

n°6

deuxième semestre 2007

Musique

Esthétique

Sciences

Société

Jiligrane

Musique et inconscient

éditions
DELATOUR FRANCE

sous la direction de
Joseph Delaplace
et Olga Moll

...it writes id writes it writes id...¹

Clara Maïda

Article published in *Filigranes n°6, Music, Aesthetics, Sciences, Society* (pages 145-160)

Second semester 2007. Delaplace, J., and Moll, O. (ed.), Éditions Delatour France

See the original text: page 16 of the PDF file

French title for the original publication: ...ça écrit ça écrit ça écrit ça... - English translation: Clara Maïda

How can one understand this title, a first rough sketch of a chain where what is at work in the unconscious would already be repeated? Does the "it" ("id") imply that the Ego is not where the process was triggered, and does it ceaselessly come round to renew it? Is what is written, at each arrangement of letters, an attempt to make what is the most inaccessible in us emerge, and would it tirelessly start this activity again?

Where is the chain initiated? Is "it/id" its first link? What is writing or who is writing in me when I am writing? Which parts of the psyche are involved in the writing process, in the "it writes"? And what do they write?

Is the unconscious woven by what is written or does it generate the desire to write?

Would this "it writes id" indicate that, from its origin, "this timeless moment, indiscernible, which exceeds any beginning"², both terms mutually diffract one another in an infinite movement?

If the fragment of the chain is read or heard as "write it" ("write id"?), can it be envisaged as a kind of injunction, continually present, which would inflect composition towards an attempt to allow it/id to write it/id?

Or if the iterative "it writes" lays down its ceasura, does it lead us to a pure *becoming* or would a residue, an "id", always persist?

The repetition of the items - a quasi-incantatory formula, an obsessional ritual of writing, or writing itself, at work, without the ego? - immediately shows the precariousness of the system and all the ambiguities that an attempt at interpretation raises.

The reduplication underlines the difficulty to define the part and the place - if there is one - of the Subject (of the unconscious that Lacan names \$) and the object during creative work. It introduces a functional mobility of each element as well as a very open polyvocality, indicating that the unconscious arises in all the interstices of writing.

¹ The French word "ça" means both "it" and "id" (one of the three psychic instances in Freud's *second topic*). That is why this alternation of "it" and "id" was chosen for the English translation of the French title "...ça écrit ça écrit ça écrit ça...".

² Le Poulichet, S. (1994), *L'œuvre du temps en psychanalyse (The Work of Time in Psychoanalysis)*, Éditions Payot & Rivages, Paris, p. 93

Writing would express the desire to find again the origin of music, the origin of sound, by returning, for each new work, to the point where the first difference is marked in an undifferentiated sound field.

If a primeval sound space is imagined - a matter made of a multitude of dots, an infinite field of particles, beyond the human ear - within which no group, no vectorization, no organization are sketched yet, to write would consist in carving an inscription onto this matter or breaking in it.

In this space where the "finger" (the choice)³ of writing is placed, a limit to the sound infinite will be delineated (a discrimination of the partials of a sound spectrum, for instance).

Can one consider this infinite field as the Real, this irreducible nucleus of the unconscious, out of any symbolization, which cannot be defined by words?

From this trace, a whole sound chain can start to be articulated, a whole series of movements can be set in motion, and it is perhaps finally the point where gestures appear, trying to occupy a space, taking it over, building the body of the work.

The body of the work (incidentally, the title of one of Anzieu's books⁴) would retrace what can be apprehended of the psychic body, i.e. "the body defined not as an organism but as pure enjoyment ("jouissance", in French), pure psychic energy, whose organic body would only be the resonance chamber." (Nasio⁵).

To what extent might not the composition of a musical piece consist in building a new body, which would be at the same time the reflection of the bonds which tie it (signs frozen in agglomerates settled once and for all), but also the attempt to break free from this rigidity, by inventing a moving body, defying any classification, any definite shape?

Various sound areas start fleetingly vibrating. Some are circumscribed in a more intensive way when particles (frequencies, for instance) are distributed inside them, with a bigger density, when the amplitude or the speed of their paths are multiplied. Then, the activity - the activation - successively spreads to other surfaces.

The paths of the drive are lead to be heard in the persistence of its passages. But the possibility of a body is also asserted, whose erogenous zones, these *black holes*⁶ - to use again Guattari's term -, round which the intensity of energy is maximal, would continually move on the sound surface.

³ Here, in the French version of the article, there is a play on the sonic proximity between "doigt" ("finger") and "choix" ("choice").

⁴ Anzieu, D. (1981), *Le corps de l'œuvre (The Body of the Work)*, Éditions Gallimard, Paris

⁵ Nasio, J.-D. (1994), *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan (Fives Lessons About Jacques Lacan's Theory)*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, p. 51

⁶ Guattari, F. (1979), *L'inconscient machinique. Essais de Schizo-analyse (The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis)*, Éditions Recherches, Paris

This sound body is the real medium of the projection of a fantasy to return to the primeval body evoked above, since the mobility of these zones paradoxically entails their negation, and allows us to foresee a pure energy in a virtual state. A real ambiguity nevertheless occurs, for this migratory increase of intensity shows us that it is potentially everywhere, and yet perceptible only in the different places in which it is located.

Complexity of this corporeal experience. How does one acquire the sensation of a whole? From the image reflected by the mirror, Lacan says. But this image is only a reconstruction, quantum physicists tell us and psychoanalysis says nothing else. Beyond the abstraction of this psychic energy, more or less archaic body images, more or less mutating reconstructions or constructions, can also be embodied and underlie the composition work (such as the strange and modifiable figurations often noticed in dreams).

To illustrate the presence of this imaginary dimension, one can evoke the example according to which the journey of the work towards the listener would be unconsciously felt, as a crossing through a quasi-visceral medium, where "a stomach's mouth", musical talk, and no longer only language, would speak to "a stomach's ear" (and a joke comes to mind: might not these mice which scientific research takes into all kinds of mutations - an ear on the stomach, precisely! -, be the best listeners of such music...?).

Here, the sound movements should be heard like the muscular contraction waves of a tubular organ, connecting the work - the composer's imaginary body - to the listener. Besides, supported by the physical investment of the performer, to write such a "sound peristalsis" also underlines one of the obviously very important aspects in the elaboration of musical language: that of the relationship to the performer's gesture and body.

One thus notices that several entrance doors towards sound are at work. It can be either apprehended as a quasi-abstract element which carries along the interwoven lines of an ensemble, at the crossroads of forces, or approached in its whole corporality, in relation to its acoustic properties. But the choice to favour either approach, according to the sequences of the work, is always determined by the aim of laying bare a truth masked until now.

Starting from the libidinal or imaginary body, we can see that we get to the real body which is invoked, in the performance, only better to unveil this other body.

These dimensions of the body are narrowly connected and in crisis situations, the movements of the psyche are sometimes immediately acted with movements of the body. Thus, a mental collapse can

In astrophysics, a *black hole* is a massive object whose gravitational field is so intense that it prevents any form of matter or ray to escape from it. No particle can escape, for nothing, not even light, can overcome their gravitational force. What Félix Guattari names a *black hole* is a place of semiotic abolition. One can relate this definition to that of *jouissance* (extreme enjoyment) given by psychoanalysis, a place where there is no signifier.

coincide with a fall. And this fall will be the pivot of an artistic process, which is also an attempt to find a hold.

Moreover, through this encounter - whose place is the score -, the other desired encounter is the one which expresses that something has moved from one unconscious to another, and that a fabric is woven between gestures and sounds, meant to spread up to the listener. The movements of the performer's real body, the energy committed to it, are summoned to materialize psychic movements. Is not music also a Body Art (in the sense that it generates a sensory corporeal modification) and does it not leave its vivid yet invisible marks on the body?

Therefore, in such an approach, desire and the origin of desire are questioned, as well as the relationship to body(ies) and to the other - the other who is inside us, but also the other with whom an intersubjective relationship is built around the work, and the other's other...

It is also a movement of inscription in language. The absence of language. A scream or a fall into silence, and music articulates signs which throw a bridge between scream and words.

To go and meet this psychic body, the unconscious, to try to investigate it and to make it a model for the processes of musical writing, is to choose to make the structure arise at any moment of the work, with the constant will to get rid of all the constructions that represent it (figures, objects, sound situations). A network of encounters can be articulated; it is not a network of words or of movements of the body, as happens during an analysis (a *literal* or *signifying network*); it is rather more a network of sounds and sound movements which produce linkages of ephemeral and indiscernible entities (Guattari's *asignifying particles*).

Anyone who is involved in a psychoanalytical experience quickly notices how the words uttered can dislocate (by following the paths of the plays on sonorities of phonemes or the occurrence of fragments of memories, for instance) according to a logic quite distinct from a will to mean or to name, characteristic of the conscious system. The words disseminate a certain number of minimal elements along the speech to make another wording emerge, that of the unconscious.

