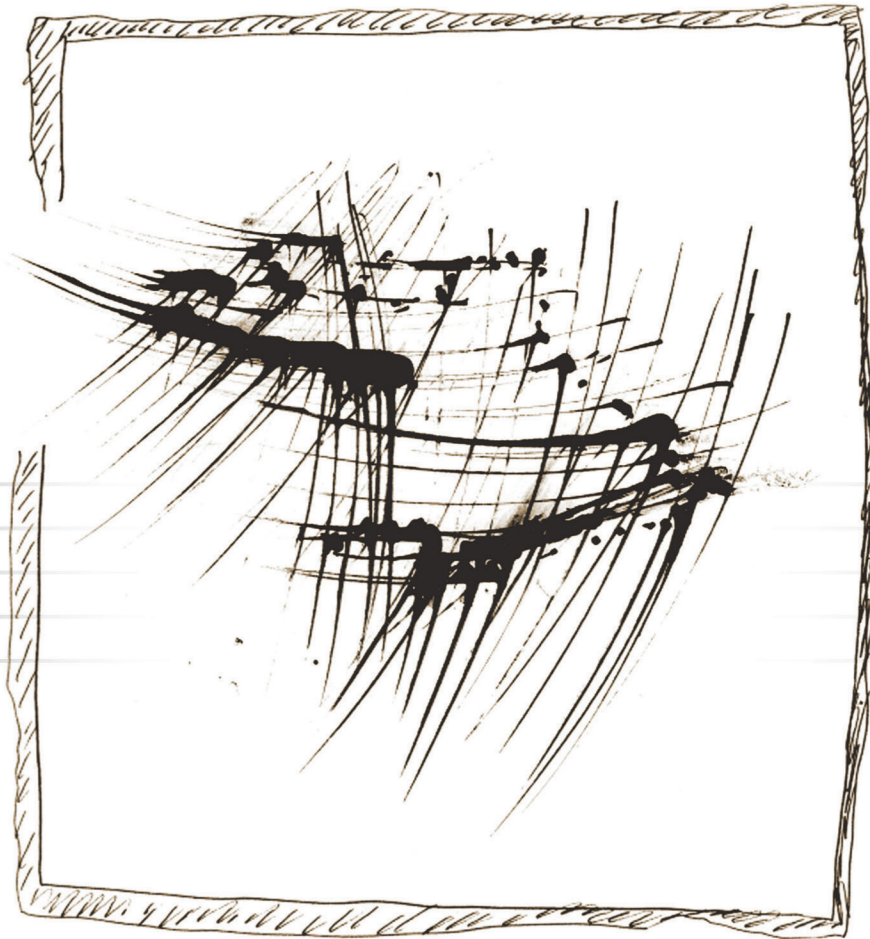


ESSAI

OUVRIER D'HARMONIES



ANDRÉ VILLENEUVE

 Presses
de l'Université
du Québec

OUVRIER
D'HARMONIES

PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450
Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone: 418-657-4399 • Télécopieur: 418-657-2096
Courriel: puq@puq.ca • Internet: www.puq.ca

Diffusion / Distribution :

CANADA et autres pays

PROLOGUE INC.
1650, boulevard Lionel-Bertrand
Boisbriand (Québec) J7H 1N7
Téléphone: 450-434-0306 / 1 800 363-2864

FRANCE

AFPU-DIFFUSION
SODIS

BELGIQUE

PATRIMOINE SPRL
168, rue du Noyer
1030 Bruxelles
Belgique

SUISSE

SERVIDIS SA
Chemin des Chalets
1279 Chavannes-de-Bogis
Suisse

AFRIQUE

ACTION PÉDAGOGIQUE
POUR L'ÉDUCATION ET LA FORMATION
Angle des rues Jilali Taj Eddine
et El Ghadfa
Maârif 20100 Casablanca
Maroc



La *Loi sur le droit d'auteur* interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

ANDRÉ VILLENEUVE

OUVRIER D'HARMONIES

ESSAI

2010



Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boul. Laurier, bur. 450
Québec (Québec) Canada G1V 2M2

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada*

Villeneuve, André, 1956-

Ouvrier d'harmonies : essai

ISBN 978-2-7605-2459-0

1. Composition (Musique). 2. Création (Arts). I. Titre.

ML430.V73 2010 781.3 C2009-942176-3

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Programme d'aide au développement
de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

La publication de cet ouvrage a été rendue possible
grâce à l'aide financière de la Société de développement
des entreprises culturelles (SODEC).

Intérieur

Mise en pages : PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

Couverture

Conception : RICHARD HODGSON

Illustration : PASCAL LERAY, *Avec l'arc noir*.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2010 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

© 2010 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 1^{er} trimestre 2010

Bibliothèque et Archives nationales du Québec / Bibliothèque et Archives Canada

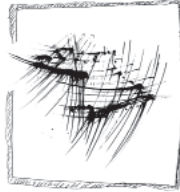
Imprimé au Canada

*Pondus meum amor meus ;
eo feror, quocumque feror.*

Mon poids est mon amour ;
où que je sois porté c'est lui qui m'emporte.

SAINT AUGUSTIN

AVANT-PROPOS



Du tracé de cet essai, par-dessus tout le lecteur fera son propre parcours ; sa pensée s'attardera à certaines haltes, esquissera sa propre ligne d'horizon.

Cet essai est un ensemble ouvert ; une forme par alluvions, par accumulations – notes, carnets saisis dans le cours du temps. De ces derniers nous tirons ici d'autres contours. Y voir une manière d'insistance dans la répétition comme s'il s'agissait de déployer davantage le propos.

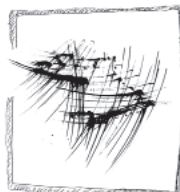
Plusieurs retours sont donc nuances et voies nouvelles empruntées comme divers acheminements du questionnement – l'unique but étant de permettre à l'esprit d'accomplir de nouveaux bonds –, mais toujours il s'agit de mouvements de la pensée autour d'une seule et même chose : en matière de composition musicale, une réflexion sur le *faire* initial du travail du compositeur. Plus précisément : ce *faire* (Valéry) initial qui est d'œuvrer à la conception d'une idée, œuvrer à en appréhender l'abstraction, œuvrer à tendre celle-ci vers sa concrétude (l'œuvre) et où le *faiseur* (d'où la métaphore de l'*Ouvrier*) est en quête d'adéquations, de cohérences (*harmonia*) dans la durée et dans la répétition.

Harmonia : l'objet de notre quête modelée par notre représentation de ce concept. Nous y revenons sans cesse dans ces pages.

Enfin, à propos d'un discours plus métaphorique, celui-ci suggère à la pensée d'autres nuances, d'autres voies vers des contrées que la réalité journalière des heures et des mots ne trouve pas directement.

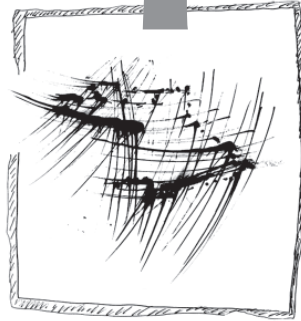
André Villeneuve, juillet 2009

TABLE DES MATIÈRES



Avant-propos	IX
1. Nuances et répétitions autour d'un énoncé initial	1
2. Œuvrer : interrogations de l'Ouvrier	15
3. L'Ouvrier interroge sa position temporelle dans sa quête de l'idée	35
4. L'Ouvrier interroge sa réunion avec l'idée	39
5. L'Ouvrier interroge le temps concret de l'œuvre et du signe	45
6. L'Ouvrier interroge des manières d'agogie	51
7. L'Ouvrier interroge un paradoxe et ses nuances	55
8. Le « je » de l'Ouvrier	61
9. Tout est nuance : l'Ouvrier interroge la répétition	65
10. L'Ouvrier interroge un tracé d'œuvrer – du <i>faire</i> – sur une idée	77
11. Nuances de nos représentations du travail d'harmonie de l'Ouvrier	93
12. Où il s'agit de donner suite à l'énoncé initial (chapitre 1)	109
Lexique des signes et abréviations employés dans les analyses musicales	121
Œuvres musicales – Extraits	123
Bibliographie sommaire	131

1
C H A P I T R E



NUANCES
ET RÉPÉTITIONS
AUTOUR
D'UN ÉNONCÉ
INITIAL

PREMIÈRE PRÉSENTATION

1.

En matière d'art, tout est nuance.

1.1

Si nous considérons, de manière générale, qu'en matière d'art œuvrer est exprimer une idée, nous pouvons alors considérer ceci :
œuvrer est l'expression d'une proximité (une adéquation)
recherchée entre une idée – comme un reflet particulier et nuancé
de nos représentations de cette idée – et sa concrétisation, l'œuvre.

1.2

Œuvrer sur une idée est alors œuvrer sur les nuances
de nos représentations de cette idée dans l'acheminement de celle-ci
vers sa concrétisation, l'œuvre (ou ce que nous désignons ainsi par convention).

DEUXIÈME PRÉSENTATION

2.

En matière d'art, tout est nuance.

2.1

Œuvrer sur une idée est œuvrer dans la nuance,
c'est-à-dire œuvrer à son tracé, à son acheminement vers l'œuvre,
mais œuvrer du même coup sur nos représentations de cela.

2.2

Une idée suggère toujours un tracé.
Une idée est la saisie intuitive, parfois pleine et entière, d'un tracé vers l'œuvre.

2.3

Cet *ensemble*, idée-tracé-œuvre,
est modelé sur nos représentations de ce qu'est cet ensemble.
Un ciel commun à tous. Chacun y fera son parcours.

2.4

L'énoncé *chacun y fera son parcours* souligne ceci :
œuvrer à l'acheminement d'une idée, œuvrer à sa concrétisation.
Cet énoncé relève en lui-même du caractère irréductible d'un infini de nuances
propres à différentes manières d'œuvrer sur un parcours.

TROISIÈME PRÉSENTATION

3.

Le sonore de l'Ouvrier où tout est nuance.

Conséquemment à nos manières d'œuvrer, n'avons-nous pas à concilier non seulement ce qui relève des caractères distincts de ce parcours, idée-tracé-œuvre, mais aussi de ce qui relève de notre volonté d'en saisir les nuances ? Notre volonté d'en saisir les nuances peut nous conduire, selon nos manières d'œuvrer, à emprunter un passage vers la parole ou un passage vers l'écriture de la parole. Nous pouvons aussi choisir de nous taire.

3.1

Saisir les nuances de ce parcours, idée-tracé-œuvre, est en *signifier* les nuances. Pour l'Ouvrier-musicien, *signifier* les nuances de ce parcours est inscrire celui-ci dans le sonore. Un sonore moulé par les signes de l'écriture, déployé dans le mouvement (son tracé et l'œuvre elle-même), un sonore qui est le *dit* de l'Ouvrier. Un sonore qui ultimement sera livré à d'autres interprétations que la sienne et qui en tireront d'autres nuances. Le sonore de l'Ouvrier comme le *point pivotant* de ces interprétations.

QUATRIÈME PRÉSENTATION

4.

L'idée et son tracé : le *faire* de l'Ouvrier où tout est nuance.

Ce *lieu* de nuances ou le *faire* de l'Ouvrier – qui est d'œuvrer à l'acheminement d'une idée, qui est d'œuvrer à l'ouvrage – est modelé par la répétition de l'acte d'œuvrer.

4.1

Inscrit en sa mémoire, l'acte d'œuvrer de l'Ouvrier – où toute nuance propre à ses manières d'œuvrer est acquise dans le cours du temps – est modelé par la répétition de son engagement à œuvrer, c'est-à-dire par la répétition de son engagement à *refaire* à chaque ouvrage l'effort d'un nouveau tracé, l'effort de *conduire* à nouveau une idée vers sa concrétisation, l'œuvre. De ces répétitions de l'acte d'œuvrer, un ciel commun à tous qui est l'engagement d'œuvrer dans la nuance et dans la durée, l'engagement d'œuvrer dans le prolongement, en notre mémoire, des échos de précédents efforts à partir desquels se tissent nos manières d'œuvrer. La répétition de l'acte d'œuvrer modèle les manières d'œuvrer de l'Ouvrier.

4.2

L'Ouvrier s'achemine selon la nature de son engagement. Par engagement, il faut entendre le regard que l'Ouvrier porte sur ses représentations, la responsabilité d'en porter le poids, d'en assumer les nuances. Un regard qui est l'humus de ses idées et modèle ses manières d'œuvrer. L'Ouvrier porte le poids de sa responsabilité d'œuvrer mais aussi le poids de ce que révèle, à lui-même, ses propres manières d'œuvrer. Ne pouvons-nous pas penser que cet engagement soulève une question d'éthique ? L'engagement d'œuvrer est bien distinct de l'exercice d'œuvrer : œuvrer n'est pas produire mais signifier.

CINQUIÈME PRÉSENTATION

5.

En matière d'art, tout est nuance.

Œuvrer dans la nuance est œuvrer sur une idée (œuvrer sur nos représentations de cette idée), sur son tracé, son acheminement vers l'œuvre (sa concrétisation).

5.1

Des caractères distincts de cet *ensemble*, idée-tracé-œuvre, une conciliation est nécessaire. On peut exprimer cette conciliation comme un désir de cohérence (*cohaerens*, «rattaché à») entre l'abstraction originelle d'une idée et l'œuvre, sa concrétisation.

5.2

On peut désigner cette conciliation recherchée par *harmonie*. Harmonie est alors conciliation dans la distinction.

5.3

Si nous considérons qu'en matière d'art, œuvrer est l'expression d'une proximité, d'une conciliation recherchée entre une idée – comme un reflet particulier et nuancé de nos représentations de cette idée – et l'œuvre (sa concrétisation), il nous faut alors considérer le caractère unificateur de l'énoncé *harmonie est conciliation dans la distinction*.

5.4

L'énoncé *harmonie est conciliation dans la distinction* exprime non seulement ce qui relève du *faire* de l'œuvre, mais aussi cette interrogation : Que fait l'œuvrant ?

5.5

L'Ouvrier (ou l'œuvrant) porte le poids de ses représentations. C'est-à-dire que la nature de son engagement à œuvrer (4.2) le ramène sans cesse sur le seuil de nouveaux engagements, signes de son travail sur une idée, signes de son retour à œuvrer à ceci ou à cela, signes que rien n'est fixe mais toujours en renouvellement. En d'autres termes, ces retours où l'Ouvrier s'engage de nouveau à œuvrer sont, en quelque sorte, des retours nuancés par de précédents *travaux* où il aura soulevé ou jeté, dans le cours du temps, quelques voiles sur ses propres représentations.

5.6

Des retours où, de nouveau, l'Ouvrier est *occupé* à porter le poids de ses représentations dans l'acheminement d'une idée tendue vers sa concrétisation (l'œuvre), où l'Ouvrier *répète* son effort d'engagement, ses efforts de conciliation dans le *faire* de l'ouvrage, livrant à chaque fois d'autres nuances sur ses manières d'œuvrer, sur ses manières de *signifier* une idée.

SIXIÈME PRÉSENTATION

6.

Harmonie est l'intermédiaire souhaité de cette dualité : Idée-Ouvrier d'harmonies. Du passage tout entier de l'idée (depuis son abstraction jusqu'au sonore) et du travail de l'Ouvrier (ses manières d'œuvrer sur l'idée), harmonie est une conciliation à *venir*, une conciliation possible des caractères spécifiques de ce passage et de ses nuances.

6.1

On peut alors considérer ceci :

Harmonie est œuvrer à l'expression d'une proximité recherchée
– comme un reflet particulier et nuancé de notre représentation du concept d'harmonie –
entre une idée et sa concrétisation, l'œuvre.

SEPTIÈME PRÉSENTATION

7.

En matière d'art, tout est nuance.

Œuvrer sur une idée sera toujours le reflet particulier et nuancé de nos représentations de cette idée, d'où le caractère *unique* en matière d'art, des manières d'œuvrer.

7.1

Faire, en matière d'art, suppose toujours un acheminement dans la durée vers ceci ou cela comme manières d'œuvrer au tracé d'une idée. Un but visé ? Un but avoué ou non ? Une quête ? S'il est question de cela, chacun en déterminera la nature. Et la nature de cet acheminement est peut-être, fondamentalement, la toute première responsabilité de l'Ouvrier. En porter le *poids* et ses nuances. Alors quel est donc le sens dans ce contexte de cet énoncé, *en porter le poids et ses nuances*, au regard de cet autre, *harmonie est conciliation dans la distinction* ? Pour l'Ouvrier-musicien, ces énoncés n'ont de sens véritable que dans le sonore. Ce sonore est le *concret* de l'idée de l'Ouvrier. Il est la mesure de ses représentations. Il est, en soi, une nuance de ses représentations. *Idée-tracé-œuvre* en sont les porteurs significatifs et signifiants. Harmonie est la conciliation de ses représentations de ce parcours, *idée-tracé-œuvre*, mais une conciliation que l'Ouvrier recherche dans le sonore, là où s'inscrivent ses manières d'œuvrer. Le sonore de l'Ouvrier, intraduisible par les mots, est son intime engagement à œuvrer. L'énoncé *en porter le poids et ses nuances* désigne non seulement le caractère unique de ses représentations, de ses manières d'œuvrer, mais le caractère fondamentalement intraduisible du sonore de l'Ouvrier. Le *poids des nuances* est à la fois celui du sonore de l'Ouvrier – comme un moulage de ses représentations (entendons sa propre conception d'une idée) – et ce même sonore livré à toutes les interprétations. Ces interprétations qui, de près ou de loin de l'intention initiale de l'Ouvrier, sont ces *autres nuances* significatives et parfois révélatrices, déployées comme un élargissement du sonore particulier de l'Ouvrier comme s'il s'agissait d'en libérer d'autres possibilités. *Un* sonore particulier, celui de l'Ouvrier, livré à d'autres lectures.

HUITIÈME PRÉSENTATION

8.

En matière d'art, tout matériau concret peut être considéré comme l'ancrage ou la source commune d'un déploiement de nuances, c'est-à-dire comme un éventail de variantes ou de déductions à partir de celui-ci.

8.1

Ce matériau concret, tel un *point pivotant* à partir duquel œuvrer, à partir duquel déployer un ensemble de nuances, est saisi sur un ensemble de possibilités.

Une manière d'œuvrer par *déduction*
ou une manière d'œuvrer par *réduction* d'un ensemble de possibilités dans le cours du tracé d'une idée. Chacun y fera son parcours.

8.2

Il faut considérer ceci au regard des présentations précédentes : que la répétition elle-même de l'énoncé initial (*en matière d'art, tout est nuance*) est bien distincte des moyens *répétés* afin de nuancer cet énoncé. En d'autres termes, le simple fait de répéter cet énoncé à l'en-tête d'une à l'autre de ses présentations nous indique que le but visé n'est pas seulement d'en déduire quelque chose mais d'en transférer le *poids* des nuances.

Ce *poids* est celui que porte l'Ouvrier dans son effort à saisir un ensemble de déductions sur l'ensemble insaisissable de toutes les déductions et interprétations possibles conséquentes de ses représentations d'une idée.

8.3

Le choix d'un parcours est toujours, en soi, distinct des moyens utilisés afin d'entreprendre le parcours lui-même.

Même si l'un est conséquent de l'autre, le *travail* d'acheminer une idée vers sa concrétisation (l'œuvre) est toujours distinct, en soi, de l'idée elle-même.

Nous œuvrons toujours à concilier ces nuances : d'une part, celles qui relèvent du *travail* de l'Ouvrier sur l'abstraction d'une idée (une multitude de contours possibles) et celles de l'énoncé concret de cette idée (dédit d'une multitude de contours possibles) puis, d'autre part, celles qui relèvent du *travail* d'acheminer cet énoncé et celles qui relèvent de l'œuvre elle-même considérée comme ensemble cohérent du parcours de l'idée.

