

Histoire(s) de Musique

Alain Franco

(mamuphi, 14 décembre 2024)

Nous sommes héritiers d'une assomption de type binaire qui s'est trouvée projetée sur plusieurs axes cardinaux de la composition au cours des derniers siècles : thématisme - abstraction, tonalité - atonalité, intervalles - spectralisme, et on oserait même celui qui est demeuré le plus problématique, le plus en suspens aussi : musique - son.

Et ce, parce qu'il est aussi particulièrement sujet à contradiction. Nous avons tous été, soit les témoins, soit les élocuteurs de déclarations telles que : "mais ça ce n'est pas de la musique", ou encore, "ça, ce n'est que du son". Or, on le sait fort bien, ces deux déclarations ont - à chaque fois qu'elles ont été ou sont prononcées (le débat n'est pas clos - on ne voit d'ailleurs pas à quelles conditions il pourrait l'être), est l'objet de réfutations des Uns ou des Autres.

Ce qui fait que - au-delà de la crédibilité que l'on accorde à ceux qui nous paraissent voisins ou apparentés esthétiquement - il demeure un impensé de ce que nous identifions comme "étant ou n'étant pas" ceci ou cela.

Cette interrogation réapparaîtra au cours de cette intervention.

Est-ce qu'on peut dire pour autant c'est un symptôme plus général - c'est à dire présent en d'autres disciplines - qui se caractérise par un schisme entre ce que nous considérons inclus, interne, ou au contraire à exclure ?

Les exemples sont nombreux et même illustres - dans plusieurs disciplines artistiques et / ou scripturales.

En même temps on sait aussi que cette manière d'en débattre n'est plus appropriée au regard de "où nous en sommes". Mais ça c'est une considération qui est peut-être trop culturelle, et qui ne permet pas de penser plus avant ce dont nous considérons encore être porteurs : l'écriture, l'articulation, les prises de position.

En bref : la perpétuation d'une singularité, dont nous ne savons plus trop de quelle manière elle est soutenue.

On peut donc dire que, comme dans tout bon polar, le mystère reste entier.

Il l'est aussi parce que les données théoriques et pratiques ont changé.

Ce qui ne veut nullement dire que les rémanences de ces débats auront perdu de leur incidence. Elles continuent à nous occuper l'esprit - elles font aussi régulièrement l'objet de reconsidérations. C'est un peu comme si nous assistions au glissement d'un cadre temporel qui serait porteur de définitions et qui, tel que c'est le cas pour le personnage 'Zadig' dans le film éponyme de Woody Allen, apparaîtrait à chaque fois dans un coin de l'image, rassurant parce que récurrent, inquiétant - pour les mêmes raisons.

Nous aurions tort de minimiser l'étendue de ce phénomène, puisqu'il impacte et pilote la notion de répertoire, par essence porteur de classifications dont nous connaissons la puissance normative, et dont nous ne sommes pas toujours capables d'explicitier le mode d'apparition.

Ou alors il faut agréer qu'elles sont congruentes avec la naissance de l'urbanisme, l'avènement de l'espace public qui aura lui-même généré les salles de concert, donc les modes de représentation publics, qui ont à leur tour généré le catalogue de ce qui représentait au mieux le miroir - ou faut-il dire le stade du miroir - de ce que les sociétés industrielles voulaient reconnaître dans leurs modes d'existence.

Je le formulerais donc ainsi : autant l'on est en droit de se demander comment le concept de répertoire

est susceptible d'évoluer - et bien entendu que là aussi l'extension, la généralisation de l'espace numérique y joue un rôle déterminant - autant il semble d'égale importance d'identifier le commencement des "modes d'expérience culturelle" qui se mettent en place dans le sillage de l'industrialisation au XIXe siècle, sociétés de la répétition et de l'imitation telles qu'identifiées par Gabriel de Tarde. Il faut en réalité parler de modes de reproduction - peut-être pas encore techniques, mais assurément déjà sur cette voie.

On pourra s'étonner que cette communication s'ouvre par un "tableau récapitulatif de généralités"... mais c'est pour mieux identifier les événements qui y ont instillé la modernité, le progressisme, les revirements des années'70 et, ce qui importe plus encore, l'hypothèse que nous aurons du coup changé de système.

Que, contrairement à la "manifestation sensible de l'idée" chez Hegel, nous serions dans un mode rétrospectif, sensible encore parce que nous mesurons la distance d'avec l'Idée.