This wording - the *One*, according to Lacan, i.e. the signifier which occurs in speech - and its multiple substitutions and shifts along the verbal sequence, are somehow breaches which make us foresee the infinity of the potential permutations and assemblages.

Retracing psychic writing in musical writing, the composition will try to reveal the relationship between what has been said and the whole set of wordings which have already been uttered or will be (*S1* and *S2*, according to Lacan), this whole set in which the actual and the virtual are the twofold sides of the signifiers.

To compose sound chains in becoming is to consider that each level of articulation of these chains is perpetually unsteady. The duration of the action, and the coordinates that the particles occupy in space, do not remain identical and cannot be only envisaged as the emergence of one of the countless possibilities of appearance.

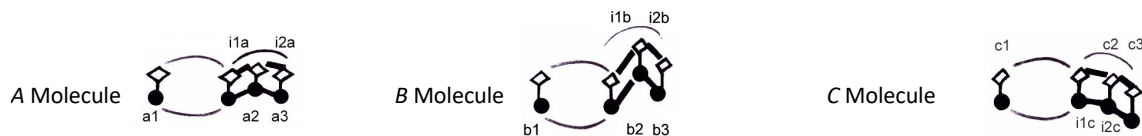
These "desiring musical machines", which function like the *desiring machines* described by Deleuze and Guattari in *Anti-Oedipus*⁷, generate endless associations and ever new assemblages, sound configurations in constant transformation.

Let us take a very simple example in which only the duration parameter will be varied for each sound molecule.

In Example 1, three particles - here, the artificial harmonic sounds of the strings - are assembled to form a small molecule (*a1*, *a2* and *a3* form *A*), whose behaviour is modulated in relation to the intervals located between the three particles (*i1a* and *i2a*).

Another interval, *i3a*, is added and is located at the junction point between *A* and its return. Other molecules (*B* and *C*) can adopt the same kind of connections between three elements.

Example 1 - Three molecules, each being formed of three particles



The movement of this molecule (or module) can be assimilated to a micro-movement of the body and is besides effectuated by a corporeal gesture of the performer.

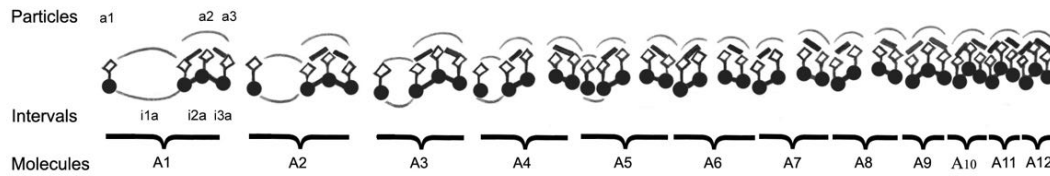
In Example 2, the intervals are modified and inflect the shape of this *A* molecule (the temporal dimension of *i1a* is tightened, and a caesura is finally introduced on the level of the *i2a* interval, knitting together again further on, when the molecule is compressed).

At each of its repetitions, *A* is each time different, and each of its utterances could be named *A1*, *A2*, etc. Here, there is a first *An* chain (or a repetitive series) which unfolds a series of differences, or of differences, to use Derrida's term since he defines difference as "the moment of a difference"⁸.

⁷ Deleuze, G. and Guattari, F. (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Éditions de Minuit, Coll. "Critique", Paris, p. 216
English translation: Deleuze, G. and Guattari, F. (1983; 2000), *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia 1*, translated from the French by Hurley, R., Seem, M. and Lane, H.R., University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 183: "[...] one goes beyond these large aggregates [...] toward the molecular elements that form the parts and wheels of desiring-machines. [...] the regions of a productive, molecular, micro-logical, or micropsychical unconscious that no longer means or represents anything."

⁸ Derrida, J. (1967), *L'écriture et la différence (Writing and Difference)*, Éditions du Seuil, Paris, p. 300

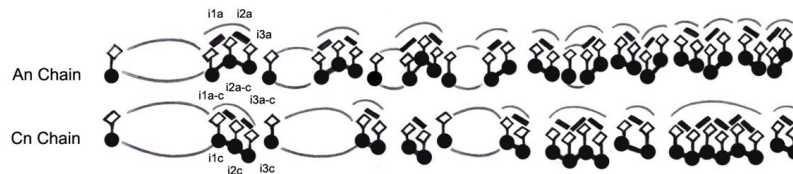
Example 2 - *An* chain, made of a different repetition of the same molecule



But while the different repetitions of *A* produce a chain of events, the *i1b*, *i2b* and *i3b* intervals of the *B* molecule described above are also altered at each repetition. The path of a *Bn* chain ($B1 + B2 + B3$, etc.) is thereby superimposed to that of *An*. It is the same for a *Cn* chain (Example 3).

Example 3 - Processing of the *An* and *Cn* chains, excerpted from the piece *Fluctuatio (in)animi*

(for the process which superimposes four chains, see the end of the article)



The number of superimposed chains can be multiplied. Therefore, in such a musical situation, one can elaborate a more complex and mobile network than that revealed by language, for the limit exceeds here that of words which cut the verbal matter in order to produce phonemes, morphemes. The incisions that musical language makes in the sound matter are infinitely more subtle. They are multiplied on numerous axes and almost act like missiles, incising the surface as they strike.

An unsteady fabric can be woven thanks to the intervention on various parameters - a quantity of linked particles, pitches and durations of these particles and intervals, accelerations and decelerations, cuts and seals in the chain, convergences or divergences with the other chains, the number of ramifications, etc.

Multiple gaps are located at all the levels of junction, inside a molecule, between a particle of the *A* molecule and a particle of the *B* molecule, between an interval of *A* and an interval of *B*, between a particle of *A* and an interval of *B*, etc.

If the gestural accentuation of these micro-differences is favoured, by adding glissandi between the pitches, as is the case in this example, if it is specified that the performers should play these gestures with a maximal dynamic intensity, if the network builds an extremely dense and saturated space, we finally perceive an insistent sound surplus.

The latter is not supported by any substrate. A kind of evanescent, abstract matter which cannot be located, expresses a presence heterogeneous to the network which makes it emerge, and results from each gap dug between the written elements, from each vacillation at all the levels of articulation, in the interval between the elements and in the interval between the intervals.

A virtual object whose ghostly dance haunts space: the object *a* conceptualized by Lacan?

This audible effect appears because of the accumulation of gestures, their rapidity, their amplitude, their extreme dynamics. It is not generated by the signs written on the score but by a hold of the body on these signs.

While elaborating this kind of sequences, the question of the Subject's position, that of the unconscious, particularly arises. A splitting up, a dissolution is induced during the act of writing, and it can be grasped only later on.

The subject (of the unconscious) who writes, who allows himself to be written, overcome or upset by what is written, is disintegrated in this plunge into the heart of sound fluxes. He is at the same time each dot carried away on the innumerable paths crossed through and a fleeting and pulverized presence in each interstice that the shifts of dots keep opening and discovering within this moving architecture.

To cut a space is to stand out, and to stand out is to be multiplied⁹.

It is both what is experienced in the time of composition and what is perceived, or sensed - perhaps unconsciously - while listening to the work. It is a state which is aimed at, like a horizon of the creative moment, and one really knows that seeking a non-knowledge of writing paradoxically favours the occurrence of our barest truth, and thereby, the truth of the work. The quest for this sound effect also causes the desire to write such sequences.

At the time when the Subject appears like an absent presence, and meets at his vanishing point what cannot be said or written, what is acted, creative ecstasy (psychic *Jouissance*), is sometimes to be understood more as pain than as pleasure in the transfer effectuated towards the performer's body, for a limit is pushed further with a jolt, a forced movement.

Since what is indicated is not a representation but a function, this oscillation of the Subject, cancelled by *Jouissance*, is underlined - if not represented in its purest elementary form - by the choice of sound formulae which overturn around an axis. This swinging movement is that of a dismissal.

⁹ In French, there is an interesting consonance between the words "découper" ("to cut"), "se découper" (with two possible meanings - "to be cut" and "to stand out") and "se découpler" ("to be multiplied") -, but this sonic dimension cannot be transferred to the English translation.

Here, another fantasy of musical writing leads to not only give a sound to this enjoyment thanks to which we are carried away (outside ourselves) during creative work, but also to feed the illusion that the resulting score, then the performance, will restore some trace of what was traversed.

I evoked these inscriptions, the marks of a gap in psychic matter, or in musical matter, which can be isolated from the place in which they left an imprint and become a specifically significant material, as bearing chromosomes - that Deleuze envisages as *loci*, "i.e. not simply as places in space, but as complexes of relations of proximity"¹⁰.