8.4

D'où ceci : œuvrer est l'expression d'une conciliation recherchée entre une idée (son abstraction) et l'œuvre (sa concrétisation) qui peut être appréciée comme un reflet particulier de nuances ou de déductions d'une idée (déductions qui sont saisies sur un ensemble de nuances ou de déductions possibles).

NEUVIÈME PRÉSENTATION

9.

En matière d'art, tout est nuance.

9.1

Tout est nuance,
car tout semble être, fondamentalement, répétition.

9.2

Au-delà de toute considération reliée à nos *modes* d'être,
la répétition n'est-elle pas un des principes élémentaires de notre *état* d'être ?

9.3

Nous sommes tous confrontés en matière d'art à cet *état* d'être : se répéter.

9.4

Est-ce là *quelque chose* qui semble être une manière tout élémentaire de se manifester,
qui semble être une manière tout élémentaire de projeter ou de sublimer
nos modes de représentation des choses ?
Une manière de force vitale d'*être* dans la durée ?

9.5

Ainsi, en matière d'art, pouvons-nous considérer que tout est répétition autour de nous ?
Depuis ses gestes d'apprentissage les plus élémentaires jusqu'à ses architectures les plus accomplies, en matière d'art, l'Ouvrier se répète.

9.6

L'art n'est donc pas une imitation de la nature mais une *représentation*,
une projection de soi. La nature se prive aisément d'art.

9.7

L'Ouvrier aurait-il nommé cette projection de lui-même – l'art ou ce qu'il désigne comme tel par convention – comme une nuance sublime de ce qu'il *fait*, comme une nuance subtile de son rapport au monde ? Aurait-il élevé au rang d'art ce principe élémentaire de répétition ? Ce que nous désignons par *art*, n'est-ce pas là une manière de désigner, de nommer un ensemble de manifestations qui sont l'écho de nécessités fondamentales ? Mais ces questions n'ont sans doute de sens que dans un contexte donné, dans un temps donné.

Car quelle est donc cette poussée originelle et sensible qui,
un jour de l'histoire de l'humanité, a poussé l'œil et la main d'un *Ouvrier* à tracer,
à *répéter* sur les contours des parois d'une grotte ces formes animales, formes que son œil et sa main
considéraient alors instinctivement, jusqu'à ce jour, comme nourriture ?
Comment nommer cette poussée ?

9.8

La capacité de l'Ouvrier à déduire, à nuancer ses représentations,
est reliée à sa capacité d'insister sur ses représentations,
donc de répéter, de projeter ses représentations.

9.9

Le principe d'imitation est conséquent du principe de répétition.
Il y a là un rapport de cause à effet : sans répétition il n'y a pas d'imitation,
sans répétition il n'y a pas de variation de ce qui est répété.
Œuvrer est nuancer nos représentations dans la répétition.

9.10

En matière d'art, toute répétition est-elle, en soi, une manière de recommencement ?
Une manière de revenir sur ce que nous sommes, comme un rituel inconscient ?

9.11

Si nous considérons le principe de répétition comme un des principes fondamentaux de tout apprentissage, n'assure-t-il pas alors, par conséquent, l'apprentissage de nos manières d'œuvrer ?

Autrement dit, en matière d'art, ce principe de répétition n'est-il pas l'outil le plus élémentaire, celui à partir duquel l'Ouvrier érige ses constructions ?

9.12

Les constructions de l'Ouvrier sont le reflet particulier et nuancé de ses représentations des choses et des idées.
Et, en matière d'art, ce principe de répétition nous indique que rien n'est fixe.

9.13

Que ce principe soit, en matière d'art, appliqué avec banalité ou subtilité à un matériau, ou qu'il témoigne de la persistance (continuité et cohérence) de traits communs à un cheminement (ce que l'on désigne couramment par stylistique ou esthétique), ce principe de répétition n'est-il pas singulièrement l'assise de nos propres représentations des choses et du monde ?

9.14

Toute répétition ne se suffit pas à elle-même et appelle à être nuancée.

Céder à cette poussée est céder à la nuance.

Elle est le *creatio* de l'Ouvrier
(*creare-crescere*, « croître, faire pousser, faire grandir »).

Revenir ou insister sur nos représentations : il revient à chacun d'en tirer parti.

DIXIÈME PRÉSENTATION

10.

En matière d'art, tout n'est point acte.

10.1

Il y a là un principe bien simple :
tout ne relève pas de ce qui est préordonné ou préconçu.

La part du *calcul*? La part de l'*intuition*?
Pourquoi les distinguer?

10.2

Œuvrer est irrationnel,
d'où peut-être la force d'évocation qui en résulte.

10.3

En matière d'art, *tout* n'est point acte.
Ce *tout* est fondamentalement insaisissable.
Il n'est que partiellement saisissable.

10.4

Faut-il alors questionner?
Il n'y a aucune nécessité à céder au questionnement.

Mais si, selon ce que nous sommes, nous y cédon, il faut bien reconnaître que la part que nous accordons à nos interrogations sera toujours la projection de notre volonté de saisir quelques nuances entre ceci et cela ; et aussi, fort probablement, le signe d'une manière d'appréhender nos propres manières d'œuvrer (ou celles d'autrui).
Chacun y fera son parcours.

10.5

Le concept de *création* est tout aussi partiellement saisissable que l'énoncé qu'il sous-entend : *en matière d'art, tout n'est point acte*. Partiellement *saisissable* car aucune définition unique ne peut *fixer* ce concept.

10.6

Il semble que nous ne devons aller à la rencontre de ce concept (le concept de *création*) que par *réduction* : c'est-à-dire en acceptant avec humilité qu'une définition (ou toute autre manière de l'appréhender selon tel ou tel contexte) est en soi limitée et que toute la valeur d'une définition repose précisément dans cette limitation.

10.7

Il faut considérer cette limitation comme l'effort de notre volonté d'appréhender quelque chose de plus grand que nous.

10.8

L'énoncé *en matière d'art, tout n'est point acte* indique que tout questionnement autour du concept de *création* nous oblige à aller à la rencontre d'un monde de nuances.

10.9

L'inépuisable richesse de ce monde de nuances repose non sur la différence entre telle et telle définitions du concept de création, mais sur la conciliation de leurs nuances respectives.

ONZIÈME PRÉSENTATION

11.

Ces points pivotants
– délimités par l'intervalle d'une conjonction –
où l'Ouvrier se fait entendre :

L'Ouvrier *et* ses représentations ; l'Ouvrier *et* son questionnement ;
l'Ouvrier *et* ce à partir de quoi il œuvre.

Cela suppose-t-il que l'Ouvrier est sans cesse confronté
à ces rapports binaires élémentaires et inépuisables ?

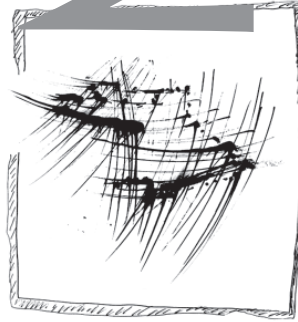
11.1

L'Ouvrier s'achemine, il œuvre dans l'intervalle de cette conjonction :
ce *et* marquant tous les rapprochements et toutes les distinctions
entre ce qu'il *est* et ses aspirations, reflets de
ses représentations des choses et des idées.

11.2

Tout ne relève pas que de l'acte concret d'œuvrer.
Ces rapports binaires relèvent tout autant du silence que de l'agir.

CHAPITRE



ŒUVRER:
INTERROGATIONS
DE L'OUVRIER

2.

Toute idée n'est que partiellement *saisissable*. Considérant que sa concrétisation matérielle est une *réduction* de l'ensemble insaisissable de toutes ses possibilités, considérant que l'idée en est une *réduction* par déduction, aussi sublime soit-elle, considérant que toute idée est modelée par nos représentations (et que, par conséquent, nous imposons à toute idée le caractère d'un reflet de celles-ci), qu'en est-il en nos limites, qu'en est-il pour l'*œuvrant*-musicien – ou plus largement, en matière d'art, qu'en est-il pour l'*œuvrant*? Cette *réduction* donne-t-elle à l'art – ou à ce que nous désignons comme tel selon nos manières de représentation des choses – toute son humanité et son élévation? Nous œuvrons toujours dans les limites de nos représentations. Nous œuvrons toujours sur le partiellement saisissable de celles-ci. En matière d'art, nous œuvrons toujours sur le partiellement saisissable d'une idée. Ces *réductions* ou, peut-être plus justement, ces *saisissables* (que tantôt nous pourrions désigner concrètement par œuvre ou œuvrer ou questionner ou déduire) sont fondamentalement de même nature : un acte volontaire – par répétitions, inscrit dans la durée – de *matérialisation* de notre imaginaire. Chaque *saisissable* comme une enveloppe temporelle et concrète du travail de l'Ouvrier sur une idée. Selon nos propres représentations, ces *saisissables* (œuvre, œuvrer, questionner, déduire) sont reliés par des liens de cause à effet et d'aboutissement toujours mis en abîme de *recommencement*. Dans la répétition, le travail de l'Ouvrier est l'écho de leur nature distinctive, mais aussi l'écho de sa volonté d'en concilier les nuances.

2.1

Ce *recommencement* est répétition : la répétition d'œuvrer, de remodeler, de *dire à nouveau* ceci ou cela. Dans la répétition est la nuance. Œuvrer (*technê* ou *théorêtikê*) nous porte toujours à inscrire ou à projeter dans la répétition une nuance comme une autre représentation de nos manières de percevoir, de concevoir ceci ou cela. *Dire à nouveau* dévoile toujours une affinité, apparente ou non, entre ceci et cela. En d'autres termes, toute répétition ou toute autre manière d'insister sur quelque chose sous-entend certaines nuances ou *qualités* propres à ces répétitions, à ces manières d'insister : nuances qualifiées par la nature des similitudes ou des distinctions de nos *retours* sur une chose, de nos *retours* sur une idée, un matériau, une œuvre, un parcours, une interrogation ou tout ce que l'on désignera comme point pivotant de ces *retours*.

Dire à nouveau revient donc à *œuvrer de nouveau* sur ceci ou cela, en d'autres termes, manifester dans la durée un retour sur ceci ou cela. Ainsi, œuvrer est une manière d'insister : quête ou *moto*. Une manière d'insister où œuvrer est travailler à l'effort d'harmonie, c'est-à-dire à l'effort d'*ajuster*, d'*assembler* (*harmonia*) ce qui relève des déductions de nos représentations d'une idée, ce qui relève des nuances de nos représentations. Une manière d'insister sur ceci ou cela et qui ne repousse pas toute intention d'opposition, d'antagonisme. *Harmonia* est alors le liant, l'ensemble cohérent (*cohaerens*, « rattaché à ») de ces *retours*, jonctions ou oppositions de ces manières d'insistance : une conciliation de celles-ci, de ce qui est dit *à nouveau* ou *autrement dit*.

2.2

En matière d'art, l'Ouvrier œuvre sur ses représentations saisies sur une multitude de représentations possibles.

Harmonie : le concept est tout entier livré à son entendement.

Harmonie relève de ses représentations saisies sur une multitude de représentations possibles.

2.3

Saisis sur nos représentations, *œuvrer* et *harmonie* ne se limitent pas à désigner une appropriation concrète de l'idée, ne se limitent pas à désigner le travail de l'Ouvrier, son travail sur l'œuvre, mais désignent aussi ce qui *conduit* l'Ouvrier à œuvrer.

2.4

Ainsi, selon cette représentation (2.3), *œuvrer* et *harmonie* sont l'expression d'une proximité, d'une conciliation recherchée entre une idée et sa concrétisation, l'œuvre.

2.5

Nuance du précédent :

Harmonie est conciliation dans la distinction.

Harmonie est conciliation des caractères distincts de l'œuvrant, de l'idée, de l'œuvre.

2.6

Sommes-nous toujours, en matière d'art, éveillés à la reconnaissance de ces distinctions et d'une possible conciliation de celles-ci, d'une conciliation *à-venir*? *Œuvrer* et *harmonie* : est-ce fondamentalement la manifestation d'une volonté de concilier les caractères distincts de l'*œuvrant* tendu vers l'idée tendue vers l'œuvre ?

L'œuvrant ◀▶ l'idée ◀▶ l'œuvre

davantage que

L'œuvrant *et* l'idée *et* l'œuvre

Un *signe* (◀▶) qui, par substitution de la conjonction marquant une distinction, exprime peut-être plus justement un *rapprochement*, un lien (*liant*) nuancé et cohérent entre le *faire* de l'œuvre et les représentations de l'Ouvrier. Un signe qui pourrait être un accord, un intervalle, un timbre, un rythme, un sonore particulier...

De nos représentations saisies sur une multitude de représentations possibles, *harmonie* désigne un effort de conciliation : cet effort n'est-il pas ce qui *conduit* l'Ouvrier à œuvrer ? Œuvrer est aussi accepter d'atteindre que *partiellement* une conciliation souhaitée entre ceci ou cela.

En matière d'art, œuvrons-nous toujours
dans la perspective de concilier ce qui est distinct ?

2.7

Harmonie : autre représentation, autres nuances.

Harmonie est, selon une autre manière de représentation,
addition ou *passage* d'un état vers un autre.



Un *état d'harmonie* s'accomplissant au sein d'une seule et même *donnée d'harmonie*
ou d'une *donnée d'harmonie* à l'autre, en conciliation de leurs distinctions.

2.7.1

Unique donnée d'harmonie, nuancée, modulée.

La permanence d'un élément dans la répétition.
A devenant A' devenant A''



A : Cette œuvre ► A' : une interprétation ► A'' : cette autre interprétation
A : Un accord ► A' : le même pivotant ► A'' : le même pivotant
A : Un accord ► A' : le même modulé ► A'' : le même modulé
A : Ce motif ► A' : cette variante ► A'' : cette autre variante
A : Ce timbre ► A' : cette nuance ► A'' : cette autre nuance



Chacun y fera son parcours selon ses représentations.

Mais la plus belle représentation de cela est, peut-être, celle du *nuage* :
A devenant A devenant A :

A ◄ ► A ◄ ► A

Ce nuage, devenant cet autre, devenant cet autre, jamais le même.

On peut aussi désigner ces représentations d'*une seule donnée d'harmonie, nuancée et modulée*, comme un pur dédoublement de celle-ci, ou son déploiement dans la répétition.



Dans ce cas, A peut se résumer comme ensemble unique de ceci et de cela, ou comme ensemble unique résultant de ceci et de cela.



A: ceci
A: cela mais le même
ou
A: ceci
A: cela mais presque le même

Cette unique donnée d'harmonie (A) suggère des *degrés* de similitude ou de distinction ; mais toujours, *entre ceci et cela*, une possible conciliation.



Chacun y fera son parcours selon ses représentations.

2.7.2

Jonction de deux données d'harmonie « passant » vers une autre, de deux données d'harmonie qui, par addition ou jonction, s'orientent vers une autre.

A joint à B donnant C
A: L'œuvrant ► B: œuvrer ► C: l'œuvre
A: Une idée ► B: son matériau ► C: l'œuvre
A: L'œuvrant ► B: l'œuvre ► C: cette autre œuvre
A: Un accord ► B: joint à cet autre ► C: résultant en cet autre
A: Une idée (son abstraction) ► B: son contour sonore concret ► C: cette autre idée



Chacun y fera son parcours.
Toute linéarité n'est pas indispensable.
Toute déduction n'est pas indispensable
puisque tout est nuance selon nos représentations.

2.7.3

Opposition de données d'harmonie et d'une probabilité de les concilier.

A: Ce mode de représentation ► B: cet autre, opposé ► C: une possible conciliation



À l'infini selon notre volonté de conciliation.

2.8

Harmonie: autre représentation, autres nuances.

Harmonie est acheminement (qui est œuvrer) par mémoire et savoirs.

Si A est cet acheminement,

Harmonie est ce qui constitue A.

C'est-à-dire, qu'*harmonie* est l'effort de conciliation de cet acheminement où œuvrer est la mesure pleine et entière d'une conciliation recherchée entre une idée – comme un reflet particulier et nuancé de ce qu'est Harmonie – et sa concrétisation, l'œuvre.

2.9

Harmonie: autre représentation, autres nuances.

Harmonie est l'effort de conciliation inscrit dans l'effort de composition.

Données d'harmonies et composition.

Sans considération explicite de ce que nous attribuons à A et B

(A et B pouvant désigner une idée, un objet, un accord, un timbre, un motif, etc.):

Harmonie est ce qui constitue A et B; Harmonie est ce qui distingue A et B.

L'effort de conciliation est l'effort de composition (de liens cohérents) entre A et B.

Cette extrapolation:

Appréhendons-nous ainsi le monde ou les choses qui nous entourent?

Selon notre entendement, notre volonté d'harmonie nous rend ouvriers d'harmonies,

ouvriers de conciliations ou, selon nos incohérences et excès, ses fossoyeurs.

Chacun y fera son parcours.

2.10

Harmonie suppose élémentairement une dualité ou davantage.

Par volonté, Harmonie est conciliation dans la distinction ;
mais nous pouvons aussi rejeter, par volonté, toute conciliation entre ceci *et* cela.

Œuvrons-nous en l'espace de cette conjonction ?

Dans la reconnaissance de ce qui distingue ceci *et* cela,
une conjonction (*et*) est en puissance d'une possible conciliation.
L'intention brute de concilier est une intention de *joindre* ceci *et* cela
en leurs zones communes et distinctions.

2.11

Harmonie : autre représentation, autres nuances.

Si Harmonie est A et seulement A : est-ce un absolu ?

Ne faut-il pas alors distinguer ce qui relève du terrestre et du spirituel ?
Ou alors reconnaître ce qui relève d'une *donnée immédiate* d'harmonie ?

Tout concept est modelé par un contexte – reflet d'un système de valeurs,
reflet de notre mode de représentation du monde des idées, des faits et des choses.



Toute représentation est livrée à une conciliation possible
avec un autre système de valeurs, un autre mode de représentation.



Alors ce que nous désignons par nos représentations d'*harmonie*
sera toujours fondamentalement distinct, en divers degrés ou nuances,
de la représentation d'autrui.

2.12

Voyage de l'esprit autour d'un *point pivotant* :

a.

Dans l'absolu, les questions suivantes se posent-elles ?

– *Ceci comme harmonie ou bien cela ?*

– *Ceci est-il davantage harmonie que cela ?*

Dans l'absolu, la question est absurde
puisqu'elle sous-entend une échelle de distinctions.

b.

Du point de vue de la poétique, ces questions pourraient avoir la valeur
d'une métaphore désignant une déconstruction de l'acheminement de l'œuvre :
œuvrer sur l'œuvre.

c.

D'un point de vue philosophique, ces questions dépassent de loin
le sujet concerné (Harmonie) et expriment, fondamentalement,
la nécessité d'œuvrer sur nos représentations.

d.

Du point de vue de la composition musicale, ces questions relèvent d'un sujet familier
(écriture et possibilités nuancées du sonore), mais elles dépassent aussi
ce sujet familier, d'où la nécessité d'œuvrer sur nos représentations.



Chacun y fera son parcours.

2.13

Œuvrer est distinct de l'intention d'œuvrer.

Une idée ne dérive-t-elle pas à la fois de toutes les intentions
– projection d'une multitude de contours possibles –
et d'un unique contour privilégié saisi
sur l'ensemble insaisissable de tous ses contours possibles ?

Interrogations.