Oui, bien sûr nous en avons fait l'historique de tout ça - et il trace d'ordinaire une grande courbe qui nous mène de Monteverdi à Darmstadt, en accordant ici et là quelques "accessits de bonne volonté" à l'un ou l'autre compositeur que l'on ne voudrait inclure sans broncher dans la lignée musico-philosophique de la "logique du matériau". J'en parle en connaissance de cause puisque j'ai par le passé adoubé cette vision de l'Histoire, y compris dans le constat que, poussée à bout elle conduisait à un syndrome de "dépeuplement" où l'on finissait par se dire que la seule continuation possible - sur cette lancée du moins - de la logique du matériau - c'était son évanescence.

L'assomption est sévère, et conduirait à supposer que "l'Esthétique Négative" aurait trouvé son apothéose dans une "Esthétique de la Négation".

Elle s'est du reste manifestée de différentes façons.

Alors j'enverrais soi-disant un "direct du droit" dans la "Théorie Esthétique" héritée d'Adorno pour "sauver ma peau" de post-moderniste...

Ce n'est pas le cas.

Pourtant je tiens tout de même à souligner une réalité du champ musical et sonore - pas du tout pour conforter une position que d'aucuns pourraient cataloguer comme étant "en décalage" structurel par rapport à une époque qui semble peu se préoccuper de la chose : à savoir qu'il y a un travail de réexamen de l'Histoire de la Musique à faire et qui n'est ni une révision, ni un révisionnisme.

Ce sont des assomptions qui interrogent d'emblée le but de la procédure.

Posons un axiome qui sera développé plus avant.

J'alloue à l'Histoire de la Musique le statut d'un tournage multiséculaire (pour une fois il n'est pas question de pluridisciplinaire) dont on n'a pas assez cherché à connaître les conditions de production. Pas en ce qui concerne le mode éditorial et de diffusion - de ce côté-là nous sommes plus que rassasiés - mais sur, ce que nous avons - par esprit de confort - étiqueté comme "La Musique", alors qu'il y fallait un travail d'investigation, de recherche, pour y souligner de singulières différentiations.

J'aimerais - dans cette lignée - soumettre une réflexion récente.

Je m'étais retrouvé - en réalité pour "dépanner" un producteur d'une compagnie de danse qui cherchait un pianiste de remplacement - à accepter de jouer 4 études de Philipp Glass.

A un certain stade du travail, alors que je m'étonnais de ma difficulté à me mettre ces 4 études en tête (j'ai joué l'intégrale de Schoenberg en concert, ou encore les deux cahiers du Clavier bien Tempéré de Bach - par cœur), et cherchant les raisons de ce qui avait tous les atours d'un symptôme - je me suis surpris à me faire la réflexion suivante : *"ce n'est que de la musique, parce qu'en réalité il n'y a pas de matériau"*.

Or, et là ça remonte plutôt aux années 80, j'ai le souvenir d'une réflexion inverse, à propos des

Structures 1A de Boulez où j'avais conclu : *essentiellement du matériau, pratiquement pas de musique.*

Donc dans le cas de Glass, il m'était impossible de penser à une association autre qu'auto-référentielle, comme si la partition était uniquement le mode giratoire d'une pellicule mais sans plan, alors que dans le cas de Boulez, il semblait qu'il y avait une topographie mais pas de scénario.

L'un et l'Autre - dans des modes de pensée antagonistes - avaient produit un concept unifiable sous le seul indicatif "écrit pour piano".

Cette classification quelque peu péremptoire mais en réalité non dénuée d'exactitude -, est-ce qu'elle ne pointe pas les limites de projets monolithiques, le premier pour que "la musique" soit continue, l'autre pour que cette continuité ne soit assumée que par le Matériau.

La continuité - à la fois en ce qui concerne la possibilité des "boucles de musique" ou des "proliférations de fonctions" elle est opérable par ordinateur. Ce sont deux utilisations différentes de l'outil informatique - mais ça c'était également le cas pour la "fonction piano" dans Glass et Boulez. Dans les deux cas on est face il me semble à une exigence, un impératif : faire savoir ce que l'on pense, et pas uniquement ce qu'on y cherche, ou ce que l'on fait.

Alors est-ce que la XIe thèse de Marx peut être invoquée, et est-elle du coup réfutable, ou inversée ? Oui et Non - car il y a interprétation, et il y a transformation.