As a matter of fact, this work of matter being created is governed by rules of contiguity and attraction. These tiny aggregates group and are duplicated. Their mutations proliferate in the cracks of an extremely labile sound space where one can sense the alternative palpitation between the Subject and *Jouissance* or the shimmering of a virtual object. There, not there, "nobody" when there is only a body and overflowing of drive; "no body" when there is some Subject.

Within this framework, certain parts acquire a bigger consistency in certain places.

Small objects are detached, as if expelled, are residues of what made them.

I adopted this approach in two of my pieces, *Le livre des trous* and *Holes and bones*.

From the elaboration of a very dense reticular structure, which can be either audible (in *Le livre des trous*) or latent (in *Holes and bones*) and within which series of minimal elements weave horizontal and vertical links in a repeated falling movement, certain fragments of this fabric are torn up, removed; they build objects (scraps) which are reused, not without distortions, and travel through the whole architecture of the piece. They are dilated until they become a texture, contracted up to a minimal gesture or a vanishing point. There is a play with the screen they raise against gaps, with the breaches to fill in or to surround.

The musical language of the piece thus underlines the polyfunctionality of its components (and those of the unconscious): a literal or signifying function for the evolving sound chains, an objectal function for the extracted materials which form compact conglomerates; and the passage from one to the other, and still many others.

What Lacan names *letters* or *signifiers* and objects, what Guattari names a *molecular formation* or a *molar formation*, has to be designated on the musical level, by the terms chains of minimal units or sound objects, yet keeping in mind that the functions are not established once and for all.

¹⁰ Deleuze, G. (1994), *Difference and Repetition*, translated by Patton, P., Columbia University Press, New York, p. 185
Original text: Deleuze, G. (1968), *Différence et répétition*, PUF, Paris, p. 240

The particles can establish sequential linkages just as well as agglutinate to build objects, or recover their autonomy and the shapes which appeared are fragmented into a multitude of "sound quanta" which then follow various trajectories.

This writing can cast its nets through all the pieces. As a matter of fact, it also seems interesting to determine connections between them, not by gathering them in simple series, but by assigning them a place - however relative - at one of the junctions of the structure.

A piece can thus be the second of a series (or a chain) and the first of another one. It is the case for the string quartet *...who holds the strings...* which is the second part of the series of pieces *Order or release, border of relish*, but the first of the series *www*.

Likewise, the notion of object can be extended to the work in general, this remnant of the creative work, a part detached from the psyche of the Subject who created it and which is now heterogeneous to him (if not sometimes perceived as monstrous), coming back from outside. In this movement of projection outside of the psyche, one can identify with these successive works, these objects, each new form of which is substituted to the previous one; one can repeat oneself in them, and gets rid of them, perhaps... (I retraced this process in one of my pieces, *Repeats, defeats*).

[...] we must distinguish these discrete elements, these repeated objects, and a secret subject, the real subject of repetition, which repeats itself through them.¹¹

In this constant movement of forces, repetition which characterizes the work of the unconscious can behave in two different ways: they can be qualified as *machinic* - a term used by Guattari to account for this unconscious which keeps producing - or as mechanical. And these two sides of repetition are to be related to a different destiny of the subject who repeats.

The first one does not concern a shape or a content, but the reiteration of a process.

Nothing is to be represented. Only dynamic forces matter, those that propagate step by step. Each new repetition renews the element uttered and never identical to itself, slightly diverts it in relation to the point where it has returned. It thereby ensures a creative mobility of the chain, as I indicated in the examples quoted above, in which the envelope of the sound molecules is affected by the multiple variations of the minimal units. Therefore, even if some strata are punctually identified according to the superimpositions of these repetitive series, the sediments which compose them and their contact points between the layers undergo a constant rearrangement, which gives a great fluidity to the whole.

¹¹ Deleuze, G. (1994), *Difference and Repetition*, translated by Patton, P., Columbia University Press, New York, p. 23
Original text: Deleuze, G. (1968), *Différence et répétition*, PUF, Paris, p. 36

In the second kind of repetition, the mechanical one, the process does not introduce any variation of the elements. The mobility is no longer dynamic but static, in the sense that the sound signifier - or gesture - always comes round identical to itself, like these motor stereotypies of psychotic individuals. The obturated alternation of the molecules *A1* and *A2*, into *A1-A2-A1-A2...* (or of the particles *a1* and *a2*, into *a1-a2-a1-a2...*), and no longer the "differentiating" series *A1+A2+A3... An*.

Instead of unfolding a spiral, either the circuit is coiled on itself in a dead end, or the components of a stratum are crystallized, caught on a pole of fixation, and are no longer likely to slide towards other layers or to generate new arrangements. Enslaved to the shapes and places where they got frozen, they show the implacable logic which alienates them.

Both repetitions are not always compartmentalised and can mutually lead to each other.

I worked on both aspects in the piece for five instruments and electronics *Fluctuatio (in)animi*, in which the musical processes are trapped several times in sound sequences which use electronic sounds evoking a machine.

But this notion of repetition also questions an unfolding of time in the musical work.

In the unconscious, the temporal dimension is really specific.

On the musical level, the most immediate temporal perception is that which makes us hear successive sound events, as the words of a speech respect a syntactic order.

Even within the framework of a psychoanalytic session, the structure of language is preserved. One word after another, one sound after another. This required condition certainly sets up a common code for the individuals engaged into an intersubjective situation.

But we have seen how this other logic of the unconscious (a preeminence of the signifiers) affects the utterances.

Rebounds, echoes, reverberations run in all directions on the thread of the discourse. Junctions, abrupt shifts, returns, breaks, mark the recurrence of these minimal traits which slide according to criteria of phonetic or semantic contiguity, and jump from one word to the next. "Chute", "chut!" (in French), "shut" and "cut", "cutter", "taire", "muet comme une tombe" (in French)¹²; silence and death, and suddenly, three trajectories are condensed into this formula: the fall which reappears at this connection point between "tombe" ("grave") and "tomber" ("to fall down") and the vanishing of the words ("chut!") which echoes that of the being, death ("tombe": the "grave").

¹² The sonic quality of language builds connections between words with different meanings and leads to a crossroads of lines which induce an emergence of sense. Having a same consonance, the French words "chute" and "chut!" mean a "fall" and "shush!". "Muet comme une tombe" means "silent as a grave". The French word "muet" means "mute" and has the same consonance as "muer" ("to moult") while "tombe" ("a grave") also means " (he/she) falls".

But "muet" (the French word for "mute") ramifies into "muer" ("to moult"), mutation or birth, a slough and a chrysalis, when "terre" ("earth"), "père" ("father")¹³ and the recollection of a past situation are linked on another line.

And therefore, with the unveiling of these hidden bounds, elements which seemed isolated will join at crossroads where sense emerges.

Such series have been previously evoked in the detailed description of successive deviations of A, B, or C sound chains (a local level and a reduced scale).

One word with another, one word with a current event, one event with a shred of memory, respond to one another in multiplied resonances through various times of our experience. One sound with another, one timbre with another, one object with another, are the signals of this temporal reverberation.

This approach can be applied to more global musical situations, whose enraged outburst, unpredictable interruption, breathlessness for instance, will be identified to be found again further on, as if they were appearing thanks to the encounter with another situation which had followed its singular trajectory.

The listeners are thereby immersed into interwoven times. If they try to cling to the representations of the sound objects that they discerned, they have the sensation that the latter are slashed under the violence of the torsions produced by these breaches and about-turns. The listeners hear these representations as remnants or vestiges and experience a "*fragmented time*" (the title of one of Green's books¹⁴) in which an object or a bit of object which comes round and insists will however be sometimes recognized.

If the listeners give up this fatally partial recognition of the roughly sketched figures which break up, they allow themselves to be carried away by the fluxes, in a time experienced as a pure process, when what matters does not concern the elements swept away by the course, but the course itself, an "empty form of time"¹⁵.

This movement in which only some passage persists is what Le Poulichet names the *catastrophic instant* (but is it not the ecstatic instant as well?) which "would be this temporal mode in which the

¹³ In French, "taire" ("to keep something secret") and "terre" ("earth") are sonically similar. The same sound leads to two meanings and thereby, two possible ramifications thanks to the *free association* method.

¹⁴ Green, A. (2000), *Le Temps éclaté (Fragmented Time)*, Éditions de Minuit, Paris

¹⁵ Deleuze, G. (1969), *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Coll. "Critique", Paris, p. 79

English translation: Deleuze, G. (1969), *The Logic of Sense*, translated by Lester, M., with Stivale, edited by C., Constantin V. Boundas, The Athlone Press, London, p. 62: "[...] there are two times, one of which is composed only of interlocking presents; the other is constantly decomposed into elongated pasts and futures. There are two times, one of which is always definite, active or passive, the other eternally infinitive and eternally neutral. One is cyclical, measures the movement of bodies and depends on the matter which limits and fills it out; the other is a pure straight line at the surface, incorporeal, unlimited, an empty form of time, independent of all matter."

ego is reduced to the tip of another instant which is the same and yet quite different: the bare, uninhabitable time."¹⁶

To invoke another science of the Real - quantum physics -, it teaches us that the objects, as we perceive them with our human eyes, have actually quite another materiality. Their shapes, that we freeze in definite dimensions and places, present an amount of uncertainty which results from the constant motion of *quanta* whose either localization or trajectory cannot exactly be determined. Here, there is another reality which exceeds that of our perceptive capacities.