En matière d'art, une idée n'est-elle pas ainsi appréhendée grâce à cette première
clarté intuitive qui nous permet d'en définir *un* contour dans le flot des intentions ?
Cette première lueur qui conduit l'idée sur le seuil du temporel.

Toute idée semble-t-elle ainsi appréhendée par nécessité d'accomplissement
qui, du même coup, nous impose un dilemme ou une hésitation ?
– *Ferai-je ceci ?*
– *Ferai-je ceci ou cela ?*

Nuances des interrogations.

La résolution de ce *ou* est déjà harmonie,
une harmonie brute, élémentaire, une harmonie d'avenues possibles :
une orientation vers ce choix ou cet autre dans la conviction ou le doute.

Nos intentions d'œuvrer nous instruisent sur nos manières d'œuvrer.
Elles nous instruisent, car nos intentions d'œuvrer sont toujours *dirigées* sur *quelque chose*,
de vague ou de précis, mais sur quelque chose dont on souhaite *tirer parti*,
c'est-à-dire à quoi on souhaite accorder toute la valeur qu'inconsciemment
ou intuitivement nous avons perçue, pressentie, à l'origine de nos intentions.

2.14

Retour et additions sur cette représentation :

Harmonie est l'effort de conciliation inscrit dans l'effort de composition.

La formuler ainsi :

– *Qu'aurai-je tiré de l'idée ?*

Il faut reconnaître l'infini des possibilités d'une idée (un ensemble insaisissable) et les limites de l'idée (qui est d'œuvrer sur une *portion* de cet ensemble insaisissable).

Œuvrer est la conciliation de ces deux points.

En matière d'art, nous œuvrons tous dans le rapprochement,
la conciliation de ces deux points
à joindre, à souder
(*cohaerens*, « rattaché à »)
et de ce qui en résulte.



Un tracé.



Un tracé qui est celui d'œuvrer à la fois sur nos représentations,



à la fois sur un matériau concret de l'idée :



ce sonore ou cet autre



cette fonction ou cette autre



cette qualité ou cette autre



cette répétition ou cette autre



cette nuance ou cette autre



ce rythme ou cet autre



ce timbre ou cet autre



ce motif ou cet autre



∞



Un ensemble – œuvre – tiré d'une idée,
mais toujours objet de nos représentations.

2.15

L'accord.

Il instruit.

Par autorité du vertical et de l'horizontal,
il matérialise le voyage abstrait de l'idée.

L'accord inscrit l'idée dans la durée.

Jeux, quêtes ou assemblages ou don d'un ensemble,
intervalle comme mesure du sonore ou résonant particulier,
couleur ou panorama d'inventions, pôle ou entité complexe,
l'accord est cohérence.

2.16

Nuances autour de cette question :

– *Qu’aurai-je tiré de l’idée ?*

D’un simple geste (énoncé dans l’instant, le bref)
jusqu’à ceux accomplis aux sommets de vastes constructions,
le principe fondamental en composition musicale est-il la répétition ?

Un mètre suffirait-il s’il n’était répété ?

Hors de la répétition, la plus subtile soit-elle,
qu’aurions-nous dit, sauf peut-être nos seules limites ?

En matière d’art, œuvrer

– qui est *faire* et, par extension, qui est *art de faire (technē)* –
s’enracine d’abord dans la répétition.

Que pourrions-nous tirer de l’idée sans insister ?

Que pourrions-nous tirer de l’idée sans persister à *en tirer* quelque chose
(peu importe la nature de ce *quelque chose*) ?

Cette insistance dans le *faire* est répétition pure et simple.

Les manières d’œuvrer de l’Ouvrier sont-elles mêmes inscrites, liées à la répétition
non seulement comme pratique du geste mais comme *manière d’être* de l’Ouvrier.

Dans la durée, nous sommes tous dans la répétition.

Œuvrer suppose, fondamentalement, que nous insistons sur *quelque chose*
(idée ou matériau). Insister sur ce *quelque chose* est y revenir à répétition.

Y revenir à répétition afin d’en tirer – consciemment ou intuitivement, selon une échelle d’appréciation propre
avant tout à l’œuvrant lui-même mais inévitablement soumise aux interprétations d’autrui – toute nuance
considérée comme essentielle à notre ouvrage sur une idée ou son matériau.

2.17

L’archétype de la répétition.

Serait-ce que ce n’est point la mort qui nous trouble
mais le lent glissement vers les éléments et l’oubli ?

Dans l’aveu nous nous ressemblons tous.

D’où, peut-être, œuvrer.

2.18

L'esquisse.

Son poids est tendu vers le réel.

Un mot, un motif sur le seuil, peut révéler ;
une métaphore peut être une clé.

Esquisse – elle est un *avant*, ce qui précède.
Le poids transféré de l'abstrait, la forme annoncée.

Décisif ou esquissé, un premier geste d'œuvrer
comme fondement, ancrage.

D'un geste initial – l'esquisse comme la portion d'une idée ;
notre insistance à répéter ce geste est comme autant de nuances à saisir
par le baptême du réel.

2.19

L'accord.

Il instruit.

Œuvrer est manifester un silence au-dessus de nos têtes.

Et de ce silence, l'accord (*cohaerens*, « cohérence »)
comme réunion de l'idée et de l'Ouvrier,
une première harmonie.

La pensée qu'un jour nous mourrons nous suggère-t-elle tous
une quête d'harmonie par l'acte d'œuvrer ?
Ainsi le désir d'œuvrer ne serait pas indissociable du désir de durer ;
réconcilier l'éloignement de ces deux points.
Qui de nous ne s'est pas reposé dans la mémoire d'un « *j'ai fait* » ?

2.20

Faire (œuvrer) qui est éveil,
qui est *être* sur tous les seuils.

Œuvrer relève-t-il d'une morale de l'intention ?

Un « *j'ai fait* » ou un « *j'ai souhaité faire* » ?

Singularité et nuances de ce qui suit :

« *J'ai fait* » n'est pas simplement un attribut positif d'*œuvrer*.

Certains ont pu dire :

– *J'aurai meurtri villes et hommes.*

D'autres :

– *Mes vers auront été une histoire de la poussière et des os.*

D'autres :

– *Je me suis transformé dans l'indifférence de mes excès.*

D'autres :

– *Œuvrer fut mon désir de combler, différent de celui de faire.*

Mais d'autres, contrairement, auront pu dire :

– *Il y a seulement préséance d'une donnée sur une autre dans une morale
de l'Être soumise aux contradictions au regard d'un désir
de cohérence entre soi et une intention.*

D'autres :

– *Œuvrer est mon effort de conciliation des choses.*

D'autres :

– *Œuvrer aura été le poids de mon silence.*

Et d'autres encore :

– *J'ai fait œuvre d'amour dans l'Accord.*

Ou même – intention inavouée d'*œuvrer* dans l'amour :

– *Qui de nous sur sa peine ne s'est pas reposé dans la mémoire de l'autre ?*

– *Garde-moi cette part où tu t'es souvenu et où je puisse durer.*

2.21

Harmonie : autres représentations, autres nuances.

Le Temps est-il un *liant* d'harmonies ?

Quelque chose au-dessus de nous
est harmonie regroupant toutes les harmonies.



Dans l'absolu, la question suivante est absurde :
Qu'est-ce qui est harmonie et qu'est-ce qui ne l'est pas ?



Toute harmonie étant virtuellement une autre harmonie.

Les excès de destruction sont toujours côtoyés
par une autre harmonie ou une *possible* harmonie :
un rachat par le temps ou la volonté terrestre d'harmonie.
Un n'est point sans l'autre.

2.22

Harmonie : autres représentations, autres nuances.

De ce qui peut être Harmonie au-dessus de nous,
comme regroupement d'harmonies, comme valeurs temporelle et morale.

La Foi :

Il me semble que cela est une
harmonie de conciliation entre soi et ce qui est au-dessus de soi.

L'Éthique :

Il me semble que cela est une
harmonie de conciliation entre soi et autrui.

La Nostalgie :

Il me semble que cela est la conscience furtive, aiguë, *a posteriori*,
d'une conciliation entre soi au regard de ce qui a été.

De ce qui a été œuvré :

Le sentiment d'une conciliation passée nous porte-t-il – plus que tout autre chose – à être ouvriers en quête d'harmonies, en quête de nouvelles conciliations entre soi et l'entreprise d'un nouveau parcours d'œuvrer dans la durée ?

Œuvrer suppose toujours une distance entre ceci et cela,
entre ce qui a été œuvré et ce qui sera œuvré
jusqu'à ce que la mort abolisse ce « et ».

2.23

Harmonie : autres représentations, autres nuances.

Harmonies du bref. Harmonies de la fragmentation.

Y a-t-il dans l'esthétique du bref (ou de la fragmentation) une nostalgie ?

Serait-ce là le vestige d'une idée que l'imagination nerveuse a gonflée ?

Le bref serait-il le vestige d'un bel édifice d'imagination exaltée ?

Une fragmentation à polir, à sauver de la chute ou de la vague temporelle qui l'emporterait vers la collection des désirs vaniteux de vastes architectures, n'est-elle pas le regret d'une construction idéale et orgueilleuse ?

Quelle nécessité conduit l'Ouvrier à œuvrer, parfois, dans la brièveté ?

Mais, dans la brièveté,
établir le territoire de son chant, habiter cette limitation,
fouiller l'horizon et oublier la démesure.

J'aime entendre et lire, chez certains, la force monolithique du sonore fragmenté : sillons de vie et de rythmes en leurs durées brèves qui tantôt raclent l'espace, tantôt sifflent tel un javelot dans le sonore sec ou vibrant.

Y percevons-nous parfois, discrètement,
le rattachement nostalgique à un plus grand édifice ?

Le bref comme pilier :

ces motifs, en permanence dans la répétition ; ces formes brèves
et autres manières de continuité créées par la diversité d'un matériau varié,
par leurs différences émises à l'instant dans le bref.

Œuvrer dans le *dit* de l'instant comme la parole brève déployée
– ainsi des vers d'un poème –
où la forme *se fait* dans le *bref additionné au bref*.

Chaque instant sous l'autorité d'un « *j'ai dit* ».
Sans plus, ou peut-être, simplement,
« *j'ai donné forme* ».
Pur nuage.

2.24

Un accord, comme unique donnée d'harmonie, peut-il nous *replacer*
dans la paix de la durée et dans la plénitude de la répétition ?
L'accord comme *installation* de cela.

2.25

Le silence originel des hommes dès le tout premier soubresaut de la conscience :
comment ne craindrait-il pas la mort ? D'où la nécessité d'œuvrer.
Ce silence était-il le siège d'anciennes places occupées
en notre imaginaire poussant l'Ouvrier à œuvrer ?

2.26

Pouvons-nous imaginer le premier mot et la force de son action libératrice ?
Pouvons-nous imaginer cet intervalle infinitésimal
entre le dernier balbutiement et la première syllabe de l'humanité ?
Depuis tout est nuance et répétition.

2.27

Des civilisations entières se sont endormies, ont eu leurs matins.
Ce cycle est-il un des archétypes de nos répétitions ?

2.28

En matière d'art, toute quête a ses silences additionnés à eux-mêmes.
Pourquoi se soustraire à leur fraternité ? Pourquoi se soustraire à leurs retours répétés ?

2.29

Quête d'harmonie.

Tout est distance entre ceci et cela.

Rien dans la matière qu'elle-même, à l'exception d'une idée la qualifiant.

Composer est céder au sonore et parcourir l'idée.

2.30

L'accord.

Autre représentation d'harmonie : dans le sonore de l'accord, y prolonger notre silence.

2.31

Tout est nuance.

– *Regardes l'horizon !... Que vois-tu ?*

Le poète y verrait un nuage ;

l'un, son destin ; l'autre, la guerre ; l'autre, une idée.

– *Vois-tu ceci ?*

Je comprendrai que c'est un signe où porter mon attention.

– *Entends-tu cela ?*

Je comprendrai que c'est un signe où porter mon oreille.

– *La Foi, le Bien, Harmonie ?...*

Je comprendrai que ce n'est plus un signe mais davantage et que je suis mortel
et qu'une immensité portant tous les noms est au-dessus de moi, d'où y œuvrer.

2.32

Ruptures d'harmonies.

Œuvrer est parfois si proche du lien des atomes

et parfois si éloigné des simples vertus.

Fière, la brutalité des hommes aura bien souvent imposé la foi ou la guerre
et aura jeté la même lumière sur ses actes d'amour et d'étouffement.

Aucune gloire, sinon la déception, un naufrage
qu'aucun fond ne recueille en guise de consolation.

Aura-t-elle cherché en vain un sommeil ou un simple effort vers lequel
s'incliner afin d'œuvrer dans la conciliation ?

2.33

Quête d'harmonies.

De quelle poussée fondamentale le *faire* de l'Ouvrier (*œuvrer*) se réclame-t-il ?
La poussée d'une réconciliation souhaitée de trop de ruptures d'harmonies ?

Quelle est donc cette première déception, cette première chute mythique
qui nous ramène sans cesse vers la nécessité d'œuvrer ?

L'oubli de sa provenance ? L'oubli du feu initial, originel ?

L'oubli de cette première seconde abyssale où le plaisir devenu
conscient de lui-même a réclamé sa part au devoir instinctif de procréation ?

2.34

Ruptures d'harmonies.

La foi abîmée, exsangue par la brutalité des hommes.

Il me semble entendre ce dialogue ou l'excès, tendu vers sa propre gloire,
œuvre dans l'ignorance de toute conciliation – une *désharmonisation* :

L'Excès :

– *J'ai créé la peur et je porte la mémoire des torturés.*

Harmonia :

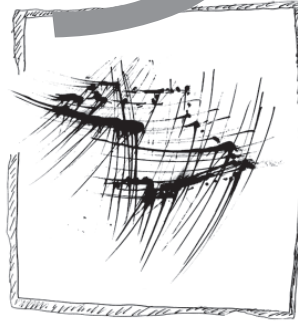
– *Un ciel commun et pourtant d'inutiles agonies.*

De cette rupture d'harmonies, le pardon – voie conciliante et unificatrice –
n'est-il pas comme absolution du trouble, œuvre d'harmonies ?

N'est-il pas en lui-même un souffle d'humanisme,
une *ré-union*, une harmonie recouvrée ?

N'est-il pas la reconnaissance d'un *à-venir* ou, peut-être, d'un autre trouble anticipé
qui à son tour, de ses excès pardonnés, serait *réharmonisation* ?

3
C H A P I T R E



L'OUVRIER INTERROGE
SA POSITION TEMPORELLE
DANS SA QUÊTE DE L'IDÉE

3.

Si la position temporelle de l'Ouvrier est celle où celui-ci se dresse dans un état de veille (en cet intervalle de temps antérieur à tous les parcours possibles, antérieur à celui élu où l'idée appréhendée le portera vers l'œuvre), cette position temporelle n'est-elle pas une quête habitée de possibilités ?

Autrement dit : si la position de l'Ouvrier est quêtes et veilles (l'Ouvrier attentif à tous les parcours possibles menant vers l'idée), sa position est antérieure au *temps* même de l'idée. Par contre, si la position de l'Ouvrier n'est pas antérieure à tous les parcours possibles mais, déjà, est *qualifiée* par l'idée, ne peut-on pas entrevoir cette position comme étant dans le temps même, le *mouvement* même de l'idée ?

Ainsi, voilà peut-être deux *harmonies de tensions* bien différentes l'une de l'autre :

A, l'Ouvrier en quête de B, l'idée
ou
A ◀ ▶ B : l'Ouvrier déjà dans le temps de B

Avant même d'entreprendre son retrait (le temps proprement dit de la composition), avant même d'entreprendre son propre recul sur soi afin de mieux circonscrire les limites temporelles et concrètes de son travail sur une idée, la position de l'Ouvrier est quête et voies multiples de son questionnement.

Y a-t-il là une appréhension (ou une *harmonie* de tensions), à savoir celle du poids des heures que l'on subtilisera aux autres heures gérées des calendriers et des agendas où la pensée doit se frayer un chemin et nous conduire à nous retirer en nos temples – solitudes et réflexions – pour nous consacrer au travail sur l'idée ? Ouvrir sur une idée est l'inconditionnel *moto* et raison d'être de l'Ouvrier.

Quête d'une idée ou œuvrer sur une idée : le temps de l'Ouvrier n'est-il pas toujours *tendu* (harmonie de tensions) ou qualifié ou entièrement tourné vers son désir d'œuvrer sur une idée comme l'imposition d'une nécessité ?

Peut-être pouvons-nous ainsi résumer différemment ces mouvements de la pensée :

A
Anticipations en deçà de celles qui sont qualifiées par le *faire* de l'œuvre.
Un temps tendu vers cet autre où il pourra dire : je compose.
▼
B
Ces parcours à entreprendre et celui à élire entre tous, tendus vers l'œuvre à faire.
▼
C
Le site de l'œuvre et sa construction.

Dans sa quête de l'idée (au temps consacré à la *définir*, à l'*extraire* d'un ensemble de possibilités), la position de l'Ouvrier est sur le seuil de tous les cheminements. Errances ou détours n'expriment-ils pas une tension psychique, un état en deçà d'un *je-compose*? Ne sont-ils pas aussi qualifiés par la mémoire d'un *j'ai-fait*, celle de constructions antérieures, celle aussi du poids des silences après l'aboutissement d'acheminements antérieurs?

La position de l'Ouvrier, d'avant l'œuvre à *faire*, n'est-elle donc pas, aussi, celle de l'assurance d'un *je-ferai-de-nouveau*, d'un nouvel acheminement à venir où se répercuteront en nouveaux feux les échos du précédent? (Être dans l'écho de ce qui nous précède, comme attentif à une rumeur dont nous ne pouvons pas encore appréhender avec clarté la source mais qui est teintée de la certitude d'un *je-m'acheminerais-de-nouveau*). La mémoire d'un *j'ai-fait*, celle d'acheminements déjà parcourus, rassure : elle qualifie la position de l'*œuvrant-musicien* qui, sur le seuil de tous les parcours possibles, est en attente d'un nouvel acheminement.

3.1

La quête de l'Ouvrier est peut-être qualifiée par un sentiment d'alliance. Une alliance entre un *maintenant* où sa quête est un *à-venir* de l'idée et un *lendemain* où, livré à son travail sur l'idée ou, en d'autres mots, livré à son travail de *sonneur* et clamant sa nouvelle position comme la bénédiction d'un nouveau matin, l'Ouvrier pourra dire à nouveau, je suis *ouvrier d'harmonies*.

3.2

De ces harmonies de tensions, tout questionnement de l'Ouvrier est une harmonie en attente de clarté, une harmonie encore voilée par la rumeur de l'idée *à-venir*.

3.3

Harmonie de tensions :

Les silences d'une quête sereine de l'idée sont bien distincts du malaise
d'un quotidien désertique en l'absence de celle-ci.

La position de l'Ouvrier, *avant* son cheminement réel vers l'œuvre, est tout entière entourée du silence agité des solitudes mais, à la fois, consolidée par celles-ci. Sur le seuil d'un nouveau parcours d'œuvrer, ces interrogations sont peut-être les seules véritables interrogations de l'Ouvrier dans sa quête d'une idée :

- *Livre-moi à la durée !*
- *Livre-moi tes frontières !*

Rochers solitaires mais combien denses de l'interrogation.

L'*œuvrant-musicien* anticipe et interroge ses intentions de parcours.



L'OUVRIER INTERROGE
SA RÉUNION AVEC L'IDÉE

4.

Œuvrer est interroger une idée.
Toute œuvre résulte d'une réunion entre son *ouvrier* et une idée.

4.1

Tout parcours possible est aussi abandon de parcours.
Toute harmonie possible est aussi abandon d'harmonies.
Une conciliation *à-venir*.