Mais ce qui est sûr c'est qu'il en émerge une "Image de l'Histoire" et une manière de s'y rapporter qui est peu invoquée de cette manière dans le champ musical.

Et donc je me pose la question de savoir si la "dramaturgie musicale" telle que je l'entends, c'est-à-dire à l'intérieur des œuvres, arrimée aussi à la notion de matériau, réactivant l'écoute par une analytique "à" l'œuvre, si oui, ça on pourrait considérer que c'est une position critique.

Ce qui m'amène à supposer que nous nous trouvons ici dans une double cartographie : celle de l'Écoute et celle de l'imaginaire.

Ce syntagme Écoute / Imaginaire est producteur / reproducteur.

Et il me semble être une disposition "opératoire" pour le temps présent, que je comprends être à la fois en excès et dans un certain état de dépeuplement

Excès parce que l'incidence de là où nous sommes encore en capacité d'intervenir, pour inscrire, pour générer, pour enclencher, nous la partageons avec des programmes d'écriture dont les indices de production sont dévastateurs au regard d'un "mode de présence" qui nous paraît du coup négligeable. Dépeuplement parce que la distance qui s'est instaurée entre "sources utilisables" et "sources originelles" est actée.

Je dirais que - moi aussi - je cherche à m'en sortir, ou comme chez Gherassim Luca, "*comment s'en sortir sans sortir*".

M'en sortir parce que, autant il y a un acquit - précieux - que seule une pensée "de la logique du matériau" a été capable de générer, autant je fais aussi partie de ceux qui en ont constaté la butée contre cette fois-ci une "logique de l'Histoire" et dont l'intrication entre théorie, technique, technologie et institutions a remis - si je puis dire - tous nos ouvrages sur l'établi...

Et quand je dis "tous" j'y inclus la pensée classiciste et son système de répertoire, le tempérament (c'est depuis quelques années un grand sujet de recherche puisqu'il est désormais en autonomie totale par rapport aux limites anciennes des instruments acoustiques et de leurs impératifs de lutherie), les formes familières, ou familiarisées à force d'avoir été adoucies par un système de "reproduction des œuvres d'Art à l'époque de leur réification culturelle"...

Peut-être y a-t-il encore une tonalité adornienne dans cette paraphrase par ailleurs benjaminienne - je ne m'en pose pas moins pour autant la question de savoir si cet angle d'approche est encore utile.

Oui, bien sûr, on aperçoit ce paysage critique, mais précisément comme si l'Angelus Novus de Paul Klee avait été numérisé.

Et il l'est fort probablement.

Mais c'est en même temps à force d'avoir constaté que la "Digestion de l'Histoire" se déroulait en parallèle des interfaces graphiques dont nous faisons usage systématique et systémique que j'en ai conclu que le "tableau de l'Histoire", on ne devait pas uniquement le regarder ou savoir qu'il existe : on devait y pénétrer, y travailler. Ce tableau ne peut être qu'inachevé - ou "Entretien Infini". En ce sens il peut être dit "Ouvert".

L'œuvre ouverte on l'associe évidemment à Umberto Eco, et dans son sillage spécifiquement musical, aux partitions dont le parcours pouvait être, soit en totalité soit en partie, déterminé par l'interprète afin de générer une donnée créative à chaque version. C'était une manière de vouloir arrimer la reproduction à la génération, c'était une manière aussi - nourrie par l'héritage de Joyce, Mallarmé et plus généralement par l'idée d'une écriture en état d'incomplétude et de potentialité permanente, d'être à la fois auteur et transmetteur - producteur et reproducteur.

Je mentionne ici une expérience "dans la pratique" de deux partitions qui y ont trait : la 3e Sonate de Boulez et le Klavierstück XI de Stockhausen - et au sujet desquelles je m'étais posé la question de savoir en quoi "l'ouverture" nous était utile à compter du moment où personne n'était le témoin d'une différence entre une option d'interprétation X ou Y. Le potentiel de différenciation ne s'y manifestait pas. Ce qui revenait à jouer aux dés en ne les lançant qu'une seule fois....

Ces exemples disent en réalité ce vers quoi j'étais en train de m'orienter, et s'il fallait proposer une définition - en tout cas la mienne - de où situer la dramaturgie musicale, ce serait effectivement celle-ci : entre les œuvres et le matériau.

"Entre" signifie ici "au dedans". Intriqué - et j'ai envie de dire également : impliqué.