Regarding the temporal perception, does not the same thing happen? And might not musical writing bring these "sound quanta" out?

To approach the unconscious is to transgress, or to "trance-gress", for we have seen that musical or gestural repetition (whose part is important in experiences of trance, with Sufi mystics, for instance) is a process of opening to this other psychic reality, inaccessible or partially accessible, when representations are undone along a psychoanalytical path.

Regarding this other reality, this space which is neither figurable nor namable, this *Real* that Leclaire invites us to unmask¹⁷ and about which Lacan says that it is "at the limit of our experience"¹⁸, the musical work tries to make it tangible, to delineate its contours, to capture its forces, to catch it in the nets of an extreme rigorous writing, with however the certainty that this endeavour is already a betrayal.

The Invisible Man and his bandages: they indicate that there is some being.

To write is the double attempt to weave these bandages which tighten an invisible consistency as closely as possible, and to undo them in order to hold directly this force that they simultaneously hide and underline. It consists in standing at the border, where the evocation of the possibility of a pure shapeless presence makes us sense it, but paradoxically introduces the impurity that writing gives.

The limit of the experience is always to be extended, being the germ of desire to start again the creative work experienced as a plunge into what implacably escapes us.

¹⁶ Le Poulichet, S. (1992), *L'œuvre du temps en psychanalyse (The Work of Time in Psychoanalysis)*, Éditions Payot & Rivages, Paris, p. 121

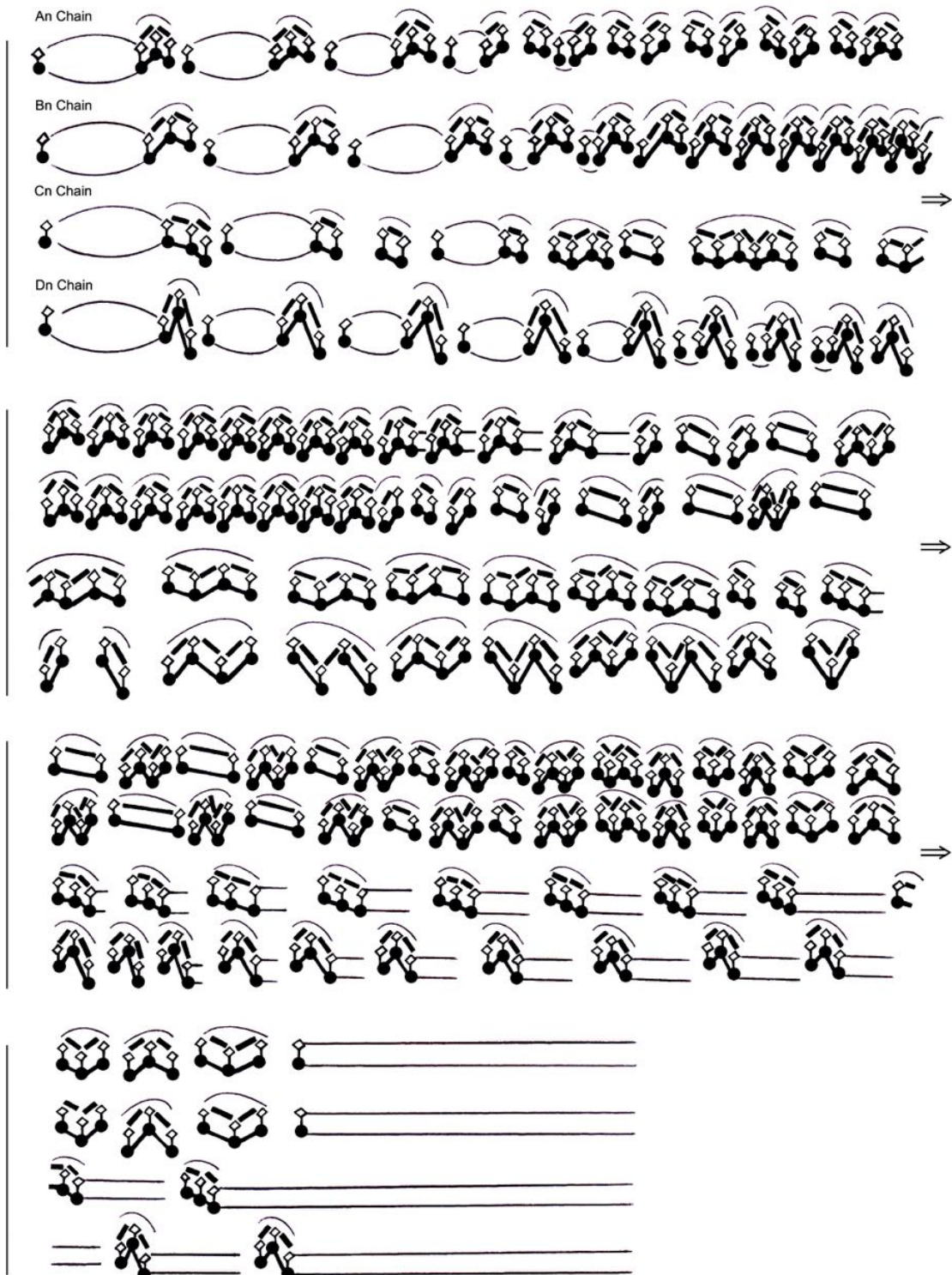
¹⁷ Leclaire, S. (1971), *Démasquer le réel (Unmasking the Real)*, Éditions du Seuil, Paris

¹⁸ Lacan, J. (1956-57; 1994), *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (The Seminar of Jacques Lacan. Book IV. The Object Relation)*, edited by Miller, J.-A., Éditions du Seuil, Paris, p. 31

Example 4 - *Fluctuatio (in)animi* for five instruments and electronics

Process for four strings (violin, viola, violoncello and double bass)

Superimposition of *An*, *Bn*, *Cn*, and *Dn* chains



Example 5 - *Fluctuatio (in)animi* for five instruments and electronics

Excerpt from score (pages 26 and 27)

Superimposition of *An*, *Bn*, *Cn*, and *Dn* chains

The image displays a musical score excerpt for five instruments and electronics, spanning pages 26 and 27. The instruments are Flute, Violon, Alto, Vclle, and Cbasse. The score is written in a complex, multi-measure format, featuring a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The Flute staff is at the top, followed by Violon, Alto, Vclle, and Cbasse. The Cbasse staff includes a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and rests. The notation is dense and intricate, with many notes and rests. The page number 27 is visible at the bottom center.

Clara Maïda

... ÇA ÉCRIT ÇA ÉCRIT ÇA ÉCRIT ÇA...

Comment entendre ce titre, première amorce d'une chaîne où se répéterait déjà ce qui est à l'œuvre dans l'inconscient ? Le « ça » sous-entend-il que le Moi n'est pas là où le processus s'est déclenché, et revient-il incessamment le renouveler ? L'écrit tente-t-il de faire émerger, à chaque agencement de lettres, ce qu'il y a en nous de plus inaccessible, et reprendrait-il inlassablement cette activité ?

Où la chaîne s'initie-t-elle ? « ça » en est-il le premier maillon ? Qu'est-ce qui écrit ou qui est-ce qui écrit en moi quand j'écris ? Quelles parties du psychisme sont impliquées dans le processus d'écriture, dans le « ça écrit » ? Et qu'écrivent-elles ?

L'écrit trame-t-il l'inconscient ou est-ce l'inconscient qui engendre le désir d'écrire ?

Le « ça écrit ça » nous indiquerait-il que dans son origine, « ce moment hors du temps, insaisissable, qui excède tout commencement »¹, l'un et l'autre des termes se diffractent en un mouvement infini ?

Si l'on lit le fragment de chaîne « écrit ça », peut-on l'envisager comme une sorte d'injonction, continuellement présente, qui infléchirait la composition vers une tentative de laisser ça écrire ça ?

Ou si le « ça écrit » itératif impose sa césure, nous lance-t-il dans un pur devenir où persisterait toujours un reste, « ça » ?

La répétition des items – formule quasi incantatoire, rituel obsessionnel d'écriture, ou l'écriture elle-même, au travail, sans le moi ? – pose d'emblée la précarité du système et toutes les ambiguïtés que soulève un essai d'interprétation.