4.2

L'imagination créatrice comme une poussée vers cet intervalle de temps non mesurable
entre intuition et clarté, où l'idée entrevue deviendra possibilités d'harmonies.

4.3

Une quête (intuitions ? labeur ?) orientée vers cette première manifestation concrète de l'idée
où l'Ouvrier *rapproche* ceci et cela, cette esquisse et cette autre,
cette possibilité et cette autre, cet accord et cet autre.

4.4

De sa *trouvaille* de l'idée (l'*eurêka* de l'Ouvrier) et de l'obligation
d'en tirer quelque chose, la considérer, cette trouvaille de l'énoncé tant souhaité,
dédit de tant de contours possibles, comme le point pivotant de l'œuvre *à venir*.

L'œuvre *à faire* comme une projection du déploiement d'harmonies
que cet énoncé concentre encore en lui-même.

4.5

Œuvrer est conduire une idée sur les rives de la concrétude,
réunir en notre mémoire ses possibilités entrevues comme
une appropriation possible et illusoire de toutes ses possibilités.

4.6

Sensibilité et raisonnement sont élans, acheminements ou prières.
Le but souhaité ou inavoué d'œuvrer est d'abord défini
par toutes nos intentions de parcours :
un élan choisi d'entre tous les parcours possibles,
ceux des intentions, des doutes et des certitudes, mais ceux
où un désir de cohérence s'est imposé comme principe fondamental d'œuvrer.

4.7

Œuvrer sous-entend aussi que nous habitons
un îlot persistant de doutes et d'orgueilleuses satisfactions.
Y revenons-nous sans cesse ?
Errance ou tracé d'œuvrer dans la répétition de ces retours ?

4.8

L'Ouvrier désœuvré (retour au point 3.3).
Aucune course, aucune quête ni apparemment aucune agitation !
L'Ouvrier se serait-il privé d'une attention, d'un détour, d'une voie ?
Que voit-il dans le doute qui ne lui rappelle d'anciennes certitudes ?
Un silence qui n'est pas une frontière mais l'humus ?

4.9

Hors du cercle du réel qui nous cingle tous,
œuvrer relève bien souvent d'un rituel où s'appliquer :
un ouvrage que l'Ouvrier s'impose.

4.10

Une idée est en soi une contrainte.
Et sans contrainte nous ne sommes rien.
L'outil des limitations et des nécessités est à notre portée.

4.11

De l'alchimie des intuitions, des emprunts, des théories,
des archétypes et des références, des tendances et des voisinages,
toujours est un territoire, un site à délimiter.
Ce site, celui de l'œuvre à faire.

4.12

Tout est nuance dans ce parcours vers le site de l'œuvre.
Et de l'idée, son fondement,
tout est nuance dans la transformation et la répétition.

4.13

Répétition et transformation.
L'idée de l'Ouvrier ne peut se soustraire de ces archétypes.
Y œuvrer – aucun retrait possible puisque cela est mouvement.

4.14

Y œuvrer est en tirer de nouvelles clartés.
Y œuvrer et en tirer de nouveaux contours de ce qui a été *énoncé*.
Le principe de la permanence d'un élément dans la variation :
nouveaux contours ou fragments qui sont variations d'une même idée,
nouveaux contours ou fragments qui sont nuances d'une même idée.

4.15

Outre toutes considérations formelles et conceptuelles,
qu'est-ce qui porte l'Ouvrier à répéter, à œuvrer davantage
sur l'ensemble insaisissable des possibilités d'une idée ?
Est-ce là, peut-être, sa raison d'œuvrer, d'être Ouvrier ?

4.16

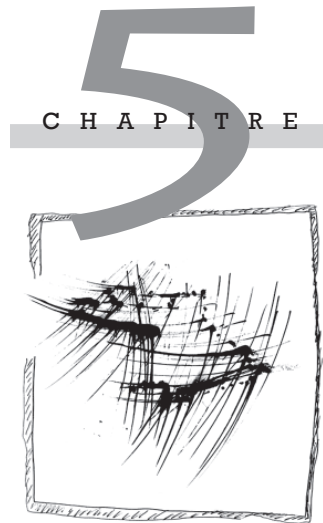
La répétition comme l'archétype d'œuvrer.

L'Idée :

*– Je suis tes découvertes et perceptions, tes piliers et tes temples, et bien au-delà.
Je serai investi de tes causes mais demeurerai multiples possibilités d'harmonies ;
depuis le plus simple de tes gestes jusqu'à ceux accomplis
aux sommets de tes constructions les plus vastes, j'aurai été
l'insaisissable ensemble de toutes mes possibilités.*

L'Ouvrier :

*– Qu'aurai-je tiré du contour que je t'aurai attribué ?
En l'espace d'une répétition, n'aurai-je dit que mes limites
sur ce que j'aurai partiellement saisi ?
Rien ne me soucie autant qu'un silence
sur tes possibilités.*



L'OUVRIER INTERROGE
LE TEMPS CONCRET
DE L'ŒUVRE
ET DU SIGNE

5.

Tout signe, en soi, inscrit une œuvre dans la durée.
Tout signe, en soi, modèle le temps concret d'une œuvre.

5.1

C'est une évidence que de dire
qu'une idée, de par sa nature abstraite, est intemporelle en elle-même.

5.2

L'abstraction d'une idée musicale ne se *mesure* donc pas concrètement
– elle ne peut être qu'appréciée.

5.3

Le temps concret (mesurable) de l'œuvre est donc
distinct du temps abstrait (non mesurable) de l'idée.
Deux appréciations distinctes l'une de l'autre.

5.4

Le temps concret de l'œuvre exprime une appropriation concrète de l'idée musicale :
l'Ouvrier œuvre sur un contour concret de l'idée saisie sur un ensemble de possibilités.



L'Ouvrier inscrit ainsi dans le temps de l'œuvre un contour concret de l'idée musicale.



L'Ouvrier assure ainsi, en quelque sorte, la *traduction* de l'idée dans le mouvement.
Et ceci n'est possible que dans la mesure où le sonore est *délimité*.

5.5

Ainsi, sans signes ou sans codes comme manières de *signifier* ce sonore,
l'Ouvrier ne peut exprimer ni mouvement concret, ni durée concrète de ce sonore.
Ces caractères sont inhérents au temps concret de l'œuvre.

5.6

L'appropriation concrète d'une idée musicale n'est donc possible que dans la mesure où le sonore est exprimé par le biais d'un signe concret ou par tout autre code à partir duquel l'Ouvrier œuvre sur l'idée.

L'Ouvrier fixe, délimite, il *œuvre*. L'Ouvrier pose les bornes.

5.7

Signifier dans le temps concret de l'œuvre les caractères d'une idée passe donc aussi par le signe (ou, en l'absence de signes, par le recours à tout autre code privilégié de communication de l'idée).

5.8

Le sonore est signifié par le signe, mais paradoxalement il n'est pas *exprimé* : du signe (de quelque nature qu'il soit, écrit ou non) qui traduit le sonore, l'imagination créatrice en interprétera ses possibilités : là, tout est nuance.

5.9

Œuvrer est aussi travailler sur ce paradoxe :

Œuvrer sur une idée est aussi
œuvrer sur ce que l'on peut en suggérer dans la mesure
où *une portion* de ses possibilités est élue, saisie par les signes et,
par les nuances des interprétations, projetée comme un *tout* de ses possibilités.

L'idée : un infini de possibilités.



Œuvrer : sur une portion de ces possibilités saisie par les signes.



Interpréter : sur cette portion, suggérer l'ensemble des nuances de l'idée.

5.10

Considérer ceci :

Du passage d'un temps à un autre, l'Ouvrier œuvrant sur divers états de l'idée :

Le temps abstrait de l'idée
(son abstraction originelle)



Le temps concret de l'œuvre et des signes
(concrétude de l'idée – le travail sur un contour)



Le temps du *dit*
(*interprétation* du sonore de l'Ouvrier)

5.11

Voyage de l'esprit :
la persistance d'une idée.

L'écriture musicale (ou toute autre manière de *saisir* l'idée)
aurait-elle, inconsciemment, par sa force évocatrice, un caractère nostalgique ?

Si nous considérons A comme un premier seuil du travail de l'Ouvrier :
appréhender par les signes et les nuances des interprétations de ceux-ci
ce sentiment de *réduction* de l'idée par l'écriture.



Si nous considérons B comme un second seuil du travail de l'Ouvrier :
nouveaux travaux de l'Ouvrier comme de nouvelles tentatives d'appréhender
le contour d'une idée sur l'ensemble insaisissable de tous ses contours possibles.



Alors de A et de B, selon l'entendement de chacun, de ces seuils conciliés,
harmonie est peut-être nostalgie d'une appréciation du temps abstrait de l'idée où l'Ouvrier pouvait
encore avoir le sentiment que rien n'est *réduit*. Chacun y fera son parcours.

5.12

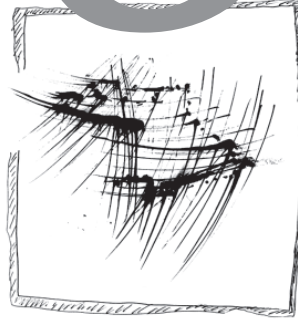
Œuvrer.

Par le signe ou sa manière de *signifier* et de *se signifier*,
l'Ouvrier inscrit son temps dans celui de l'idée.

En accord ou en contradiction, il œuvre.
Il faut envier cette cohérence ou ces heurts.

Dans toute édification, il n'y a pas d'absolu,
simplement un désir de cohérence.

6
C H A P I T R E



L'OUVRIER INTERROGE
DES MANIÈRES D'AGOGIE

6.

Les rapports d'équilibre entre contraste et diversité du matériau
sont-ils indispensables pour notre appréciation d'une œuvre ?

6.1

De façon générale : constats élémentaires autour de cette interrogation :

Un matériau diversifié peut être *peu* contrasté.

Un matériau diversifié peut être *très* contrasté.

Un matériau minimal peut être *peu* contrasté.

Un matériau minimal peut être *très* contrasté.

Les mêmes, considérant ce qui suit :

Un matériau diversifié peut être *peu* contrasté au sein d'une œuvre brève.

Un matériau diversifié peut être *peu* contrasté au sein d'une œuvre longue.

Un matériau diversifié peut être *très* contrasté au sein d'une œuvre brève.

Un matériau diversifié peut être *très* contrasté au sein d'une œuvre longue.

Un matériau minimal peut-être *peu* contrasté au sein d'une œuvre brève.

Un matériau minimal peut être *peu* contrasté au sein d'une œuvre longue.

Un matériau minimal peut être *très* contrasté au sein d'une œuvre brève.

Un matériau minimal peut être *très* contrasté au sein d'une œuvre longue.



L'appréciation de ces rapports entre *contrastes* et *diversité* et *temps*
(ici la durée de l'œuvre) sous-entend cet aspect : le *renouvellement* de la perception.

6.2

Cette question du renouvellement de la perception est-elle légitimée ?

Est-elle le fruit de nos habitudes ou d'un entraînement culturel

(une prédisposition favorable ou non)

dont nous ne pouvons véritablement nous échapper ?

L'appréciation de ce qui est contrastant et diversifié

ou de ce qui ne l'est pas est évidemment relative.

6.3

Peut-on admirer une montagne, un rocher, et reprocher à l'objet monolithique d'être imperceptiblement en mouvement, sa durée géologique n'étant pas à notre échelle?

L'analogie semble simpliste à la première approche,
mais ne relève-t-elle pas de notre capacité à l'introspection?

6.4

Outre ce qui relève de nos idiosyncrasies, notre appréciation de ces rapports (*contraste/diversité*) dans la durée relève aussi de notre capacité à reconnaître que percevoir est voir ou entendre à travers tout ce que nous avons vu ou entendu.

Percevoir est se souvenir (Bergson).

6.5

En matière de composition musicale, toujours est à saisir *entre ceci et cela*, dans la durée et la répétition, une nuance, aussi subtile soit-elle, comme un signe particulier multiplié à cet autre et à cet autre.

Ainsi, notre appréciation de cela est
le reflet singulier de nos manières d'*écouter* le mouvement du sonore.

6.6

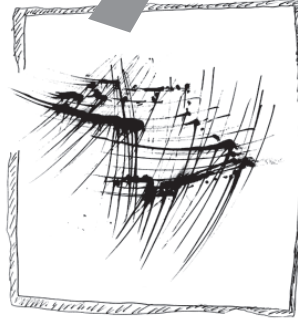
Conséquemment, nos manières de *percevoir* le mouvement du sonore (ou de *rendre* ce mouvement par le jeu) relèvent davantage de nos conceptions que des indications livrées par le compositeur.

6.7

Toutes indications sur le mouvement du sonore,
toutes indications sur ces variations agogiques
relèvent des nuances de nos représentations du sonore.

7

C H A P I T R E



L'OUVRIER INTERROGE
UN PARADOXE
ET SES NUANCES

7.

Le paradoxe suivant :

Le point 5.9 :

*Œuvrer sur une idée est
œuvrer sur ce que l'on peut en suggérer dans la mesure
où une portion de ses possibilités est élue, saisie par les signes et,
par les nuances des interprétations, projetée comme un tout de ses possibilités.*

7.1

Une idée est une *portion* de l'ensemble de ses possibilités.
Œuvrer sur ses contours est ce que nous pouvons désigner par *creatio* :
creare-crescere, « croître, faire pousser, faire grandir ».

7.2

« Création » relève d'une autre autorité (*creator*).

7.3

Le *creatio* relève du labeur de l'Ouvrier. Il relève de ce que l'on désigne
couramment, ou abusivement, par l'expression « imagination créatrice ».

7.4

Il faut distinguer le concept (*création*) de l'épithète (*créatrice*).

7.5

En matière d'art,
le *creatio* suppose que l'Ouvrier *tire quelque chose de quelque chose*.
Donc qu'il modèle, qu'il œuvre sur ce quelque chose.

7.6

Modeler suppose que l'Ouvrier *donne forme* :
il œuvre selon certaines contraintes liées
à ce qu'il modèle, liées à un contexte, liées à sa pratique (*techné*)
et, fondamentalement, liées à son mode de représentations des choses et des idées.

7.7

Modeler suppose donc une *réduction*
(dans le sens de *donner un contour* à partir de ceci ou de cela).

7.8

Cette *réduction* est un attribut positif.

7.9

Sans cette *réduction*, le labeur de l'Ouvrier (*creatio*) ne serait pas un labeur
mais seulement la projection d'intentions de *faire quelque chose*.

7.10

Cette *réduction* est le fruit d'un acte concret (le *creatio*) qui anime l'idée dans la durée
(sa concrétude, sa *matérialisation*).

7.11

Le *creatio* est donc un acte concret de l'imagination créatrice
animée par notre volonté concrète de *faire*, d'œuvrer.

7.12

Cet acte concret d'œuvrer est «*le faire*» de Valéry.
Il est aussi le «*Wolle die Wandlung*» (Veuille la transformation!) de Rilke.

7.13

L'acte est volontaire (le labeur d'œuvrer),
mais la volonté qui l'anime est irrationnelle (ou ne l'est-elle pas?).

7.14

Participe-t-elle, peut-être, d'une autre volonté, plus irrationnelle encore :
la volonté de se *signifier* au monde, d'y prendre la parole ?

7.15

Tout est nuance :
chacun selon son mode de représentation des choses
occupera l'espace de ces interrogations.

7.16

Mais toujours, ayant préséance sur ces interrogations, l'œuvre en elle-même,
l'œuvre sonore en soi.

7.17

Les interrogations de l'œuvrant-musicien
ne peuvent être que nuancées par son expérience du sonore.
Le sonore en est l'humus.
Sans l'expérience du sonore, il n'y a que spéculations.

7.18

L'expérience du sonore est d'œuvrer sur le sonore.
Cette expérience du sonore est relative à la diversité des pratiques musicales
– aspect culturel – et est le reflet de nos propres représentations de ce qu'est une expérience du sonore.
Mais, toujours, le sonore est une *chose en soi*.

7.19

Ceci de singulier chez l'œuvrant-musicien :
il y a l'interprétation physique (le jeu) et l'interprétation rhétorique.
Une dualité à concilier dans leurs nuances propres.

7.20

Tout discours sur une œuvre (oral ou écrit – *rhetor* ou *scriptor*)
est, en soi, une interprétation du sonore. Mais cette interprétation est bien distincte
de cette *autre* interprétation, physique celle-là, par le jeu ou la composition musicale elle-même,
où l'on fait l'expérience concrète du sonore et de son mouvement dans le temps.

7.21

Le «*sonore particulier à une œuvre*».

L'expression chère au compositeur Claude Ballif désigne ces aspects (7.20), mais sous-entend aussi qu'en matière d'interprétation toutes nos intentions de lecture du sonore (nos *efforts* de compréhension) ne peuvent pas s'imposer arbitrairement au sonore d'une œuvre.

L'expression de Ballif sous-entend aussi qu'en matière de composition musicale, toutes nos intentions de conception du sonore (nos *efforts* d'harmonies) ne peuvent pas s'imposer arbitrairement comme tracé d'une œuvre.

7.22

Nos intentions d'interprétation sont *modélées*, déduites et nuancées par l'objet de notre attention : l'œuvre elle-même et par ce qu'elle *livre* en elle-même. Une lecture qui ne procède pas par imposition mais par déduction.

Nos intentions de composition sont *modélées*, déduites et nuancées par l'objet de notre attention : l'idée elle-même et par ce qu'elle *livre* en elle-même. Une conception du sonore qui ne procède pas par imposition mais par déduction.

7.23

Ce passage par le discours oral ou écrit, comme celui par le jeu, peut être pertinent et nuancé à divers degrés, erroné à d'autres.

Mais une distinction fondamentale : jamais et en rien le discours oral ou écrit n'affectera le sonore en lui-même d'une œuvre. Au contraire du *jeu* qui lui, en soi, modèle ce qui *est écrit* (voire *fait* l'œuvre selon la nature de celle-ci).

7.24

Mais demeurera toujours l'œuvre, *en soi*.

Un sonore en soi – comme point pivotant de tant de possibilités d'interprétation.

Telle une idée qui, en son abstraction, est pour l'Ouvrier le point pivotant de tant d'interprétations possibles.



LE « JE »
DE L'OUVRIER

8.

En matière d'art, toute œuvre
est l'objet d'une appropriation par autrui.

8.1

Le long périple vers la concrétude (œuvrer)
et l'imposition des limites des signes de l'écriture permettent-ils
à l'Ouvrier de clamer de manière retentissante ce «je»?
L'idée n'impose-t-elle pas une certaine humilité?

8.2

L'idée émise par ce «je» qui est ouvrier,
est-elle souveraine dans l'immensité de ses possibilités d'expression?
L'Ouvrier, en ses limites, est-il toujours subordonné à l'idée qu'il a émise?

8.3

D'une idée,
d'un parcours choisi ou de cet autre,
en tirons-nous, chaque fois, le sentiment d'y avoir
pleinement œuvrer, par forces, convictions, doutes et interrogations de l'esprit?
Dès un tout premier signe concret, juxtaposé à cet autre,
un mouvement dans le temps aura été établi ou une impulsion, si faible soit-elle.
L'Ouvrier y imprimera un choix, délimitera son terrain, fera acte d'écriture
et d'expression dont il devra être responsable dans le temps.



Le sentiment du «je» de l'Ouvrier est toujours relatif
au regard de son sentiment d'accomplissement.

L'impression brève de ce sentiment
ne doit-elle pas lui imposer une certaine humilité?