Le redoublement souligne la difficulté de situer la part et la place du Sujet (de l'inconscient, que Jacques Lacan désigne par \$) et de l'objet – si place il y a – pendant le

¹ Sylvie Le Poulichet, *L'œuvre du temps en psychanalyse*, Paris, Rivages, 1994, p. 93.

travail de création. Il introduit aussi bien une mobilité fonctionnelle de chaque élément qu'une polyvocité très ouverte, indiquant que l'inconscient affleure dans tous les interstices de l'écriture.

L'écriture manifesterait le désir de retrouver l'origine de la musique, l'origine du son, en retournant, pour chaque nouvelle œuvre, au point où la première différence se marque dans l'indifférencié sonore.

Si l'on imagine un espace sonore primordial – matière constituée d'une multitude de points, champ infini de particules, au-delà de l'oreille humaine – au sein duquel aucun regroupement, aucune vectorisation, aucune organisation ne sont encore ébauchés, écrire consisterait à effectuer une inscription ou une effraction dans cette matière.

Dans ce lieu où le « doigt » (le choix) de l'écriture se pose, une limite à l'infini sonore va se découper (discrimination des partiels du spectre d'un son, par exemple).

Peut-on considérer ce champ infini comme le Réel, ce noyau irréductible de l'inconscient, hors de toute symbolisation, qu'on ne peut pas cerner avec les mots ?

À partir de cette trace, toute une chaîne sonore peut commencer à s'articuler, toute une suite de mouvements peut s'enclencher, et c'est peut-être finalement le point où naissent les gestes qui tentent d'occuper un espace, de se l'approprier, de construire le corps de l'œuvre.

Le corps de l'œuvre (par ailleurs, le titre d'un ouvrage de Didier Anzieu²) retracerait ce qui peut s'appréhender du corps psychique, c'est-à-dire : « le corps défini non pas comme organisme mais comme pure jouissance, pure énergie psychique, dont le corps organique ne serait que la caisse de résonance »³.

Dans quelle mesure composer une œuvre musicale ne consiste-elle pas à façonner un nouveau corps, qui serait à la fois le reflet des liens qui le ligotent (signes figés dans des agglomérations fixées une fois pour toutes), mais aussi la tentative de se libérer de cette rigidité, en inventant un corps mouvant, qui échappe à toute classification, toute forme définitive ?

² Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

³ Juan-David Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Rivages, 1992, p. 51.

Diverses aires sonores sont fugitivement mises en vibration. Certaines sont circonscrites de façon plus intensive quand les particules (fréquences, par exemple) s'y distribuent avec une plus grande densité, quand l'amplitude ou la rapidité de leurs parcours se multiplient, puis l'activité – l'activation – se propage successivement vers d'autres aires.

On donne à entendre les parcours de la pulsion, dans la persistance de ses passages. Mais on affirme aussi la possibilité d'un corps, dont les zones érogènes, ces « trous noirs » – pour reprendre l'usage que Félix Guattari⁴ fait de ce terme –, au bord desquels l'intensité de l'énergie est maximale, se déplaceraient continuellement sur la surface sonore.

Ce corps sonore est donc le véritable support de projection d'un fantasme de retrouvailles avec le corps primordial évoqué plus haut, puisque la mobilité de ces zones induit paradoxalement leur négation, et nous laisse entrevoir une pure énergie à l'état de virtualité. Une véritable ambiguïté se présente néanmoins, car cet accroissement migrateur de l'intensité nous indique que celle-ci est potentiellement partout, et cependant perceptible uniquement dans les différents lieux où on la localise.

Complexité de ce vécu corporel. Comment acquiert-on la sensation d'une totalité ? Dans l'image que nous renvoie le miroir, nous dit Jacques Lacan. Mais cette image n'est qu'une reconstruction, nous disent les physiciens quantiques. Et la psychanalyse ne nous dit pas autre chose. Au-delà de l'abstraction de cette énergie psychique, des images du corps plus ou moins archaïques, reconstructions ou constructions plus ou moins mutantes, peuvent également s'incarner et sous-tendre le travail de composition (telles les figurations étranges et modulables souvent repérées dans les rêves).

Pour illustrer la présence de cette dimension imaginaire, on peut évoquer l'exemple selon lequel le trajet de l'œuvre vers l'auditeur serait inconsciemment ressenti, par exemple, comme passant par un conduit quasi viscéral, où « une bouche du ventre », la parole musicale, et non plus seulement le langage, s'adresserait à l'« oreille du ventre » (et une boutade jaillit : ces souris que les recherches scientifiques entraînent dans toutes sortes de mutations – une oreille sur le ventre, justement ! –, ne seraient-elles pas les meilleures auditrices d'une telle musique...?).

Ici, les mouvements sonores seraient à entendre comme les ondes de contraction musculaires d'un organe tubulaire, reliant l'œuvre – corps imaginaire du compositeur –, à

⁴ Félix Guattari, *L'inconscient machinique*, Paris, Éditions Recherches, 1979. En astrophysique, un trou noir est un objet massif dont le champ gravitationnel est si intense qu'il empêche toute forme de matière ou de rayonnement de s'en échapper. Aucune particule ne peut s'en échapper, car rien, même pas la lumière, ne peut vaincre leur force gravitationnelle. Ce que Félix Guattari nomme un trou noir est un lieu d'abolition sémiotique. On peut rapprocher cette définition de celle que la psychanalyse donne de la jouissance, un lieu où il n'y a pas de signifiant.

l'auditeur. L'écriture d'un tel « péristaltisme sonore », en s'étayant d'ailleurs sur l'investissement physique de l'instrumentiste, soulève également un des aspects évidemment très importants dans l'élaboration du langage musical, celui du rapport au geste et au corps de l'interprète.

On constate ainsi que plusieurs portes d'entrée vers le son sont en jeu. On peut l'appréhender comme un élément quasi abstrait qui poursuit sa course sur les lignes imbriquées d'un ensemble, au carrefour de forces, ou l'aborder dans toute sa corporalité, en fonction de ses propriétés acoustiques. Mais le choix de privilégier l'une ou l'autre approche, selon les séquences de l'œuvre, est toujours déterminé par la volonté de mettre à nu une vérité jusqu'ici masquée.

On voit donc que, parti du corps libidinal ou imaginaire, on arrive au corps réel qui n'est invoqué, dans l'interprétation, que pour mieux dévoiler cet autre corps.

Ces dimensions du corps sont étroitement nouées et les mouvements du psychisme, dans des situations de crise, sont quelquefois immédiatement agis en mouvements du corps. Ainsi, un effondrement mental peut coïncider avec une chute. Et cette chute sera le pivot d'un processus artistique, qui est aussi une tentative d'emprise à trouver.

De plus, à travers cette rencontre – dont la partition est le lieu –, l'autre rencontre qui est souhaitée est celle qui manifeste que quelque chose a glissé d'un inconscient à l'autre, et qu'une trame se tisse entre les gestes, entre les sons, destinée à s'étendre jusqu'à l'auditeur. Les mouvements du corps réel de l'interprète, l'énergie qui s'y engage, sont invoqués pour matérialiser les mouvements psychiques. La musique n'est-elle pas aussi un body art (à prendre dans le sens où elle génère une modification corporelle sensitive) et ne laisse-t-elle pas ses marques sur le corps qui, bien qu'invisibles, n'en sont pas moins vivaces ?

C'est donc le désir et l'origine du désir, le rapport au(x) corps et le rapport à l'autre – cet autre qui est en nous, mais aussi l'autre avec lequel une relation intersubjective se noue autour de l'œuvre, et l'autre de l'autre... –, qui sont interrogés dans une telle démarche.

C'est aussi le mouvement d'inscription dans le langage. Absence de langage. Cri ou chute dans le silence, et la musique articule des signes qui jettent un pont entre le cri et les mots.

Aller au-devant de ce corps psychique, l'inconscient, tenter d'en faire à la fois l'investigation et un modèle pour des processus d'écriture musicale, c'est prendre le parti de faire affleurer la structure à tout moment de l'œuvre, avec l'exigence constante de se

défaire de toutes les constructions qui la représentent (figures, objets, situations sonores). On articule un réseau de rencontres, non pas de mots ou de mouvements du corps, comme ce qui advient dans le cadre d'une analyse (réseau littéral ou signifiant), mais de sons et de mouvements sonores qui produisent des enchaînements d'entités éphémères, insaisissables (les particules a-signifiantes qu'évoque Félix Guattari).

Toute personne, dans l'expérience d'une psychanalyse, constate rapidement combien les mots prononcés peuvent se disloquer (en suivant les parcours de jeux de sonorités des phonèmes ou le surgissement de fragments de souvenirs, par exemple) selon une logique bien distincte de la volonté de signification ou de désignation, caractéristique du système conscient, et disséminer un certain nombre d'éléments minimaux le long du discours pour faire émerger un autre dire, celui de l'inconscient.

Ce dit – l'*Un*, selon Jacques Lacan, c'est-à-dire le signifiant qui se présente dans le discours – et ses multiples substitutions et déplacements le long de la séquence verbale, sont comme des brèches qui nous font entrevoir l'infinité des permutations et assemblages potentiels.

C'est ce rapport entre ce qui est dit, et l'ensemble des dires qui ont déjà été énoncés, ou qui le seront (S1 et S2, selon Jacques Lacan), c'est cet ensemble, où l'actuel et le virtuel sont les doubles faces des signifiants, que la composition va tenter de faire émerger, retraçant l'écriture psychique dans l'écriture musicale.

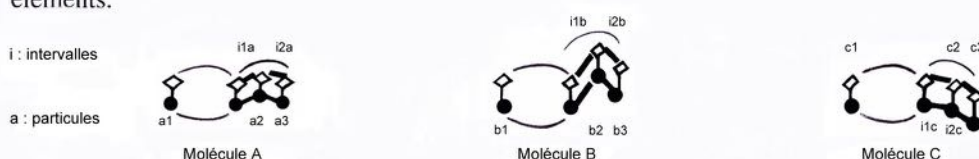
Composer des chaînes sonores en devenir, c'est considérer que chaque niveau d'articulation de ces chaînes est perpétuellement instable. La durée d'action et les coordonnées que les particules occupent dans l'espace, ne restent jamais identiques et ne sont à envisager que comme l'émergence d'une des innombrables possibilités d'apparition.

Ces « machines musicales désirantes »⁵, qui fonctionnent comme les machines désirantes que Gilles Deleuze et Félix Guattari décrivent dans *L'Anti-Oedipe*, génèrent des associations incessantes et des agencements toujours nouveaux, des configurations sonores en constante transformation.

Prenons un exemple très simple, où seul le paramètre de durée sera varié pour chaque molécule sonore.

⁵ « On dépasse ces grands ensembles [...] vers les éléments moléculaires qui forment les pièces et rouages des machines désirantes [...] Régions d'un inconscient productif, moléculaire, micrologique, micropsychique, qui ne veut plus rien dire et ne représente plus rien ». (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972/73, p. 216).

Dans l'**exemple 1**, trois particules – ici, harmoniques artificiels de cordes – s'assemblent pour former une petite molécule (a1, a2 et a3 forment A), dont le comportement est modulé selon les intervalles tendus entre les trois particules (i1a et i2a). S'ajoute un autre intervalle, i3a, qui se situe au point de jonction entre A et son retour. D'autres molécules (B et C) peuvent adopter le même type de connexions entre trois éléments.

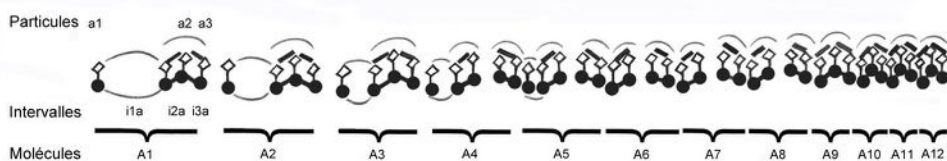


Exemple 1. Trois molécules, chacune formée de trois particules

Le mouvement de cette molécule (ou module) peut s'assimiler à un micro-mouvement du corps, et est d'ailleurs effectué par un geste corporel de l'interprète.

Dans l'**exemple 2**, les intervalles se modifient et infléchissent la forme de cette molécule A (la dimension temporelle de l'intervalle i1a se resserre, et une césure finit par s'introduire au niveau de l'intervalle i2a pour se souder de nouveau ultérieurement, quand la molécule est compressée).

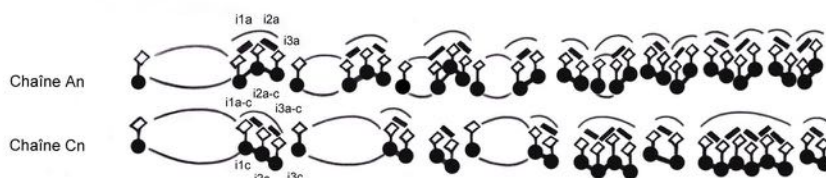
À chacune de ses répétitions, A est chaque fois différente, et chacune de ses énonciations pourrait être nommée A1, A2, etc. Nous avons là une première chaîne An (ou suite répétitive) qui déroule une suite de différences, ou de différances, pour reprendre le terme de Jacques Derrida, qui définit la différence comme « le moment d'une différance »⁶.



Exemple 2. Chaîne An, constituée de la répétition différante de la même molécule

Mais dans ce même temps où les répétitions différantes de A produisent une chaîne d'évènements, les intervalles i1b, i2b et i3b de la molécule B décrite plus haut sont également altérés à chaque répétition. Le parcours d'une chaîne Bn (B1 + B2 + B3, etc.) se superpose donc à celui de An. Il en est de même pour une chaîne Cn (**exemple 3**).

⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 300.



Exemple 3. Processus des chaînes A_n et C_n , extrait de la pièce *Fluctuatio (in)animi* (pour le processus superposant quatre chaînes, voir en fin d'article).

On peut multiplier le nombre de chaînes superposées et élaborer alors, dans une telle situation musicale, un réseau plus complexe et mobile que celui que révèle le langage, car la limite y excède celle des mots. Ceux-ci découpent la matière verbale pour produire phonèmes, morphèmes, mais les incisions que le langage musical pratique dans la matière sonore sont infiniment plus subtiles. Elles se multiplient sur de nombreux axes et agissent presque comme des projectiles, entaillant la surface de leurs frappes.

L'intervention sur divers paramètres – quantité de particules liées, hauteurs et durées de ces particules et des intervalles, accélérations et décélérations, coupures ou colmatages dans la chaîne, convergences ou divergences avec les autres chaînes, nombre de ramifications, etc. – tisse une trame instable.

De multiples écarts se situent à tous les niveaux de jointure, à l'intérieur d'une molécule, entre une particule de la molécule A et une particule de la molécule B, entre un intervalle de A et un intervalle de B, entre une particule de A et un intervalle de B, etc.

Si l'on privilégie l'accentuation gestuelle de ces micro-différences, en ajoutant des glissandi entre les hauteurs, comme c'est le cas dans cet exemple, si l'on précise que les instrumentistes doivent exécuter ces gestes avec une intensité dynamique maximale, si le réseau édifie un espace extrêmement dense et saturé, on finit par percevoir un surplus sonore insistant.

Celui-ci ne repose sur aucun substrat. Une sorte de matière évanescence, abstraite, qu'on ne peut localiser, manifeste une présence hétérogène au réseau qui la fait émerger, et résulte de chaque écart creusé entre les éléments écrits, de chaque vacillation à tous les niveaux d'articulation, dans l'intervalle entre les éléments, dans l'intervalle entre les intervalles. Objet sonore virtuel dont la danse fantomatique hante l'espace, l'objet *a* conceptualisé par Jacques Lacan ?

Cet effet, audible, apparaît en raison de l'accumulation des gestes, de leur rapidité, de leur amplitude, de leur dynamique extrêmes. Il est engendré non par les signes inscrits sur la partition, mais par une prise du corps sur ces signes.

C'est dans l'élaboration de ce type de séquences que se pose tout particulièrement la question de la position du Sujet, celui de l'inconscient. Une division, une dissolution est induite pendant l'acte d'écriture, que l'on peut ressaisir seulement ultérieurement.

Le sujet (de l'inconscient) qui écrit, qui se laisse écrire, submergé ou renversé par ce qui s'écrit, se parcellise dans cette plongée au cœur des flux sonores. Il est à la fois chaque point emporté sur les innombrables trajets parcourus, et une présence flottante et pulvérisée dans chaque interstice que les déplacements de points ne cessent d'ouvrir et de découvrir au sein de cette architecture mouvante.

Découper un espace, c'est s'y découper, et s'y découper, c'est s'y décupler.

C'est à la fois ce qui se vit dans le temps de la composition et ce qui se perçoit, ou se pressent – peut-être inconsciemment – en écoutant l'œuvre. C'est un état vers lequel on tend, comme un horizon du moment créatif, et l'on sait bien qu'aller au-devant d'un non-savoir de l'écriture favorise paradoxalement le surgissement de notre vérité la plus nue et par là, de la vérité de l'œuvre. C'est aussi la quête de cet effet sonore qui cause le désir d'écrire de telles séquences.

Dans ce temps où le Sujet apparaît comme présence absente, et rencontre au point de son évanouissement ce qui ne peut se dire, ne peut s'écrire, ce qui est agi, l'extase créatrice (la Jouissance psychique), celle-ci est à entendre quelquefois plus comme douleur que comme plaisir dans le transfert qui est effectué vers le corps de l'interprète, car une limite est repoussée dans un sursaut, un mouvement forcé.