8.4

Peut-on considérer une idée comme sujet
et l'Ouvrier-*faiseur*; l'ouvrier de sa matérialisation, comme objet?

8.5

Si l'Ouvrier est *sujet* puisqu'il peut dire «*je fais*»,
n'est-il pas aussi, entièrement, l'*objet* de l'idée qu'il exprime?

8.6

Alors ce «*je*» n'a-t-il pas différents degrés d'*intensité*?
Chacun y fera son parcours.

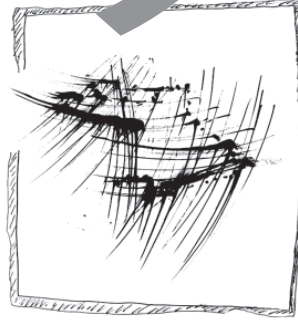
8.7

C'est une évidence de dire que le «*je*»
relève entièrement de la perception
que l'Ouvrier a de lui-même.

8.8

En matière d'art, je peux clamer :
«*Je suis l'Ouvrier de cette œuvre.*»
Mais, dès lors qu'une œuvre est confiée
à la durée et aux interprétations,
ce «*je*» est autrui.

9
C H A P I T R E



TOUT EST NUANCE :
L'OUVRIER INTERROGE
LA RÉPÉTITION

9.

L'énoncé suivant, brut :

Toute répétition est qualifiée par un intervalle de temps – une distance entre ce qui est énoncé et répété – nous suggérant une appréciation possible, par mémoire et savoirs, des nuances entre ceci et cela.



Tout aussi pertinente serait une substitution de cet énoncé par le sonore : accords, intervalles ou tout autre résonant ou matériau.



Tout aussi pertinent serait de le considérer, métaphoriquement, comme une idée musicale.



Une idée musicale sur laquelle œuvrer et, dans la répétition, en tirer ses nuances.



Le but étant, par la répétition, non seulement de varier le fixe mais aussi d'appréhender, de mettre *en évidence*, autant de nuances depuis un point pivotant.



Qu'est-ce alors que la répétition ?

Divers états de changements, de nuances suggérées d'une idée, d'un matériau ?



Il faut distinguer ceci :

Il y a la répétition elle-même, proprement dite, comme *moyen de répéter, de varier*, et il y a ce qui relève du *principe de répétition* lui-même.



De la répétition, comme *moyen de répéter ou varier* un énoncé musical ou un matériau, se détachent autant de lectures possibles comme appropriations (ou appréciations) des nuances de cet énoncé ou de ce matériau.



De ce type de répétition comme *moyen de répéter*,
un énoncé sonore n'est que lui-même.

De ce type de répétition comme *moyen de varier*,
fût-il banal, un énoncé sonore n'est jamais le même.



Notre appréciation de cela relève donc autant de notre mémoire
de ce qui est répété que des moyens techniques (donc des *savoirs*)
mis en œuvre pour répéter ou varier un énoncé.



En matière de composition musicale, le recours à la répétition comme *moyen de répéter ou varier*
est bien souvent associé à la variation (la forme musicale).
Mais en dehors de cette association, la répétition, *le principe même de répétition* est, en soi,
à la base de tout moyen d'écriture visant à déployer un ensemble de déductions possibles
à partir d'un énoncé ou d'un matériau sonore, quel qu'il soit.



Mais en dehors de toute considération sur la répétition
comme moyen (ou caractéristique) d'écriture, il faut aussi distinguer ceci :
Qu'est-ce qu'œuvrer *dans* la répétition ?



Il y a les nuances concrètes de ce qui est répété et varié par divers *moyens* et qui relèvent
des variations (ou variantes) déduites des éléments thématiques d'un matériau sonore.
Et il y a ces *autres* nuances, aussi concrètes, mais qui relèvent
de nos manières d'être et d'œuvrer *dans* la répétition.



C'est-à-dire qui relèvent, en matière d'art, de l'*esprit de création* (Rilke)
– ou ce que l'on désigne couramment par imagination créatrice.



L'*esprit de création* est tout entier enraciné dans ce principe de répétition qui est le principe fondamental, commun à tous, de nos manières d'appréhender les idées, les faits et les choses, dans la durée.



Dans la répétition sont nos manières propres d'appréhender une idée, d'y revenir avec insistance afin d'en tirer un reflet particulier et nuancé saisi sur l'ensemble de nos représentations de cette idée.



Dans la répétition, l'*esprit de création* nuance, transforme depuis une idée.



En matière d'art, l'engagement de l'Ouvrier à œuvrer sur ceci ou cela est tout entier inscrit dans la répétition, dans la durée.

9.1

Digression.

Dans la répétition accueillir la nuance, le changement.

9.1.1

Ainsi, le leurre, en matière d'art,
d'une appropriation possible du présent dans un immédiat absolu.
Et de là, en matière d'art, la nécessité de passer, bien souvent, par la métaphore.

9.1.2

Le paradoxe étant que lorsque nous appréhendons une *œuvre* – ou ce que nous désignons ainsi par convention – nous restreignons toujours, par projection de notre propre mode de perception des choses, le vaste champ des interprétations (des *significations* en quelque sorte) de l'œuvre qui fait l'objet de notre attention.

9.1.3

La métaphore – et tout *passage* par celle-ci – offre une réconciliation de cette perte.

9.1.4

Alors qualifier toute œuvre – et par extension toute forme d’art – de représentation métaphorique revient-il à traiter d’une évidence ?

9.1.5

Toute démarche artistique peut s’incliner vers la métaphore – si ce référent s’impose – sans pourtant s’y limiter.

9.1.6

Ainsi chacun fera sa lecture des *intentions* d’un auteur dont la facture d’une œuvre s’inclinerait vers la représentation. Tant d’exemples suggérés par les titres.

9.1.7

Mais en dehors de cette intention d’exprimer une référence, aussi subtile soit-elle, qu’en est-il de cette considération de qualifier l’art comme représentation métaphorique du réel ?

9.1.8

En matière d’art, qu’elle s’inscrive ou non sous le signe de la représentation, toute œuvre peut être appréhendée comme telle.

9.1.9

En d’autres termes, l’ensemble *œuvre* se supporte en lui-même.



Toute œuvre – ou ce que nous désignons par ce vocable – est ultimement son propre référent en dehors de toute *référence* (titre formel ou titre métaphorique) considérée comme coup d’envoi à celle-ci.

9.1.10

L’idée de représentation est donc restrictive si nous n’apportons pas cette nuance : ce que nous devons interroger ou apprécier ce n’est pas tant la question de la représentation que notre « degré » d’appropriation et d’appréciation d’une *référence* rattachée à une œuvre.

9.1.11

Autrement dit :

Qu’aurai-je saisi ou partiellement saisi d’une référence rattachée à une œuvre,
d’une qualification en quelque sorte la désignant ? Qu’aurai-je saisi ou partiellement saisi
d’une œuvre et de son titre formel ou métaphorique ?

9.1.12

Nous œuvrons toujours en l’*espace* d’une référence. Ce qui laisse transparaître ceci :
S’approprier une référence (de quelque nature que ce soit)
est construire une autre référence (la nôtre propre)
se supportant elle-même et déployant à son tour son voile de nuances.

9.1.13

Le beau est-il là où, subrepticement, il y a conciliation de tant de perceptions distinctes d’une chose ?
Harmonie est-elle là où, subrepticement, il y a conciliation de tant de perceptions distinctes d’une chose ?
Un signe, un contour, idée ou nuage, une unanimité ?

9.2

*Retour à l’énoncé initial du point 9
comme petit exercice de nuances à partir d’un point pivotant ;
un exercice comme illustration du principe fondamental de répétition
et du principe de conciliation (harmonie) en composition musicale.*

Ce point pivotant qui, faut-il le rappeler, pourrait tout aussi bien être autre chose :
le sonore particulier d’une idée musicale, un marbre, une couleur, un rythme...
La strophe (énoncé du point 9) ci-dessous :



*Toute répétition est qualifiée par un intervalle de temps – une distance entre
ce qui est énoncé et répété – nous suggérant une appréciation possible,
par mémoire et savoirs, des nuances entre ceci et cela.*



De l'*exercice* concret de ses répétitions (A¹-A⁴)
– comme intentions d'en tirer des nuances – en résulte
une manière d'œuvrer sur une idée *dans* la répétition, dans la durée.



L'énoncé original, le considérer
comme unité d'harmonie et de cohérence (*cohaerens*, «rattaché à») de ses variantes.



Quelques variantes comme un relief de ses nuances (déductions d'interprétation) :

A¹

*Toute répétition est l'expression
d'une nuance de ce qui est répété.*

*Mais toujours un intervalle – une distance – entre ceci et cela
suggérant une appropriation (une appréciation) possible, par mémoire et savoirs,
de l'ensemble des nuances de ce qui est répété.*

A²

*Toute répétition est l'expression
d'une nuance entre ceci et cela
mais de ce qui est répété, est une distance,
un intervalle comme un trait de réunion,
un trait de conciliation qui, par mémoire et savoirs,
suggère une appréciation possible de ce qui est harmonie.*

A³

*Toute répétition est l'expression d'un intervalle
– un liant – entre cette nuance ou cette autre de ce qui est répété.
Et de ces répétitions, de ces nuances et additions de nuances, et par
mémoire de ces répétitions – de leurs distinctions et zones communes – est suggérée
une appréciation possible d'un ensemble désigné Harmonie ou Œuvre, une appréciation possible
de son contour initial comme point pivotant de ses éléments d'harmonie.*

A⁴

*D'un Contour initial et de ses répétitions, ses nuances
comme le partiellement saisissable de tant de possibilités de nuances.
Un Contour initial comme point pivotant de ses répétitions,
comme point variant d'une à l'autre.
Et par l'intervalle de temps les liant, aussi bref soit-il,
une conciliation de leurs distinctions.*



∞

Chacun y fera son parcours selon les nuances de son entendement.



9.3

L'Ouvrier œuvre sur l'idée
– par mémoire et savoirs et répétitions et changements –
et des nuances tirées de cette idée (comme différentes harmonies)
un ensemble plus grand désigné Harmonie.

9.4

Répéter *fait* durer.

Mais le but de répéter n'est pas seulement de faire
durer *quelque chose*, de déployer *quelque chose* dans le mouvement.
Toute répétition nous permet d'exprimer non seulement une nuance entre ceci et cela (c'est-à-dire
mettre en relief, signifier) mais, consciemment ou intuitivement, de nous porter vers ce choix ou cet autre
où précisément une nuance est considérée comme le contour le plus juste
tiré d'un ensemble de déductions possibles.

9.5

En matière d'art, tout se réclame à la fois d'une volonté rationnelle d'œuvrer à partir d'un *point pivotant* – que chacun interprétera selon sa propre représentation de la chose – et à la fois d'une manifestation irrationnelle de la pensée visant à saisir les nuances d'une idée par le *dit* et l'*écrit*.



Le *dit* et l'*écrit* (de quelque nature qu'il soit)
n'est-il pas un garde-fou permettant d'appréhender le vertige des déductions ?



Toute nuance est livrée à l'appréciation de chacun
(ivresse et fluidité des interprétations).



Œuvrer sur une idée est toutefois livré à notre entendement particulier,
par lequel saisir une nuance *entre ceci et cela*.



Œuvrer est saisir les territoires communs
entre ces espaces abstraits et concrets d'une idée tendue vers sa concrétude.

9.6

Le signe dans la répétition.

Il est un outil de nuances parmi d'autres outils de nuances.

Le considérer, en matière de composition musicale,
comme une *instrumentation* du sonore.

Tout est nuance.



La valeur d'un simple trait
est en soi un nouveau relief.

La substitution d'un signe par un autre
est en soi un nouveau relief.

La valeur d'un accent extraordinaire,
la valeur d'un ictus imposant son emphase
sont en soi un nouveau relief, une autre pulsation,
ou un autre canal de lecture et de nuances suggérées.



∞

À l'infini selon la mobilité des signes et de nos interprétations.
Chacun en tirera ses propres nuances selon son parcours.

9.7

L'intervalle dans la répétition.

Intervalle d'harmonies.



Tout intervalle est la mesure d'harmonie,
son unité de qualification et de conciliation.



L'intervalle, comme matériau ou comme *formant* d'un matériau sonore, est un *liant* entre ceci et cela. Comme élément de formation (*formant*), il est donc un élément de la *mise en relief* de ce matériau : conciliation entre ceci et cela ou distinction entre ceci ou cela.

Intervalle de temps.



Dans la répétition du sonore (varié ou exactement le même),
un intervalle de *temps* marque une distance
– une différence aussi infime soit-elle – entre ce qui est *dit* et *redit*.
En cet espace de temps nous imprimons les nuances de nos perceptions.



On pourrait imaginer une infinitésimale distance ou un simple silence ou une cathédrale entre ce son et cet autre ; par cet intervalle de temps, simple trait d'union ou trait de *relations* entre cette répétition et cette autre, est possible la perception de ce qui est dit différemment.

9.8

Du principe de déduction dans la répétition.

Toute répétition révèle une insistance tout élémentaire,
comme une manière de signifier au réel une idée et de l'y ancrer.



Ainsi, tout énoncé à l'incipit d'une œuvre musicale
– et à partir duquel est déduite cette œuvre, partiellement ou intégralement –
est, par sa propre répétition, une nuance de lui-même.



Que cet énoncé soit un motif, un sujet, un thème ou un accord,
un regroupement d'intervalles ou un objet sonore ou tout autre *geste* initial,
ce qui en est déduit nuance le *dit* de l'Ouvrier : l'idée.

75



Considérer le mouvement sonore comme une projection de nuances à partir d'un énoncé.
Il est, cet énoncé, un élément de la cohérence du matériau sonore dans le mouvement.
Il est le *point pivotant* de ses répétitions nuancées.



L'œuvre comme une architecture de nuances depuis un énoncé.



Ainsi en est-il de la projection de ce *geste-harmonie* initial :
Fleuves de Gilles Tremblay (voir pages 128-129) où l'arsis-thésis déferlante au début de l'œuvre est,
par l'harmonie de ses *formants*, à la fois le centre et la périphérie de l'idée,
c'est-à-dire son point pivotant.

9.9

Le *dit* de l'Ouvrier ou l'idée musicale dans la répétition.

Inventons-nous toujours à partir d'un point pivotant
comme une nécessité toute particulière et fondamentale d'œuvrer ?

Dans la répétition, inventons-nous toujours à partir d'un point pivotant
comme s'il s'agissait d'exprimer *quelque chose* que l'on ne peut tenir sous silence ?

En matière d'art, l'Ouvrier ne cesse jamais de répéter.



L'OUVRIER INTERROGE
UN TRACÉ D'ŒUVRER
– DU *FAIRE* –
SUR UNE IDÉE

10.

D'une clarté intuitive
sur nos représentations :



l'idée, une quête de celle-ci, ou comme une donnée immédiate.



Appréhender son abstraction originelle,



mais toujours une obligation : de toutes ses possibilités, en tirer celle-ci ou cette autre.



Une idée comme le *partiellement saisissable*
de l'ensemble insaisissable de toutes ses possibilités.



Ainsi, par imposition du réel,



une nécessité de circonscrire



qui est déjà un acheminement, une *mise en œuvre* de l'idée.



Par divers moyens ou détours, par la parole ou les mots, ou directement par le sonore
lui-même, cette nécessité est celle de modeler *un* sonore particulier ou un autre.



Nuancer ce sonore particulier ou cet autre,
emprunter cette direction ou cette autre suggérée par le sonore



sont autant de voies ou questionnements ou esquisses
du modelage du sonore,



sont autant de manières de saisir, de cerner ce *point pivotant*, l'idée même,
dans sa concrétude et ses particularités propres :
son *moto*.



Ainsi,
« ce que je pose » et « observe et contemple »
(*théorétikê*)



est ancrage dans le réel



des déductions et des mouvements de l'idée (*technê*).



Œuvrer – le *faire* –
est nuancé par
« ce que je pose » dans le mouvement.



De « ce que je pose » – qui est tiré de l'ensemble insaisissable de toutes
les possibilités d'une idée – le modeler et *travailler* à son déploiement qui est *œuvrer*.



L'Ouvrier livre son *dit*, son *écrit*, ses codes et ses signes au monde des nuances.



De là, le territoire des interprétations,



dans la durée,
livrées à la durée.



Et sur l'ensemble insaisissable de ce territoire et de ses nuances,
chaque interprétation
– à son tour et singulièrement –
comme une *portion*,
comme le *partiellement saisissable*
du *dit* de l'Ouvrier.



De ce que *pose* l'Ouvrier, l'interprète déduira d'autres nuances.
Et des nuances de « *ce que dit* » l'interprète,
du *sens* qu'il suggère au sonore de l'Ouvrier,
lui-même (l'interprète) tirera le grain
pour une autre interprétation et cette autre.



∞



Œuvrer sur ce qui a été *dit* est « *ce que pose* » l'interprète.
Par ses interprétations, l'interprète
replace le *dit* de l'Ouvrier dans la durée.



Et ces interprétations du *dit* de l'Ouvrier,
ces *autres nuances*, ne pouvons-nous pas les considérer
comme des métaphores en elles-mêmes du *dit* original de l'Ouvrier?



Car il s'agit bien de représentation, c'est-à-dire de tirer,
de manifester ce que l'on a saisi de « *ce qui a été posé* » par l'Ouvrier.



Interpréter est s'approprier « *ce qui a été posé* », « *ce qui a déjà été dit* ».
Tel un recours à la métaphore, s'approprier une œuvre est, en quelque sorte,
dire une autre version de celle-ci.



Toute interprétation, ultimement, devrait libérer l'Ouvrier
du poids de son ouvrage.



Apparemment *déchargé*, l'Ouvrier aura transféré son poids :
alors l'interprète *se chargera*, *s'en chargera* à son tour.



À lui – l'interprète – de *dire*,
d'être *l'autre porteur*.



Et dans la durée,
l'Ouvrier est ramené à la nécessité d'un autre *dit*.



Et dans la durée,
l'Ouvrier est de nouveau livré
à la répétition d'œuvrer, de *faire* à nouveau,
comme une autre appropriation possible
de ceci ou de cela,
de cette idée ou de cette autre.



Dans la durée, dans son engagement à œuvrer de nouveau,
l'Ouvrier modèlera ses manières d'œuvrer
par mémoire et savoirs.



De nouveau livré à lui-même
et à son rapport avec une idée.



En matière d'art,
tout est nuance de cela,
livré à la répétition.



∞



Un engagement à œuvrer dans la répétition.
Et, dans les limites de nos représentations
– et des circonstances, idiosyncrasies, contextes,
parcours, mémoires et écoulement des heures –,
modeler le tracé d'une idée. Un tracé qui est l'écho de nécessités
tantôt secondaires, tantôt complémentaires à ce tracé ;
mais toujours est singulier la répétition de ce tracé,
le retour sur le *faire*, sur la nécessité d'œuvrer.



∞



Ces retours, une *insistance*, un poids :
l'œuvre – le *faire* – nous en libère.



Mais de cette illusion, ce paradoxe :
la nécessité d'œuvrer – du *faire* – nous y ramène.



Cette *insistance* d'œuvrer, cette répétition à œuvrer sur ceci ou cela est-elle comme la nécessité élémentaire de *dire*, de *se signifier* dans la durée ?



De ce *quelque chose* que l'Ouvrier «*pose*» (un énoncé sonore) est donc un autre *poids*.
Et ce *poids* – œuvrer – inscrit l'Ouvrier dans la répétition.



Et de ce *quelque chose* que l'Ouvrier «*pose*»,
en vouloir la transformation.