Cette oscillation du Sujet, annulé par la Jouissance, est soulignée – sinon figurée dans sa plus pure élémentarité, car c'est une fonction, et non une représentation qui est indiquée – par le parti pris de formules sonores qui chavirent autour d'un axe. Cette bascule est le mouvement de la dépossession.

Ici, un autre fantasme de l'écriture musicale incline non seulement à donner un son à cette jouissance par laquelle on est déporté (au-dehors de soi) pendant le travail de création, mais aussi à nourrir l'illusion que la partition qui reste, puis son interprétation, restitueront quelque trace de ce qui s'est traversé.

J'ai donc évoqué ces inscriptions, marques d'un écart dans la matière psychique, ou dans la matière musicale, qui peuvent se découper du lieu où elles ont laissé leur empreinte et devenir un matériau particulièrement signifiant, comme porteur de chromosomes – que Gilles Deleuze envisage comme des *loci*, « c'est-à-dire non pas simplement comme des lieux dans l'espace, mais comme des complexes de rapport de voisinage »⁷.

En effet, ce travail de la matière en train de se faire est régi selon des lois de contiguïté et d'attraction. Ces minuscules agrégats s'allient, se dupliquent, et leurs mutations prolifèrent dans un espace sonore extrêmement labile et dans les fentes duquel on devine la palpitation alternative du Sujet et de la Jouissance et le miroitement d'un objet virtuel. Là, pas là, « nobody » quand il y a seulement corps et débordement pulsionnel, « nobody » quand il y a du Sujet.

Sur cette ossature, certaines parties acquièrent par endroits une plus grande consistance.

Des petits objets se détachent, comme expulsés, résidus de ce qui les a fabriqués.

J'ai adopté cette démarche dans deux de mes pièces, *Le livre des trous* et *Holes and bones*.

À partir de l'élaboration d'une structure réticulaire très dense, qui peut être, soit audible (dans *Le Livre des trous*), soit latente (dans *Holes and bones*) et au sein de laquelle des suites d'éléments minimaux tissent des liens horizontaux et verticaux dans un mouvement de chute répétée, certains fragments de cette trame sont déchirés, prélevés et constituent des objets (déchets) qui sont réutilisés, non sans déformations, et se déplacent dans toute l'architecture de la pièce. On les dilate jusqu'à les faire texture, on les contracte jusqu'à un geste minimal ou un point de disparition. On joue avec l'écran qu'ils dressent contre les béances, on joue avec les failles à combler ou cerner.

Le langage musical met ainsi en évidence la poly-fonctionnalité de ses composants (et de ceux de l'inconscient) : fonction littérale ou signifiante pour les chaînes sonores évolutives, fonction objectale pour les matériaux extraits qui forment des conglomerats compacts, et passage de l'une à l'autre, et bien d'autres encore.

Ce que Jacques Lacan nomme lettres ou signifiants et objets, ce que Félix Guattari nomme formation moléculaire ou formation molaire, est à désigner sur le plan musical, par les termes de chaînes d'unités minimales ou d'objets sonores, en gardant cependant à l'esprit que les fonctions ne sont pas établies une fois pour toutes.

⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 240.

Les particules peuvent aussi bien établir des liaisons séquentielles, que s'agglutiner pour fabriquer des objets, ou retrouver leur autonomie et les formes qui sont apparues se morcellent en une multitude de « quanta sonores » qui suivent alors diverses trajectoires.

Cette écriture peut tendre ses filets à travers l'ensemble des œuvres. En effet, il semble intéressant de déterminer également des connexions entre les pièces, non en les réunissant en simples cycles, mais en leur attribuant une place – toutefois relative – à l'un des embranchements de la structure. Une pièce peut être alors la deuxième d'un cycle (ou d'une chaîne) et la première d'un autre. C'est le cas du quatuor à cordes ... *who holds the strings...* qui est le deuxième volet du cycle de pièces *Order or release, border of relish*, mais le premier du cycle *www*.

La notion d'objet, elle aussi, est extensive à l'œuvre en général, ce reste du travail de création, partie détachée du psychisme du Sujet qui l'a créée et qui lui est maintenant hétérogène (sinon quelquefois perçue comme monstrueuse), renvoyée du dehors. Ces œuvres successives, ces objets dont chaque nouvelle forme se substitue à la précédente, c'est dans ce mouvement de projection à l'extérieur du psychisme qu'on les identifie, qu'on s'y identifie, qu'on s'y répète et qu'on s'en défait, peut-être... (j'ai retracé ce processus dans l'une de mes pièces, *Repeats, defeats*).

« De ces éléments discrets, de ces objets répétés, nous devons distinguer un sujet secret qui se répète à travers eux, véritable sujet de la répétition »⁸.

Dans ce mouvement constant des forces, la répétition qui caractérise le travail de l'inconscient peut adopter deux comportements différents. On peut les qualifier de machinique – terme utilisé par Félix Guattari pour qualifier cet inconscient qui ne cesse de produire – ou de mécanique. Et ces deux faces de la répétition sont à rattacher à un destin différent du sujet qui répète.

La première concerne la réitération d'un processus, et non d'une forme ou d'un contenu.

Rien n'est à représenter. Seules les forces dynamiques importent, celles qui se propagent de proche en proche. Chaque répétition renouvelle l'élément énoncé, jamais identique à lui-même, le dévie légèrement par rapport au point où il est revenu, et assure

⁸ *Ibid.*, p. 36.

ainsi une mobilité créatrice à la chaîne, ainsi que je l'ai indiqué dans les exemples cités plus haut, dans lesquels l'enveloppe des molécules sonores est affectée par les multiples variations des unités minimales. Ainsi, même si des strates se repèrent ponctuellement en fonction des superpositions de ces suites répétitives, les sédiments qui les composent et leurs points de contact entre les couches subissent un remaniement permanent ce qui donne une grande fluidité à l'ensemble.

Dans la deuxième sorte de répétition, mécanique, le processus n'introduit pas de variation des éléments. La mobilité n'est plus dynamique mais statique, dans le sens où le signifiant – ou le geste sonore – revient toujours identique à lui-même, telles ces stéréotypies motrices des individus psychotiques. L'alternance obturée des molécules A_1 et A_2 , en $A_1-A_2-A_1-A_2...$ (ou des particules a_1 et a_2 , en $a_1-a_2-a_1-a_2...$), et non plus la suite « différenciante » $A_1+A_2+A_3... A_n$.

Soit le circuit, au lieu de dérouler une spirale, se boucle sur lui-même en une impasse, soit les composants d'une strate se cristallisent, happés par un pôle de fixation, et ne sont plus susceptibles de glisser vers d'autres couches, ou d'engendrer de nouveaux agencements. Captifs des formes et des lieux dans lesquels ils se sont figés, ils témoignent de la logique implacable qui les aliène.

Ces deux répétitions ne sont pas toujours cloisonnées et peuvent mutuellement déboucher l'une sur l'autre.

J'en ai travaillé les deux aspects dans la pièce pour cinq instruments et électronique *Fluctuatio (in)animi*, dans laquelle les processus musicaux sont piégés à plusieurs reprises dans des séquences sonores qui utilisent des sons électroniques évoquant une machine.

Mais cette notion de répétition pose aussi la question du déploiement du temps dans l'œuvre musicale.

Dans l'inconscient, la dimension temporelle est tout à fait spécifique.

Sur le plan musical, la perception temporelle la plus immédiate est celle qui nous fait entendre des événements successifs sonores, comme les mots d'un discours respectent un ordre syntaxique.

Même dans le cadre d'une séance d'analyse, la structure du langage est maintenue. Un mot après un mot, un son après un son. C'est bien sûr la condition requise qui établit un code commun pour les individus engagés dans une situation intersubjective.

Mais on a vu comment cette autre logique de l'inconscient (primauté des signifiants) affectait les énoncés.

Des rebonds, des échos, des réverbérations courent dans toutes les directions sur le fil du discours. Bifurcations, brusques déportations, retours, ruptures, marquent la récurrence de ces traits minimaux qui glissent selon des critères de contiguïté phonétique ou sémantique, et sautent d'un mot à l'autre. *Chute, chut !, shut et cut* (en anglais), *cutter, taire, muet comme une tombe : silence et mort*, et soudainement, trois trajectoires sont condensées en cette formule : la chute qui réapparaît à ce point de jointure entre *tombe* et *tomber*, et la disparition des mots (*chut !*) qui fait écho à celle de l'être, la mort (*tombe*).

Mais *muet* se ramifie en *muer, mutation* ou *naissance, peau morte et chrysalide*, alors que *terre, père* et la remémoration d'une situation passée s'enchaînent sur une autre ligne.