Ne portons-nous pas ainsi sans cesse, en matière d'art, le *poids* de ce *quelque chose* que l'on désigne tantôt par œuvre, idée, quête, acheminement, interprétation, dit, écrit... ?
Et la nécessité d'œuvrer, en est-elle tout simplement la manifestation ?



Le poids d'œuvrer
est le poids de notre engagement à œuvrer sur ceci ou cela.



Un poids qui est, en matière d'art,
une manière d'amour, d'enthousiasmes, d'élans vers ceci ou cela.



Un poids aussi de contraintes et d'obligations.



Et selon la nature de son engagement
– et de ses engagements à œuvrer à *répétition* –
l'Ouvrier est appelé à porter ce poids dont il *se charge*.



Par la mémoire de ce qui a été *fait*, de ce qui a été *œuvré*, il porte ce poids qui est son propre *mouvement* qui le conduit à œuvrer sur cette idée ou cette autre.



En être humble et enthousiaste à la fois,
comme d'une évidence, dictée par la conscience, du *poids* d'œuvrer.



Tout est nuance entre ces engagements :
et singulièrement, la valeur temporelle des intervalles les séparant
– c'est-à-dire la valeur temporelle de ce qui *sépare* ces répétitions,
ces retours au geste d'œuvrer, de *faire* à nouveau – confère à l'Ouvrier
un rôle d'interprète de ce qu'il a lui-même *dit* auparavant.



Un retour sur ses propres nuances, ses idées.



Un retour sur ses propres manières d'œuvrer.



Des retours où rien n'est défini comme fixe,
mais comme de nouveaux acheminements, de nouveaux engagements
à œuvrer sur ceci ou cela : des retours comme autant de voies empruntées,
contrastantes ou sensiblement similaires, mais toujours nuancées
au regard de la précédente où l'Ouvrier a œuvré.

Par mémoire et savoirs,
une appropriation de cela.



Toute pratique artistique ne dessine-t-elle pas ainsi un tracé,
une poussée vers l'avant, modelée par la mémoire de ce qui précède ?



Créons-nous ainsi *quelque chose*
ou transformons-nous simplement *quelque chose*
(un *dit original*, à supposer qu'il le soit) dans la permanence de la répétition ?



Creatio («création») ou plus justement, l'«*esprit de création*») est cette poussée qui porte l'Ouvrier
à *établir une chose*, à *en tirer quelque chose*; cette force vive est aussi
le point pivotant des retours de l'Ouvrier au travail d'œuvrer, ce qui l'*anime*.



Création – un questionnement.
Selon ses manières d'œuvrer et d'être,
et qui modèlent inévitablement son engagement à œuvrer,
quelle est la valeur que l'Ouvrier accorde au *creatio* ?



L'Ouvrier lui confère-t-il une valeur d'artisanat
(*crescere*, «croître, faire pousser, faire grandir») ?



Y rattache-t-il seulement sa part d'invention et de transformation ?
Est-il lié essentiellement à la concrétude de l'objet de cet artisanat ?



Y rattache-t-il une conception plus large, une valeur spirituelle (*creator*) ?
Ou cette dernière est-elle subtilement détournée vers la métaphore ?



Ou selon «*sa propre symbolique personnelle*» (Ballif), son *credo* ou son *moto*,
n'est-il pas (l'Ouvrier lui-même), tout naturellement éveillé
par la conscience de sa position temporelle, à toutes ces représentations ?



Cela est le poids que porte l'Ouvrier.
Une manière d'amour d'œuvrer.

10.1

Creatio.

Le poids d'œuvrer
est peut-être cette singulière et irrationnelle responsabilité
dont nous nous investissons par notre manière de tendre vers ceci ou cela dans la durée,
au regard de nos choix et de nos représentations.



Moto ou credo.

Par silences brefs ou prolongés ou doutes répétés,
creatio désigne aussi le cheminement de l'Ouvrier. Son *moto* ou son *credo*, composé
d'horizons clairs et de multiples digressions qui ne sont pas, en soi, la substance du parcours,
mais seulement des aspects de son cheminement à œuvrer.



Seul importe le *poids* que nous portons,
le poids d'un engagement dans cette voie ou cette autre.



Creatio et anticipations.

Ce que nous désignons par *anticipations*,
ce sont ces nouvelles forces, ces nouvelles contraintes
d'une autre *mise en œuvre* d'une idée à saisir et sur laquelle œuvrer.



Là est tout le poids de la répétition d'œuvrer :
le poids, peut-être, de cette chute dionysiaque – conséquente de ce qui a été *œuvré* –
qui devient anticipation du nouvel élan à venir,
anticipation d'une nouvelle mise en œuvre d'une idée.



Cette force de l'anticipation révèle bien plus
qu'une manière de projection de soi, elle est la poussée vive de son *esprit de création*.



Et cette poussée vive de son *esprit de création* est
une volonté de transformation et de métamorphoses de nouveaux repères d'idées.



Est-ce là la force motrice d'une vocation, d'un *credo* ?



Est-ce là, peut-être, ce qui assure une continuité de nos manières d'œuvrer
comme s'il s'agissait d'une construction toujours à consolider ?



L'Ouvrier – celui dont la vocation est d'œuvrer et non de produire –
ne dépasse-t-il pas ainsi la répétition banale
comme contrainte de la production ?



La répétition considérée comme une obligation de faire ceci ou cela,
comme une obligation d'œuvrer est bien peu de chose.
En matière d'art, la répétition d'œuvrer répond à d'autres nécessités plus subtiles.



L'Ouvrier *existe* dans la répétition d'œuvrer,
s'inscrivant ainsi dans le temporel, dans la durée, par l'attention
que requiert l'objet de sa pensée (l'idée-l'œuvre *à faire*).
Une attention dont, singulièrement, il ne peut se soustraire.



L'Ouvrier et son *ouvrage* :
son *creatio* (son *esprit de création*) est l'enveloppe de ces deux pôles.
Et la répétition d'œuvrer les manifeste, les enracine dans le réel
par *technê* et *thêoria* (mémoire et savoirs).



En matière d'art, l'Ouvrier ne cesse jamais d'anticiper,
ne cesse jamais de *prendre* (*ante*, « avant » ; *capere*, « prendre »)
la mesure réelle ou imaginaire ou anticipée de son *ouvrage*.



Son rapport à l'existence réside dans l'anticipation de concevoir ceci ou cela.



Là est son cheminement par anticipations toujours renouvelées.



Par anticipations toujours renouvelées
de concevoir ceci ou cela, de transférer le poids
de son anticipation à concevoir ceci ou cela.



Dans ses répétitions
à œuvrer sur ceci ou cela,
l'Ouvrier anticipe, mesure
une appropriation possible de l'*ouvrage* à venir.



Une anticipation du temps engagé à œuvrer.



Peut-être, aussi, que l'Ouvrier mesure encore plus finement
son appréciation de *ce qui a été œuvré* au regard
de l'anticipation de *ce qui sera œuvré*.



Nos manières d'œuvrer mesurent toujours une distance
entre *ce qui a été œuvré* et *ce qui sera œuvré*, par anticipations ou non.
Mais toujours il y a une appropriation possible
de cela par mémoire et savoirs.



Chacun y fera son parcours.



Mais toujours la répétition – archétype de notre manière d’être et d’œuvrer.



Nous ne cessons jamais de *dire* différemment,
soit avec banalité ou subtilement, soit avec une telle invention
que l’impression (l’*empreinte*, au sens propre) de répétition s’en trouve annulée,
cédant ainsi, peut-être, à un sentiment pur et simple de continuité.



Nous ne cessons jamais de *dire* différemment jusqu’au point où nous choisissons
– ou non – de ne plus rien dire (toutes causes pouvant être mises en jeu).



Seul le silence n’offre aucune répétition ;
il n’offre que la possibilité d’être perçu.



Mais il faut bien reconnaître aussi, que là, dans le silence, tout est nuance.
«*Dans le silence, il y a aussi une suite de silences ;
des silences colorés*» (Gilles Tremblay).



Une idée telle une patrie retrouvée.
Et de nouvelles représentations du sonore.



Dans la mémoire – même inconsciente de *ce qui a été œuvré* –,
nous insisterons, de nouveau, sur autre chose, quel qu’en soit l’aspect.



Et la nécessité de dire les choses par les mots
ne restera toujours qu’en périphérie du sonore d’une œuvre *à faire*.

10.2

Dernier retour, dernière répétition.

Œuvrer sur une idée ou œuvrer *à partir* d'une idée
est œuvrer sur un contour tiré de tous ses contours possibles.



Cette manière de représentation
indique que nous procédons par déductions.



N'indique-t-elle pas aussi que nous sommes toujours dans le binaire : soi et une idée ?
Serait-ce là l'origine de nos références à la métaphore de la création ?
Serait-ce une référence inconsciente et nostalgique au divin ?



Il y a l'*esprit de création* ou, communément désigné, l'imagination créatrice ;
il n'y a pas, en soi, création, il n'y a que transformation dans la répétition.



Théo et *ôros* d'où *théoria*
où l'Ouvrier, l'*oros* (l'*observateur*, le *récepteur*),
est *interprète* (par *esprit de création*) d'une idée.



« *Veille la transformation !
Sois enthousiaste de la flamme par laquelle une chose
te quitte en gloires de métamorphoses.
L'esprit de création (...) n'aime, à l'élan de la figure,
rien autant que le point pivotant.* »
(Rilke, *Sonnets à Orphée*)



Des *silences colorés* ou de l'enthousiasme que l'on tire d'ancrer une idée dans le réel, de là est ce à partir de quoi nous pouvons apprécier non seulement ce qui est *dit* de l'idée mais ce qui en est suggéré, proposé.



Du *dit* de l'Ouvrier rien n'est fixe.
Rien n'est fixe sauf, exceptionnellement et par conventions, certains codes d'écriture.
Mais là aussi tant de variables. Et encore là, l'idée est livrée aux nuances.



L'écriture (illusion du fixe) de la *transformation* est cet autre point pivotant à partir duquel *interpréter* une idée. Encore là, tout est nuance.



Nous sommes toujours en quête de la nuance la plus juste.



L'*esprit de création* nous amène toujours à répéter ceci ou cela comme manière d'insistance de cette quête, comme manière d'œuvrer.



Une seule constante véritable :
tout est nuance dans nos manières propres d'œuvrer.



Nos *points pivotants* sont précisément
ces nuances à saisir, en leurs contours propres :
nuances d'une idée et de l'interprétation que l'on s'en fait.



D'une nuance à l'autre, un désir de cohérence qui est *harmonia*.



NUANCES
DE NOS
REPRÉSENTATIONS
DU TRAVAIL
D'HARMONIE
DE L'OUVRIER

L'effort d'harmonie de l'Ouvrier-musicien, du *sonneur*, est modelé sur ses représentations du concept d'harmonie concrétisées dans le sonore.

Nuances autour de l'énoncé :

L'idée musicale de l'Ouvrier-musicien est tel un contour, une nuance de ses représentations de l'harmonie dans le sonore. Son *travail* d'harmonie est un *travail* sur ses propres représentations. En d'autres termes, œuvrer sur l'harmonie (comme vocabulaire du sonore) ou, plus largement, œuvrer à l'effort d'harmonie (comme liens de cohérence à créer entre une idée et son matériau concret) relève d'une seule et même manifestation : l'idée de l'Ouvrier.

Il y a, pour le sonneur, *harmonie* (ses représentations du concept) et des manières d'*harmonies* (les siennes propres ou toutes autres) comme manières d'œuvrer concrètement sur le sonore à partir de ses représentations.

Ces *harmonies* comme manières concrètes d'œuvrer sur le sonore sont un infini de nuances, un ensemble insaisissable en soi. Elles sont toujours qualifiées par nos propres représentations de ce qu'est *harmonie*. Elles sont qualifiées par le regard que l'on porte sur une manière ou une autre d'œuvrer sur le sonore et qu'une description des caractères ou le recours à un qualificatif ou, bien souvent, à une métaphore nous permet de mieux en saisir les nuances.

En saisir les nuances puisque cela participe de l'effort de compréhension du *sonneur* que de vouloir se représenter diverses manières d'harmonies comme autant de nuances du sonore, comme autant de tracés parmi tant d'autres du *voyage de l'oreille* (Ballif).

Esquisse d'un tracé de quelques regroupements de représentations d'harmonies :

Harmonies-sources

Tout phénomène sonore.

Harmonies de l'architecture des échelles

Toute échelle sonore et croisements d'échelles.

Intervalles et micro-intervalles...

Harmonies de l'infinitésimal et du nombre

De la physique des phénomènes sonores et des croisements des champs de la pensée.

Harmonies...



Chacun y esquissera un parcours selon ses propres représentations.
Et de ces représentations, esquisse de quelques caractérisations
comme états d'harmonies perméables aux croisements :

Harmonies d'euphonies

La plénitude des rapports : assonances, modulations et rimes de timbre.

Harmonies synesthésiques

L'œil et l'oreille : palettes sonores des fines nuances suggérées par croisements.

Harmonies phonétiques

Les « accords-traductions » : du mot à la rime sonore.

Harmonies hiératiques

Toutes *colonnes* de sons.

Dans la répétition, tout accord sculpté par le rythme ;
tout déploiement agogique depuis un accord, un motif, etc. comme point d'ancrage.

Harmonies polyphoniques

Déploiement d'arborescences (contrapuntiques) à partir d'un point pivotant...

Harmonies de points pivotants

La permanence d'un élément dans la variation et toute écriture motivique :
tout déploiement de regroupements d'intervalles (le motif comme point d'ancrage).

Harmonies d'assises

Toute assise de fondamentales en pédales, en ponctuations ou en itérations...
ou par absence de fondamentales substituées
par des trames ou grappes sonores...

Harmonies d'instant variables

Par mobiles et improvisations d'instant pré-organisés ou non, dirigés ou non.

Harmonies d'inflexions

Par nuances non écrites de la voix.
Par nuances non écrites du jeu instrumental.

Harmonies d'émergences

De l'indistinct au défini.

Harmonies in abstentia
Par imposition des silences dans un temps distendu.
Harmonies par silences *colorés*.



Chacun y esquissera un parcours selon ses propres représentations.

11.1

Quelques cathédrales et brièvetés où tout est intervalles et points pivotants

Pour le *sonneur*.

De ce qui suit, nous aurions pu tout aussi bien citer un seul et unique *accord* de nos contemporains, un extrait ou tout Mozart ou tout... Nous aurions pu tout aussi bien livrer généreusement une multitude d'extraits (comme des citations) de ce qui *se fait* présentement sans céder à ce qui a *été fait*.

Nous avons cédé à la tentation, ici, de faire émerger de notre mémoire ces quelques *cathédrales et brièvetés* comme de fines nuances de tracés sonores. Les montrer en leurs détails comme s'il s'agissait de les partager. Tout simplement.

Tout autre tracé sonore pourrait avoir sa place ici. Absolument tout autre. D'une part parce qu'il appartient à tout Ouvrier-musicien, selon ses propres représentations, de céder à ses propres références et, d'autre part, parce que tout Ouvrier sait pertinemment qu'en livrant la pointe de quelques références qui lui sont propres il ne pourra toujours que les livrer partiellement. L'ensemble des nuances de ses références est insaisissable dans sa globalité. Ou se taire ou y céder. Voir, dans ces plans schématiques – pour lesquels des extraits d'œuvres musicales sont présentés de la page 125 à la page 130 –, quelques fines manières d'œuvrer dans la nuance.

11.2
Webern – op. 5 (mouvement n° 3)

A – (mes. 1-8)

Référentiel : 3m ou M et ½ ton (groupes triphones).

Mesures 1-3 – motif a

- Du simultané au successif en alternance.
 - Sur pédale itérative ($do\sharp$) au violoncelle.
 - Motif *a* : 3m + ½; violons 1-2 et alto : U — (iambe).
 - Succession des groupes triphones aux mesures 1-3 (lecture verticale):
 - gr. 1 : $si - ré - mi\flat = 3m + \frac{1}{2}$ (mes. 1-2) (bis)*
 - gr. 2 : $sol - si\flat - si = 3m + \frac{1}{2}$ (mes. 2-3) transposition 6m asc.*
 - gr. 3 : $sol\sharp - la - do = \frac{1}{2} + 3m$ (mes. 3)**
 - gr. 4 : $do - mi\flat - mi = 3m + \frac{1}{2}$ (mes. 3)**
- * Répétition de ces deux groupes.
** Groupes 3 et 4 = ½ ton supérieur aux groupes 1-2.

Mesure 4 – motif b

- Entrées en imitation et opposition des articulations : *legato/pizzicato*, violon 1 + alto.
- Groupes triphones suivants (et inversion des neumes):
 - Violon 1 : gr. 5-6 (motif *b* et variantes):
$$\begin{array}{ccc} ré - fa - mi / fa\sharp - si\flat - do & \text{(dans l'ordre, } do - fa\sharp - si\flat) \\ \downarrow & \downarrow \\ 3m + \frac{1}{2} & 3M + 1 \end{array}$$
 - Alto : gr. 7-8:
$$\begin{array}{ccc} la - do - si / do\sharp - fa - sol & \text{(dans l'ordre, } sol - do\sharp - fa) \\ \downarrow & \downarrow \\ 3m + \frac{1}{2} & 3M + 1 \end{array}$$

■ Mesure 5 – motifs *a* et *c*

- Motif *a*:
 - gr. 9: *mi* – *sol* – *sol* \sharp (lecture verticale)
 - gr. 10: *ré* \sharp – *fa* \sharp – *sol* (7M asc.)
- Motif *c*:
 - successivement en pressus et en modulation de registre vers le grave;
 - gr. 11-12-13:
$$\begin{array}{ccccc} \textit{sol} - \textit{mi}_\flat - \textit{ré} / \textit{mi} - \textit{do} - \textit{si} / \textit{ré} - \textit{si}_\flat - \textit{la} & = & \textit{motif } c \\ \downarrow & & \downarrow & & \downarrow \\ 3M + \frac{1}{2} & & \textit{idem} & & \textit{idem} \end{array}$$
- Les motifs *a* et *c* sur pédale itérative (*do* \sharp).

■ Mesure 6 – motif *a*

- Aux violons 1-2 et alto (lectures verticale et horizontale): le référentiel $3m + \frac{1}{2}$ ton.
 - gr. 14-15-16:
violon 1: *mi* \flat – *fa* \sharp – *sol* → $3m + \frac{1}{2}$
violon 2: *do* – *mi* \flat – *mi* → $3m + \frac{1}{2}$
alto: *mi* – *sol* – *sol* \sharp → $3m + \frac{1}{2}$
$$\downarrow$$

 $3m + \frac{1}{2}$ (pour chacun)

■ Mesure 7 – motif *c'*

- Mouvement contraire entre le violon 1 et le violoncelle.
- Violon 1: groupes imbriqués par transposition (la dernière note d'un groupe triphone devient la première du suivant → successions de $3M + \frac{1}{2}$ (gr. 17-18-19).
- Violoncelle: idem par mouvement ascendant $3M + \frac{1}{2}$ (gr. 20-21-22).

■ Mesure 8

- Les groupes triphones suivants:
 - gr. 23-24 (violons 1-2 et alto) = *la* – *do* – *ré* \flat / *sol* \sharp – *si* – *do* (au $\frac{1}{2}$ ton inférieur)
 - gr. 25 (violoncelle) = *la* – *fa* – *mi* ($3M$ renversée + $\frac{1}{2}$)

Alternance du simultané au successif et des modes de jeux entre les groupes triphones depuis la première mesure :

- gr. 1-4: simultané → mes. 1-3
- gr. 5-8: successif → mes. 4
- gr. 9-10: simultané → mes. 5-6
- gr. 11-13: successif → mes. 5-6
- gr. 14-16: simultané → mes. 6
- gr. 17-22: successif → mes. 7
- gr. 23-24: simultané → mes. 8
- gr. 25: successif → mes. 8

B – Premier commentaire / mesures 9-14 / sur motif *b* + nouveau motif *d*

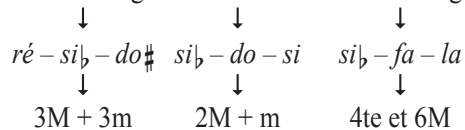
Rapports mélodico-harmoniques :

1. Par le référentiel: 3m ou M + ½ ton.
2. Et/ou regroupements (combinaisons) des intervalles types: 3M + m / 2M + m, etc.

Mesures 9-10 (membre 1) – motifs *a* et *d*

- À 3 parties – déploiement chromatique.
- Linéarité et ponctuations – caractère de « mélodie accompagnée ».

- vl.1: 2 brèves + longue / 3 brèves / 2 brèves + longue



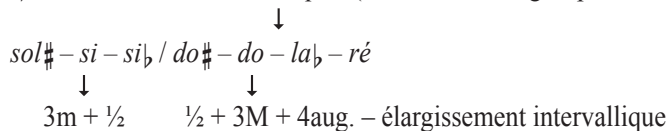
(permutation: rapports 3M + ½)

- vl.2/alto: mes. 9 = ½ ton + 3M → mes. 10 = ½ ton + 3M (renversée à la 6te).

→ L'ensemble en chromatisme retourné: broderies et principalement mouvement contraire des parties (motif *d* – le tribraque); et les regroupements mélodiques suivants: au violon 1, groupes de 3 notes (triphones); au violon 2 et alto, groupes de 4 notes.

■ Mesure 11 (membre 2) – motif *b* et variantes

- Entrées en imitation à 4 voix / en pressus : vlc. → vl.2 → alto → vl.1.
- Commentaire de la ligne mélodique au violon 1 (mes. 9-10).
- Chaque partie composée de 2 groupes triphones.
- Les entrées du 1^{er} groupe triphone (début au vlc. mes. 10) → 3m + ½ ton, transposé :
 - vl.1 = $fa - la_b - sol$
 - vl.2 = $do - mi_b - ré$
 - alt. = $sol^\sharp - si - si_b$
 - vlc. = $fa - la_b - sol$
- Le second groupe de chaque partie (entrées successives) résulte des rapports suivants :
 - vlc. = $mi_b - la - do^\sharp$ = permutation intervallique 3M + ton ($la - do^\sharp - mi_b$)
 - vl.2 = $si_b - mi - sol^\sharp$ = *idem* transposé à la 5te
 - alto = $do^\sharp - do - la_b - ré$ = relations intervalliques (incluant son 1^{er} groupe du membre)



- vl.1 = $fa - la_b - sol$ (3m + ½)
 - ↓
 - $sol - mi_b - la$ (3M + 1) : permutation des relations intervalliques

■ Mesures 12-14 (membre 3) – *molto rit.* – variante des motifs *d* + *a*

- Même procédé compositionnel qu’au membre 1.
- Direction mélodique contraire vers un mouvement ascensionnel commun.
- Caractère iambique de la ligne mélodique au violon 1.
- L’agogie de cette polyphonie à quatre est aussi caractérisée par son caractère arsi que et le *molto ritenuto* :
 - vl.1 = succession et imbrication ½ ton (variante de *d*) + 3M
 - vl.2 = 2 groupes triphones successifs
 - alto = transposition à la 5te sup. du 2^e gr. du vlc.
 - vlc. = 3 groupes triphones : le 3^e à la 4te augmentée supérieure du second
- Alto et violoncelle en tuilage ; *decrecendo* de la polyphonie à la mesure 14.

C – Deuxième commentaire

Mesures 15-17 (membre 1) – ostinato + motifs *a, b, d*

- Ostinato – 3 parties – groupes triphones : broderie caractéristique du motif *d*.
- Imbrication des éléments : $3m + \frac{1}{2}$.
- Unification des caractéristiques des motifs *b* et *d* :
 - vlc. = *sol* – *si* (*la* \sharp) – *si* : en pédale
 - alto = *sol* \sharp – *la* – *si* : rapport chromatique et note commune avec vlc.
 - vl.2 + alto = mouvement contraire prédominant ; alternance $\frac{1}{2} + 3M / \frac{1}{2} + 3m$

Mesures 18-21 (membre 2)

- Variante du motif *d* : au rappel (mes. 12) associé à la partie de violon 1.
- Rythme iambique et choriambe caractéristique de la partie de violon.
- Crescendo d'intensité et tutti.
- Motifs *b/d* unifiés – traités en ostinato (suite de la pédale).
- Élargissement des ambitus : alto et violon 2, toujours en ostinato.

Conclusion – mesures 22-23

- Clameur en homorythmie des parties.
- Succession $3M/m + 2m/M$ (mes. 22) : rétrécissement et agrandissement d'intervalles.
- Ictus final sur le son de la pédale initiale, *do* \sharp .

Webern – op. 5 (mouvement n° 4)

A – mes. 1-5

Membre 1 – mesures 1-2

Référentiel : 5te et ½ ton

Formant a = *fa/do* + *mi/si* (deux 5tes en rapport de ½ ton sur pédale *mi*↓
et le iambe *mi/fa*♯ à l'alto); notes des 5tes imbriquées par croisement :

↓

vl.1 : *mi/do*= superposition du grave → aigu : *si – fa – do – mi*vl.2 : *fa/si*

– Expansion mélodique du formant *a* (variante *a1*) par mouvement mélodique de broderie en modulation de timbre par les modes de jeux (mes. 1-2):

- vl.1 = *mi/do* → *fa*♯/*si* (successifs) → *mi/do* (simultanés)

a *a1* *a*
sourdine + ponticello pizzicato

↓

mouvement mélodique des notes sup. au violon 1 : *mi – fa*♯ – *mi* = broderie de 1 tonmouvement mélodique des notes inf. au violon 1 : *do – si – do* = broderie de ½ ton

- vl.2 = *fa/si* → *fa/do* (successifs) → *fa/si* (simultanés)

a *a1* *a*
sourdine + ponticello pizzicato

↓

mouvement mélodique des notes sup. au violon 2 : *fa – fa – fa* = hauteur fixemouvement mélodique des notes inf. au violon 2 : *si – do – si* = broderie de ½ ton

– *Observations* : Imbrication des rapports mélodiques suivants :

1. Un formant original (*a*) et sa variante (*a1*).
2. Le rapport de broderie par mouvement contraire de ½ ton est apparenté aux notes inférieures des violons 1 et 2.
3. Le rapport de broderie par mouvement contraire d'un ton est entre :
 - notes supérieures du vl.1 = *mi – fa*♯ – *mi*
 - notes supérieures du vl.2 + violoncelle = *fa – mi*↓ – *fa* (jeu normal)

Formant *b*

- Écho – imitation du mouvement de broderie (*mi – fa#*) par ton au violon 1.
- Augmentation rythmique et élargissement mélodique par modulation de registre = la partie de l'alto – formant *b* et variantes :
 - $b = mi - fa\# \rightarrow$ iambe (mes. 2)
 - $b1 = mi - fa\# \rightarrow$ valeurs égales – 2 longues (au début membre 2)
 - $b2 = fa\# - sol - fa\# \rightarrow$ broderie de $\frac{1}{2}$ ton – à l'8ve inférieure (le tribraque au membre 2)

■ Membre 2 – mesures 3-5

En référence au schéma des mesures 3-5 ci-dessus.

- Reprise du formant *a1* (*fa# – si – fa – do*), son expansion *a2*, puis de nouveau retour de *a1*.
- En succession mélodique de 5tes et 4tes en modulation de registre.
- En tuilage des variantes du formant initial = *a1-a2* (vl.1 \rightarrow vl.2 \rightarrow vlc.).
- Résumé des rapports d'encadrement du formant *a* et ses variantes (mes. 1-4):
 - mes. 1-2: *a* encadrant *a1*
 - mes. 3-4: *a1* encadrant *a2*
- Si nous superposons les rapports de 5tes et 4tes, il y a une mise en évidence de la persistance du $\frac{1}{2}$ ton comme référentiel des rapports intervalliques dans la distribution des notes constitutives des quintes :

– Schéma :

- | | | | |
|----------|--|--|--|
| | mes. 3 | mes. 4 | mes. 4-5 |
| | ↓ | ↓ | ↓ |
| • vl.1 = | $fa\# \rightarrow fa = \frac{1}{2}$ inf. (variante mélodique du formant $a = a1$) | | |
| | $si \rightarrow do = \frac{1}{2}$ sup. | | |
| • vl.2 = | | $si \rightarrow si_b = \frac{1}{2}$ inf. (a2) | |
| | | $mi \rightarrow fa = \frac{1}{2}$ sup. | |
| • vlc. = | | | reprise de la partie du vl.1 (a1) |
- *Observations* : mes. 4, parties de violoncelle et de l'alto : « accord » *sol – do# – fa#* comme accord typique par superposition de 4te aug. et 5te ; les notes *fa# – do#* (au dernier temps de la mes. 3) obtenues par glissement chromatique par rapport à la partie de violon 1 (*fa – do*).

Figure mélodique c (4^{te} et ½ ton en broderie au violon 1, mes. 5)

- Dérivée des formants *a* et *b* (intervalles et mouvement de broderie).
- En mouvement contraire avec la partie de violoncelle; et une variante (*c1*) par élimination de la 4^{te} (le glissement chromatique au début de la mes. 6 (toujours au vlc.).

B – mes. 6-10

- 1 mesure (conduit) + 3 mesures + 1 mesure : coupe symétrique.
- Le motif mélodique *d* (aux mes. 6 et 10) encadre l'épisode pédale-ostinato.
- Le motif *d* a un rôle de conduit.

Mesure 6 (conduit)

Figure mélodique d (et variantes : *d1* à la mes. 10 – *d2* à la mes. 13)

- Issue des notes du formant *a* (au violon 1, mes. 1-2), ici, successivement : *do – mi – fa# – si*.
- Figure mélodique de 7 sons en valeurs égales de doubles-croches (au violon 2):

do – mi – fa# – si – do# – sol – si
1 2 3 4 5 6 7

- Les sons 1 à 4 sont identiques aux mes. 1-2 au violon 1 ;
les sons 5 à 7 sont une transposition aux ½ tons supérieur et inférieur
des sons 1-3-4 : *do – fa# – si* devenant *do# – sol – si*.

Mesures 7-8-9

- Ostinato et augmentation par décalage rythmique et élimination progressive (à l'alto).
- Ostinato encadré par double pédale = 5^{te} *mi – si* (comme éléments du formant initial *a*).
- Ostinato : *sol – si – ré* = sonorité de gammes par tons.

Figure mélodique e (violon 1)

- Dérivée du motif d'arpège irrégulier de l'ostinato et en augmentation rythmique par rapport à ce dernier; combinaisons et alternance de 3ces m et M.
- L'ensemble, une échelle de 8 sons : *mi – fa#(sol) – sol# – si – si – do – ré – mi*.
- Singulièrement, une sonorité de « dominante » sur pédale.

■ Mesure 10

Variante de la figure mélodique d ($d1$, transposition à la 5^{te} inférieure de d à la mes. 6).

■ A' – mes. 11-13

- Cohérence formelle par rappel du matériau.
- Coupe générale : archétype ternaire A-B-A de ce mouvement IV.
- Superposition des éléments suivants :
 1. Mouvement de broderie du formant a (violon 1).
 2. Formant c aux vl.2 + alto + vlc. : octavié et en pressus au violoncelle.
 3. Formant a : ses 5^{tes} superposées : $fa\sharp - do\sharp + sol - ré$ (mes. 11, vl.2 + alto + vlc.).
 4. Variante de d ($d2$) – à la 6^{te} mineure supérieure (mesure finale) – comme échappée.

11.4

Webern – *Six pièces pour orchestre*, op. 6b (pièce n° 6)

A

■ Membre 1 (mes. 1-4)

3 éléments de formation, dont a est formant principal

- a : élément dynamique – trille (oscillation rapide) → cordes
 - b : élément mélodique – fragment → hautbois
 - c : élément mélodico-rythmique : broderie-ostinato (oscillation lente) → harpe
- *Détails des éléments :*
- a : accord suivant (fond. $si\flat$) : $si\flat - ré\flat(do\sharp) - fa\sharp - la$
 - b : rapports intervalliques suivants :
 $fa - mi\flat - si\flat - sol - fa\sharp - do - mi$
 $\underline{2M} \quad \underline{4te} \quad \underline{3m} \quad \underline{2m} \quad \underline{4+} \quad \underline{3M}$
↓
(dans le texte, 7m)
↓
 fa : 3^e harmonique de $si\flat$
 - c : harpe – broderie chromatique autour de fa , 3^e harmonique de $si\flat$
- *Ritenu* noté et dissolution aux mesures 3-4.

■ **Membre 2 (mes. 17-19) – concentration des formants *a – b – c***

- Mesure 17 = formant *c* ici modulé (trille *ppp*, hauteur indéterminée, percussion grave; trille caractéristique du mode d'entretien du formant *a*).
- Mesures 18-19
 - ↓
 - *a*: harmoniques cordes (4tes superposées)
 - *b*: fragment – mémoire du neume mélodique du formant *b* au violon solo
 - *c*: trompette – mémoire-timbre = écho

■ **A – (mes. 20-25) – mémoire formelle: archétype A-B-A; seconde concentration des formants**

■ **Membre 1 – mes. 20-21 – concentration des caractéristiques agogiques**

- Rappel du formant *a* → *si*_b – *ré* – *fa*_# (célesta) superposé à lui-même:
 - ↓
 - *a*: au célesta; à la main droite: contraction de l'accord sur lui-même (*si* – *do*_# – *fa*)
- Formant *a* modulé par *c* (le formant *a* étant traité agogiquement en ostinato d'accords).
- Rappel de *c*: ostinato «mélodisé» à la harpe (ainsi formants *b* et *c* concentrés).
 - ↓
 - Comme neume mélodique final, inclinaison descendante: *mi*_b – *do* – *mi*.

■ **Membre 2 (mes. 22-25)**

- Formant *a* en modulation de registre (célesta).
- Formant *c* = broderie chromatique distendue = *mi* – *mi*_b – *mi* (harpe).
- L'ensemble-coda au-dessus du grondement grave du trille initial du formant *a* (percussion).
- L'ensemble du mouvement:
 - Permanence de trois éléments dynamiques: répétitions et modulations agogiques de ceux-ci; prédominance des formants *a* et *c*.

11.5

Debussy, prélude VII, volume 2
La terrasse des audiences du clair de lune

La première partie (A) du prélude : élargissement de la structure A-B-A = A-B-A-A-C

Membre a – l'idée

- Motif *a* : broderie + 3^{ce} m.
- Motif *b* : écho du motif initial.
- La longue désinence (+ le motif *b*) : entretien de la résonance.

Membre b – accéléré noté et mélodisation de l'écho

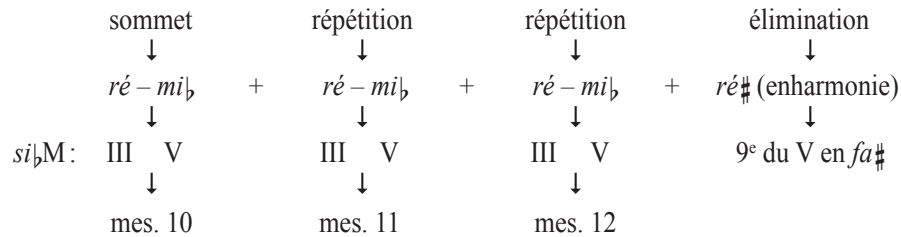
- Motif *c* (trochaïque) : en élargissement de son neume mélodique lors de ses variantes.

Membre a' – reprise sans motif *a* ; la désinence est prolongée vers le grave

Membre a'' – reprise amplifiée du motif *a*

- Élimination du motif *b* et de la désinence.
- Bref caractère tonal (*ré*[♯] mineur) et sommet mélodico-harmonique.

Membre c – digression (un commentaire du sommet)



- *Observation* : La broderie caractéristique du motif *a* (simple intervalle mélodique) est ici déployée dans l'espace de résonance du membre *c*.

12

CHAPITRE



OÙ IL S'AGIT
DE DONNER SUITE
À L'ÉNONCÉ INITIAL
(CHAPITRE 1)

DOUZIÈME PRÉSENTATION

12.

En matière d'art, tout est nuance.

12.1

Le chant du *sonneur* (l'Ouvrier d'harmonies) ou son *creatio* est dans les directions suggérées du sonore.

12.2

Au-delà des questions de vocabulaire qui s'accordent à différentes manières d'œuvrer, au-delà de cette capacité du *sonneur* d'arracher l'idée à son abstraction originelle et de l'acheminer vers sa concrétude dans le sonore et dans le mouvement, le chant du *sonneur* est de travailler à l'effort d'harmonie.
Chacun y fera son parcours.

12.3

Cet effort d'harmonie comme l'écho d'un lien logique entre une idée et son matériau concret, comme l'écho de ce *quelque chose* d'insaisissable entre soi et ce qui *anime* l'Ouvrier à œuvrer.

TREIZIÈME PRÉSENTATION

13.

En matière d'art, tout est nuance.

13.1

Toute œuvre nous offre un monde de nuances.
Tout ce que nous en disons est toujours relatif.

La perception que nous en avons est toujours relative.
Notre interprétation de celle-ci est donc toujours relative.

Nous devons assumer cette *transparence* un peu voilée.
Par *transparence*, entendons l'œuvre elle-même.

13.2

Il est un peu troublant de penser que notre propre perception
pose toujours un voile, aussi fin soit-il, sur ce que nous percevons.

Est-ce la raison pour laquelle nous questionnons tant les choses ?
Est-ce là une manière parmi tant d'autres de résoudre ce trouble ?

13.3

Aussi fin soit-il, ce voile reste un voile.
Mais il ne faut pas s'en désoler.

Rien ne peut résoudre ce trouble
puisque'en matière d'art, tout est nuance.

Aucun malaise devant cette richesse.
Avant tout, entreprendre le tracé d'une idée.

Il faut céder à la poussée d'une idée
comme un regard sur cette nuance ou cette autre.

13.4

Il est simplement nécessaire de répéter les choses,
de revenir sur ce que nous œuvrons.

Là est la répétition comme manière de recommencement :
parcourir, revenir sur cette nuance ou cette autre.

Il est libérateur de penser que nous y revenons sans cesse,
non comme un repli mais comme la reconnaissance de cette richesse.

QUATORZIÈME PRÉSENTATION

14.

L'acte d'œuvrer est composé de tant d'*épisodes* que parfois nous oublions que l'effort d'harmonie (l'effort de conciliation) en est le *liant*.

14.1

Ces *épisodes*, il revient à chacun d'en définir la nature.
Ces *épisodes*, peut-être pouvons-nous les comparer à un dialogue :
un dialogue entre l'Ouvrier et son idée.

14.2

Par conséquent, si nous empruntons la voie de cette comparaison,
le travail de l'Ouvrier, comme tout dialogue,
est parfois synonyme de tensions, de *divisions*.

14.3

Par *divisions*, entendons tantôt ses contradictions, tantôt ses tentatives
ou ses efforts qui n'atteignent pas toujours le *but* visé.

14.4

Mais elles sont, ces *divisions*, un feu brûlant de vitalité.
Ces divisions sont en quelque sorte des harmonies en attente
d'un effort de conciliation ou d'un simple effort de reconnaissance de leur nature propre.