Et ainsi, des éléments qui semblaient séparés vont, avec le dévoilement de ces nouages cachés, se rejoindre à des carrefours où le sens émerge.

Ce sont de telles séries que j'évoquais précédemment dans la description détaillée des déviations successives des chaînes sonores A, B, ou C (niveau local et échelle réduite).

Un mot avec un autre, un mot avec un événement actuel, un événement avec un lambeau de souvenir, se répondent en résonances démultipliées à travers les époques différentes de notre vécu. Un son avec un autre, un timbre avec un autre, un objet avec un autre, sont les signaux de cette réverbération temporelle.

Cette approche peut s'appliquer à des situations musicales plus globales, dont on va repérer l'élan rageur, l'interruption imprévue, ou l'essoufflement par exemple, pour les retrouver ultérieurement, comme surgissant de la rencontre avec une autre situation qui avait suivi son trajet singulier.

L'auditeur est ainsi immergé dans des temps qui s'imbriquent. S'il tente de s'accrocher aux représentations des objets sonores qu'il a discernés, il a la sensation que ceux-ci sont tailladés sous la violence des torsions qu'impriment ces brèches et ces revirements. Il les entend comme débris ou vestiges et se vit dans un « temps éclaté » (titre d'un ouvrage d'André Green⁹) dans lequel cependant pourra être reconnu par instants un objet, ou une parcelle d'objet, qui revient et insiste.

S'il renonce à se perdre dans cette reconnaissance fatalement partielle des figures qui s'ébauchent et se fracturent, il se laisse entraîner par les flux, dans un temps vécu

⁹ André Green, *Le Temps éclaté*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

comme pur processus, où important non les éléments drainés par le parcours, mais le parcours lui-même, « forme vide du temps »¹⁰.

Ce mouvement où seul le passage persiste, c'est ce que Sylvie Le Poulichet nomme « l'instant catastrophique » (mais n'est-ce pas aussi l'instant extatique ?) qui « serait ce mode temporel en lequel le moi est réduit à la pointe d'un autre instant qui est le même et pourtant différent : le temps dénudé, inhabitable »¹¹.

Pour invoquer une autre science du Réel – la physique quantique –, elle nous apprend que les objets, tels que nous les percevons avec nos yeux humains, ont en fait une tout autre matérialité. Leurs formes, que nous figeons dans des dimensions et des lieux précis, présentent une quantité d'incertitude qui résulte du déplacement constant des quanta dont soit la localisation, soit la trajectoire, ne peuvent exactement se déterminer. C'est une autre réalité dont il est ici question, qui dépasse celle de nos capacités perceptives.

N'en est-il pas de même en ce qui concerne la perception temporelle ? Et l'écriture musicale ne pourrait-elle pas dégager ces « quanta de temps » ?

Approcher l'inconscient, c'est transgresser, ou transe-gresser, car on a vu que la répétition musicale ou gestuelle (dont le rôle est important dans les expériences de transe, chez les mystiques soufis, par exemple) est un procédé d'ouverture à cette autre réalité psychique, inaccessible, ou qui nous livre un accès partiel, quand les représentations se défont dans le cadre d'une démarche analytique.

Cette autre réalité, cet espace qui n'est ni figurable, ni nommable, ce Réel, que Serge Leclair nous invite à démasquer¹², et dont Jacques Lacan nous dit qu'il « est à la limite de notre expérience »¹³, l'œuvre musicale tente de la rendre tangible, d'en cerner les contours, d'en capturer les forces, de la prendre dans les filets d'une écriture d'une extrême rigueur, avec cependant la certitude que, déjà, cette entreprise est une trahison.

¹⁰ « Deux temps, dont l'un ne se compose que de présents emboîtés, dont l'autre ne fait que se décomposer en passé et futur allongés. Dont l'un est toujours défini, actif ou passif, et l'autre, éternellement Infinitif, éternellement neutre. Dont l'un est cyclique, mesure le mouvement des corps, et dépend de la matière qui le limite et le remplit ; dont l'autre est pure ligne droite à la surface, incorporel, illimité, forme vide du temps, indépendant de toute matière ». (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 79)

¹¹ Sylvie Le Poulichet, *op. cit.*, p. 121.

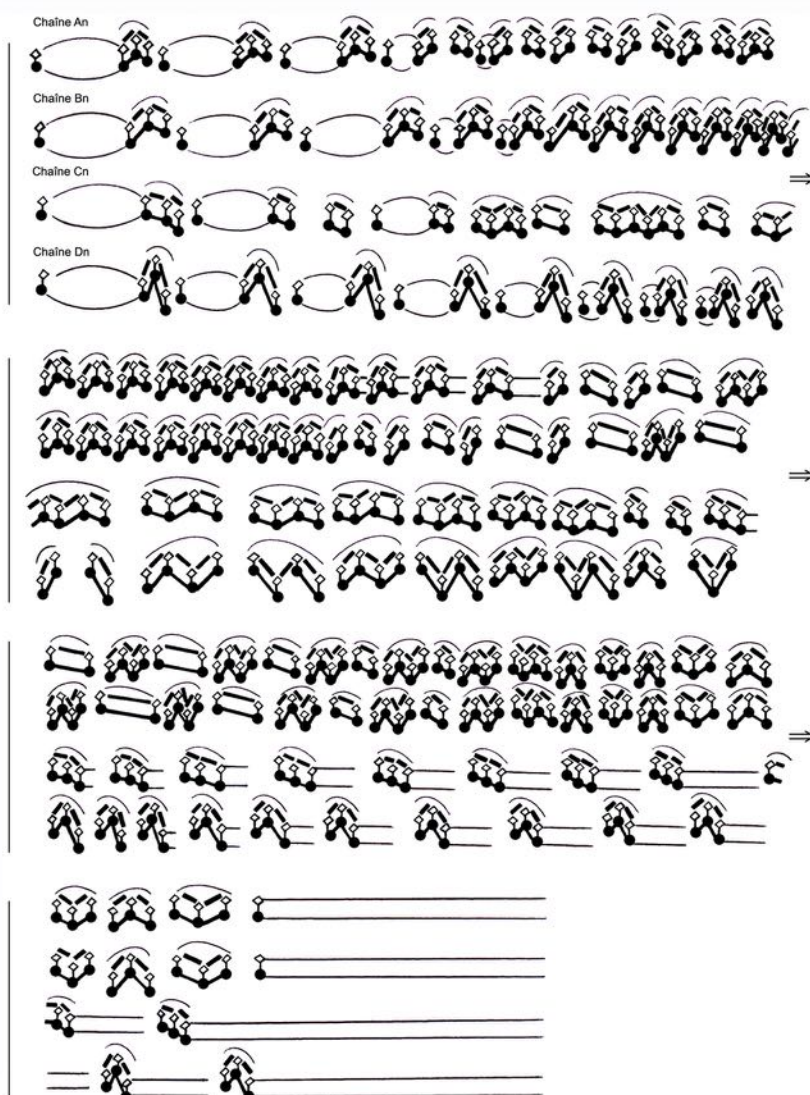
¹² Serge Leclair, *Démasquer le réel*, Paris, Seuil, 1971.

¹³ Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre IV : *La relation d'objet* (1956-1957), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1994, p. 31.

L'Homme invisible et ses bandages. Ce sont ceux-ci qui nous indiquent qu'il y a de l'être.

Écrire est la double tentative de fabriquer ces bandages qui serrent au plus près une consistance invisible, et de les défaire pour être en prise directe avec cette force qu'ils cachent et soulignent simultanément. C'est se tenir au bord de la limite, où l'évocation de la possibilité d'une pure présence sans forme nous la fait pressentir, mais introduit paradoxalement l'impureté que lui donne l'écriture.

Limite de l'expérience à toujours reculer, ferment du désir de recommencer le travail de création vécu comme une plongée au bord de ce qui nous échappe irréductiblement.



Exemple 4. *Fluctuatio (in)animi* pour cinq instruments et électronique

Processus pour quatre cordes (vln, alto, vlc et cb) des pages 26 et 27

Superposition des chaînes A_n, B_n, C_n, et D_n

The image displays two pages of a musical score, pages 26 and 27, for the piece 'Fluctuatio (in)animi'. The score is written for five instruments: Violon, Alto, Vclle, Cbasse, and a fourth instrument (likely a second Violon or Alto, as indicated by the 'Violon' label on page 27). The time signature is 4/4. The score is characterized by dense, overlapping musical notation, including numerous notes, rests, and dynamic markings. The notation is complex, with many notes beamed together and various articulation marks. The score is divided into measures, with page numbers 26 and 27 clearly visible at the bottom of each page. The overall style is contemporary and experimental, with a focus on texture and timbre.

Exemple 5. *Fluctuatio (in)animi* pour cinq instruments et électronique

Extrait de partition (pages 26 et 27)

Superposition des chaînes A_n, B_n, C_n, et D_n