14.5

Pour l'Ouvrier, l'effort de concilier ces divisions est un des multiples échos
de son engagement à œuvrer sur une idée.

14.6

L'effort d'harmonie relève aussi de l'éthique.

En matière d'art, œuvrer à exprimer une idée modèle notre perception du réel.
Reconnaître cette force vive est déjà, pour l'Ouvrier, une manière d'en tirer *harmonie*
dans son rapport au monde concret des choses et des événements qui l'entourent.

Une manière de le situer dans son rapport au monde.

En d'autres termes, son engagement à œuvrer sur une idée – et le temps de retrait imposé
par la nature même de cet engagement – ne le dissocie pas (l'Ouvrier)
du monde concret des choses et des événements.

14.7

Mais l'effort d'harmonie n'est pas toujours l'intermédiaire *réel*.

Parfois, cet effort de conciliation est le fruit d'une intention inconsciente.

Parfois aussi, cet effort lui échappe.

14.8

En matière d'art, tout n'est point acte,

car tout ne relève pas d'un acte volontaire conscient de l'Ouvrier.

L'effort d'harmonie : il revient à chacun d'en définir la nature conciliatrice.

14.9

Il n'y a pas d'élévation par le terrestre nié.

Serait-ce là un point d'origine de l'effort d'harmonie qui anime l'Ouvrier ?

QUINZIÈME PRÉSENTATION

15.

L'Ouvrier-musicien peut clamer sa position de *sonneur*: *Ego sonitor*.

Une position qui – tout comme son propre parcours,
tout comme son matériau, le sonore – est inscrite dans la répétition.

Une position ponctuée d'instant de retrait ou de solitude
dans son rapport avec le sonore et, conséquemment,
dans son rapport avec une idée.

15.1

Si nous considérons que le tout premier acte concret d'harmonie est, pour le *sonneur*,
d'entreprendre un voyage avec le sonore, peut-être pouvons-nous aussi considérer,
au regard du caractère d'intime solitude de ce voyage,
cette nécessité qui s'impose à l'Ouvrier-musicien :

celle de faire vibrer le sonore comme la parole.

L'analogie nous indique-t-elle aussi que
le *sonneur* y sublime l'absence de mots ?

15.2

Nous passons toujours par les mots, donc par la parole,
pour exprimer le sensible impact du sonore, le sonore *sans mots*.

Les mots offrent un infini de nuances d'interprétations.

Mais l'absence de mots, le sonore *sans mots*, offre un espace vierge,
perméable, donc réceptif à toute interprétation :

à la fois pour le *sonneur* et pour quiconque y projette
son mode sensible de représentation des choses et du monde.

L'absence de mots, l'absence de vocabulaire :
un espace de pure interprétation,
où encore tout est nuance.

Digression.

Ainsi, l'expression *musique pure* n'indique pas une qualité.

Elle indique seulement l'absence de mots.

Elle indique une musique

qui n'a pas à porter le poids sémantique des mots.

Ou, pour l'exprimer autrement, elle indique une musique

qui n'est pas portée par le poids sémantique des mots.

Une musique portée par le sonore *sans mots*.

L'interprète y portera pleinement

le poids de son interprétation,

le poids de ses nuances.

15.3

Du parcours de l'Ouvrier-musicien

il faut retenir la belle métaphore de Ballif :

un voyage de mon oreille.

Elle résume l'essentiel de l'acte d'œuvrer du *sonneur*.

Elle en résume l'essentiel car elle désigne, avec force nuances, la nature même du travail du *sonneur* qui, au-delà de toute considération analytique, culturelle, esthétique ou conceptuelle, est fondamentalement de porter une attention sensible au son.

15.4

En matière de composition musicale, une idée est le déploiement du sonore selon le mode de représentation des choses et du monde du *sonneur*.

15.5

Chaque son, en soi, est un *instant d'harmonie*.

Chaque son comme point d'origine de l'effort d'harmonie.

Chaque son comme point d'origine des idées du *sonneur*.

15.6

De ce point d'origine s'enracine, se dessine le contour de ses idées ;
ses idées comme représentations de ces *instants d'harmonie*,
comme représentations, toujours à modeler, d'un ordre sonore.

SEIZIÈME PRÉSENTATION

16.

Il y a le silence.

Il y a les silences.

Chacun y accorde, en quelque sorte, une *qualité*, une *valeur*,
selon sa perception des choses et du monde.

16.1

Pour le *sonneur*, s'agit-il de faire sonner par débordement d'un certain silence ?

Œuvre-t-il par débordement d'un certain silence ?

Peut-être que le *poids* d'un certain silence
est la raison pour laquelle il fait sonner.

Peut-être que le poids d'un certain silence
est le point d'origine de ses efforts d'harmonies.

Peut-être que le poids d'un certain silence
est le point d'origine où s'enracine, se dessine le contour de ses idées.

16.2

Il y a le silence du *sonneur* et il y a les silences inhérents à ce qu'il fait sonner :
se taire (*garder le silence*) et *faire taire* le sonore.

En d'autres termes :

Qu'est-ce pour le sonneur que de *garder le silence*
lorsqu'il œuvre à la conception d'une idée ?

Qu'est-ce pour le sonneur que de *faire taire* le sonore
lorsqu'il œuvre à la conception d'une idée ?

Œuvrer à la conception d'une idée
est œuvrer sur un sonore en devenir.

Il y a le temps de la concrétisation sonore de l'idée,
il y a aussi le temps qui précède cette concrétisation sonore,
c'est-à-dire le temps de la conception de l'idée, de son *écoute intérieure* :
un temps de silence, d'intime solitude, d'intime retrait avec l'idée, un temps
où le sonneur *garde le silence* ou alors, par nécessité, se retrouve en quête d'un silence (*silentium*)
qualifié par l'« absence de mots », l'« absence de bruits ».

Garder le silence n'est-ce pas là, pour le *sonneur*, une manière de se retirer
dans une relative absence de mots et de bruits ou une relative absence d'agitation ?

L'Ouvrier gardien de son silence. En porter le poids.

16.3

Il y a le silence du *sonneur* et il y a les silences inhérents à ce qu'il fait sonner.

Silences qui sont inscrits dans le temps consacré à l'écriture du sonore
ou, plus largement, dans le temps consacré à œuvrer sur le sonore.

Tout étant relatif au caractère d'une idée,
œuvrer sur le sonore est aussi, paradoxalement, le *faire taire*.

16.4

De ses propres silences, de sa propre représentation de ce qu'est le silence,
chaque *sonneur* trace, modèle son parcours.

16.5

Digression.

Un silence comme un relief du sonore.

Là où un silence n'est jamais tout à fait un silence,
c'est-à-dire une simple interruption du sonore mesurée par convention :
autrement dit, il y a ces silences qui sont comme de fines vibrations du temps,
comme ces respirations qui suffisent à qualifier le sonore et où le silence n'est pas tant un silence
qu'une pulsation inscrite dans le sonore lui-même. Ces pulsations entre sons et silences
qui sont comme des *instants d'harmonies* conséquents les uns des autres.

Le silence comme un relief du sonore.

Là où les silences du sonneur ne sont jamais tout à fait des silences.

Ces silences ne sont-ils pas pour l'Ouvrier-musicien un écho,
comme un long prolongement en sa mémoire, de ce sur quoi il a œuvré ?
Un écho de ce qu'il a fait sonner, un écho qu'il module et réinterprète sans cesse
comme une manière d'œuvrer en amont d'une nouvelle idée, ou peut-être
comme une manière d'œuvrer sur le poids d'une persistante insatisfaction ?

Tout est nuance.

De ses propres silences et de sa propre représentation de ce qu'est son silence,
chaque *sonneur* donnera écho.

16.6

Paradoxalement, dans son silence, l'Ouvrier œuvre à le combler.

Son sonore est aussi le relief de son silence.

Il y a le silence du *sonneur* et il y a les silences inhérents à ce qu'il fait sonner.

Ils relèvent d'une seule et même manifestation
du *creatio* de l'Ouvrier : l'idée.

Ils relèvent aussi du poids de ce *creatio* :
le poids de porter une idée.

16.7

Le *sonneur* retourne-t-il toujours à son silence ?

Avant d'œuvrer à nouveau sur une nouvelle idée, retourne-t-il toujours à son silence ?

L'Ouvrier y trouve-t-il parfois un repos ?

Œuvrer est sa parole.

DIX-SEPTIÈME PRÉSENTATION

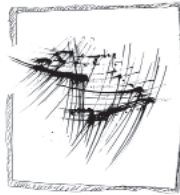
17.

Il faut être reconnaissant de notre position d'Ouvrier.
En porter le poids.

17.1

La raison ne peut dire ce qui est au-dessus de cela,
mais s'en soustraire n'est pas le but.

LEXIQUE DES SIGNES
ET ABRÉVIATIONS
EMPLOYÉS DANS
LES ANALYSES
MUSICALES



- Référentiel (ou formant) : éléments intervalliques de base et/ou tout autre élément caractéristique de formation de la thématique ; le terme est emprunté au vocabulaire analytique du compositeur Claude Ballif.
- *a, b, c, d, etc.* : identification des motifs (motif *a* ; motif *b*)
- *a1, a2, etc.* : identification des variantes des motifs (*a1* = première variante du motif *a*)
- A, B, C, etc. : indication de la coupe formelle (partie A, partie B)
- *a', a''*, etc. : identification des reprises (sections ou membres de la coupe)
- fond. : fondamentale
- gr. : groupe
- mes. : mesure

Indications relatives aux instruments :

- vl.1 : violon 1
- vl.2 : violon 2
- alto : alto
- vlc. : violoncelle

Indications relatives aux intervalles :

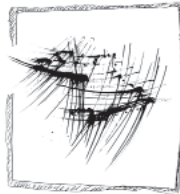
- $\frac{1}{2}$: un $\frac{1}{2}$ ton
- 1 : un ton
- 2M : intervalle de seconde majeure
- 2m : intervalle de seconde mineure
- 3M : intervalle de tierce majeure
- 3m : intervalle de tierce mineure
- 4te : intervalle de quarte juste
- 4aug., 4+ : intervalle de quarte augmentée
- 4dim. : intervalle de quarte diminuée
- 5te : intervalle de quinte juste
- 5aug., 5+ : intervalle de quinte augmentée
- 5dim. : intervalle de quinte diminuée
- 6M : intervalle de sixte majeure
- 6m : intervalle de sixte mineure
- 7M : intervalle de septième majeure
- 7m : intervalle de septième mineure
- 8ve : octave

Mouvements mélodiques des intervalles :

- asc. : ascendant
- desc. : descendant

ŒUVRES MUSICALES

EXTRAITS



1.

Auteur : Anton Webern

Œuvre *Fünf satze für Streichquartett*, op. 5
Mouvement n° 3, «Sehr bewegt», mesures 1 à 10
Édition : Philharmonia, n° 358 (partition miniature).

2.

Auteur : Anton Webern

Œuvre *Fünf satze für Streichquartett*, op. 5
Mouvement n° 4, «Sehr langsam»
Édition : Philharmonia, n° 358 (partition miniature).

3.

Auteur : Anton Webern

Œuvre : *Sechs stücke für Orchester*, op. 6b
Pièce n° 6, «Langsam», mesures 1 à 7
Édition : Philharmonia, n° 394 (partition miniature).

4.

Auteur : Gilles Tremblay

Œuvre : *Fleuves* pour grand orchestre (page initiale)
Édition : Salabert.

5.

Auteur : Claude Debussy

Œuvre : *La terrasse des audiences du clair de lune*
Prélude VII pour piano des *Préludes*, mesures 1 à 6
Édition : Durand – Éditions musicales (partition 8607).

Sehr bewegt (♩ = 84)

ohne Dämpfer am Steg..... pizz. arco

ohne Dämpfer am Steg..... pizz.

ohne Dämpfer am Steg..... pizz.

ohne Dämpfer pizz.

sempre ppp

5 am Steg... p pizz. arco stacc.

arco p pizz.

arco p pizz.

col legno... 10 p pizz. ppp

col legno... p pizz.

col legno... p pizz.

arco p pizz.

Fünf satze für Streichquartett de Anton Webern
(Op. 5, mouvement n° 3, mesures 1 à 10)

Sehr langsam (♩ = ca 58)

zögernd

im tempo

mit Dämpfer am Steg... ppp
mit Dämpfer am Steg... ppp
mit Dämpfer ppp
mit Dämpfer ppp
pizz. ppp
arco pp ppp

5 rit. - - -
äußerst zart ppp
äußerst ruhig ppp
arco pp
am Steg... ppp
am Steg... ppp

8 tempo
so zart als möglich ppp
am Steg... ppp
pizz. 3 ppp
arco 3 pp
rit. - - - verklingend

10 tempo
äußerst ruhig ppp
am Steg... ppp
pizz. arco ppp
am Steg... ppp
am Steg... ppp
flüchtig ppp
pizz. ppp
pizz. ppp

Fünf satze für Streichquartett de Anton Webern
(Op. 5, mouvement n° 4)

Langsam (♩ = ca 50)

1. Oboe

Harfe

Geige 1.

Geige 2.

Bratsche

Violoncello

1.2. Kl. in B

B. Kl. in B

1. Fg.

1. Hr. in F

Hfe

Br.

sfp

p

pp

Langsam (♩ = ca 50)

mit Dmpf.

p *am Steg*

rit.

Dmpf. ab

p

p

p

p

p

p

tempo

f

p

offen

tempo solo

sehr aari

rit.

f

p

Sechs stücke für Orchester de Anton Webern
 (Op. 6b, pièce n° 6, mesures 1 à 7)

TRÈS VIF $\text{♩} = 120$ *ad vivan*

1
5
8

EXULTANT

2 SANS BATTERIES, S'IGNÉ

6"/10" (tutti)

CORPS

4 TROMPETTES

2 TROMBONES

GRAND TAM-TAM (80cm)

PERCUSSION I

PERCUSSION II

PERCUSSION III

PERCUSSION IV

PIANO

HARPE

POUR CHAQUE ATTAQUE, Imiter les PERCUSSIONS MÉTALLIQUES

DURÉE-SOUFFLE

Respiratoire. Cues

CLOCHES/TUBES

DURÉE-RÉSONNANCE

VIBRA

GONGS, ACCORDÉS (avec piano)

GONG/ACC. PLAQUE

Assez dense les deux premiers me valant que pour un seul son SEMPRE

PLAQUE DE MÉTAL

LX

5:ff > LX. sib, do#

Fleuves de Gilles Tremblay
(page initiale)

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring the following instruments and parts:

- HARPE** (Harp): Part with dynamic markings *f* and *ff*, and a tempo marking *mp*. Includes the instruction "L.V. 514, DO4".
- VIOLONS I** (Violins I): Part with dynamic markings *ff* and *mf*, and a tempo marking *mp*. Includes the instruction "L.V. 514, DO4".
- VIOLONS II** (Violins II): Part with dynamic markings *ff* and *mf*, and a tempo marking *mp*. Includes the instruction "L.V. 514, DO4".
- ALTI** (Violas): Part with dynamic markings *ff* and *mf*, and a tempo marking *mp*. Includes the instruction "L.V. 514, DO4".
- VIOLONCELLES** (Violoncelles): Part with dynamic markings *ff* and *mf*, and a tempo marking *mp*. Includes the instruction "L.V. 514, DO4".
- CONTREBASSES** (Contrebasses): Part with dynamic markings *ff* and *mf*, and a tempo marking *mp*. Includes the instruction "L.V. 514, DO4".

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A tempo marking *mp* is present at the bottom of the page. The score is identified by the number "CAS. 17870 P".

Lent

ppp

pp

un peu en dehors

pp

pp

pp

pp

8^a b^a!

8^a bassa

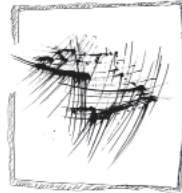
8^a b^a!

8^a b^a!

La terrasse des audiences du clair de lune de Claude Debussy
(mesures 1 à 6)

BIBLIOGRAPHIE

SOMMAIRE



- Ballif, C. (1979). *Voyage de mon oreille*, Paris, UGE, coll. « 10-18 ».
- Ballif, C. (1988). *Économie musicale – Souhaits entre symboles*, Paris, Klincksieck.
- Ballif, C. (1992). *L'habitant du Labyrinthe*, entretiens avec Alain Galliari, Isles-lès-Villenoy, Pro Musica.
- Bergson, H. (1976 pour la présente édition). *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France.
- Boulez, P. (1964). *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier.
- Boulez, P. (1966). *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Seuil, coll. « Tel quel ».
- Boulez, P. (1975). *Par volonté et par hasard*, Entretiens avec Célestin Deliège, Paris, Seuil.
- Boulez, P. (1981). *Points de repère*, textes réunis et présentés par J.-J. Natiez, Paris, Christian Bourgois.
- Boulez, P. (1989). *Jalons, Dix ans d'enseignement au Collège de France*, Paris, Christian Bourgois.
- Diel, P. (1966). *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot.
- Delacroix, E. (1981, pour la présente édition). *Journal 1822-1863*, Paris, Plon.
- Matisse, H. (1985, pour la présente édition). *Jazz*, New-York, George Braziller, Inc.
- Rilke, R.-M. (1972, trad. française). *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*, édition bilingue, trad. A. Guerne, Paris, Seuil.
- Rosset, C. (1976). *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984 pour la nouvelle édition, coll. « Folio/ Essais ».
- Tarkovski, A. (1989 pour la présente édition). *Le Temps scellé*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma.

- Trottier, D. (2005). «Entrevue avec André Villeneuve sur l'enjeu de l'identité dans la poétique musicale», *Circuit Musiques contemporaines*, vol. 15, n° 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 83-91.
- Valéry, P. (1992, pour la présente édition). *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*, poésie, Paris, Gallimard.
- Van Gogh, V. (1988 pour la présente édition). *Lettres à son frère Théo*, Paris, Gallimard.
- Villeneuve, A. (1999). «Harmonie : déserts fertiles que j'interroge», *Circuit Musiques contemporaines*, vol. 10, n° 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 63-79.
- Villeneuve, A. (2001). «Souffles (Champs II), The Mobile and the Musical Language of Gilles Tremblay», *Ex Tempore, A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, vol. 10, n° 2, printemps-été 2001, trad. John Mackay, West Springfield, MA, p. 58-147.
- Villeneuve, A. (2006). «La métaphore et l'idée musicale : proximités et détours», dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche-crédation. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 135-141.
- Villeneuve, A. (2007). «Voiles et transparences de la métaphore», dans M. Bruneau et A. Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art – Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 333-353.

Ouvrage dédié
à Gilles Tremblay,
ouvrier des sons
et des silences colorés.

*Montréal,
septembre 2009*

Cet essai est, en matière de composition musicale, une réflexion sur le « *faire* » du compositeur.

Plus précisément, une réflexion sur le « *faire* » (Valéry) initial de l'œuvre qui est d'œuvrer à la conception d'une idée musicale, œuvrer à en appréhender l'abstraction et, enfin, œuvrer à tendre celle-ci vers sa concrétude (l'œuvre) où le compositeur, le *faiseur* (d'où la métaphore de l'*Ouvrier*), est en quête de cohérences (*harmonia*) dans la durée et dans le sonore.

Cette publication est susceptible d'intéresser aussi bien les compositeurs, musicologues, interprètes et étudiants dans ce domaine (ou dans un domaine connexe de création artistique) que les chercheurs en art ou en poïétique.

ANDRÉ VILLENEUVE, D. Mus.
Compositeur et professeur
d'analyse musicale au
Département de musique
de l'Université du Québec
à Montréal, il enseigne
également la méthodologie
de la recherche et de la création
au doctorat en études
et pratiques des arts.