Prenons comme exemple les premières mesures de l'opus 111 de Beethoven.

Op. 111. Composit in Januar 1822.

Sonate N° 32.

Maestoso.

cresc.

p

tr.

cresc.

p

tr.

Que voit-on ? Deux axes d'articulation.

Le premier nous est largement familier puisqu'il propose, dans le mode fulgurant qu'on rencontre chez Beethoven, une déflagration selon l'axe vertical-horizontale (harmonique - mélodique), une "salve" qui est porteuse d'énergie à la fois sonore et rythmique. Le piano est ici "athlétisé", l'instrument pleinement "corps-miroir". Bien. Notons au passage - parce que ce n'est pas anodin - que Beethoven rompt la distance (c'est le cas également dans les derniers quatuors) entre instrument et corps : on ne peut jouer ces mesures sans s'y engager de tout son poids. Donc il y a également une donnée physiologique qui a "tout son poids".

Le deuxième axe est à l'inverse complètement suspensif, et d'autant plus étrange : ce sont les fameux

silences qui ponctuent les interstices précédés par les arpegges "en petites notes". On en déduit plusieurs choses :

La mesure du temps des interstices ne peut en aucun cas être identique au temps des événements musicaux : le ferait-on, on serait forcé de précipiter les arpeggios, ce qui affaiblirait considérablement la force expressive de ceux-ci. Et on banaliserait de surcroît la charge spéculative des silences. Pour autant il faut s'y attarder pour d'autres raisons : car ce qui intéresse c'est de savoir à quelles conditions un interprète X va être en mesure de faire basculer la donne structurante de ces quelques mesures.

Je m'explique : on suppose de prime abord faire allégeance au mode d'interprétation romantique, puisque l'œuvre date de 1821 et donc on fera en sorte de créer une suspension temporelle qui n'excèdera pas une durée susceptible de "briser la chaîne" de la musique.

Mais cela signifie également que si l'on prolonge cette suspension c'est précisément ce qui va arriver : une disruption entre la cadence et son suspens sur l'accord de sixte. Ça a par ailleurs d'autres conséquences.

Que fera-t-on dans ce cas-là de la deuxième occurrence - similaire en tous points à la première sauf que précisément elle lui succède, et que, dans l'esthétique classique, elle est censée évidemment y être apparentée. En outre, à partir du moment où on déconstruit les axes verticaux et horizontaux, il se crée également une interrogation quant à savoir si l'on a encore quelque raison de maintenir la proportion rythmique des accords initiaux. En réalité on pourrait dire dans ce cas-là - alors que le langage est évidemment parfaitement tonal, et même convenu, que l'interprétation peut potentiellement devenir pour ainsi dire "atonale" (donc dans sa construction agogique) au regard des bousclements qu'elle peut injecter dans le matériau.

On peut aisément déduire à la lecture que Beethoven ait cherché à "placer des points d'interrogation" dans la partition sous la forme de suspensions afin d'instiller l'idée qu'un cadrage classique n'est peut-être pas ou plus apte à refléter la "situation du matériau". Mais qu'est-il donc ce matériau ? Il commence par la plus haute tension du système tonal : la septième diminuée. Soit l'accord qui, signalant d'une situation d'exception chez les classiques, deviendra le module du "trouble tonal" chez les romantiques.

On disait donc : qu'en fait-on, et qu'en pense-t-on ? "*Qu'en pense-t-on ?*" c'est à priori une question à laquelle les compositeurs répondent, puisqu'on y décèle une interrogation quant au devenir de l'écriture.

"*Qu'en fait-on ?*" c'est par contre une question posée à l'interprète puisqu'il est censé donner corps à un événement sonore qui n'est plus complètement arrimé au classicisme mais qui n'est pas non plus en aliénation totale par rapport à celui-ci.

Au bout de ces élucubrations se pose donc la question de savoir comment catégoriser ce moment, "fracture" dans la chaîne des événements, remise en cause du récit linéaire et lancée d'une idée qui résonnera bien au-delà du Romantisme et de l'écriture en fragments qui le caractérise.

Cette interrogation - par rapport à un exemple fort peu "novateur", nous permet pourtant d'éclairer plusieurs points qui, eux, le sont.

On voit bien que Beethoven est déjà dans le dépassement du classicisme et qu'il indique un chemin que d'autres - au XIXe siècle notamment - n'emprunteront pas forcément. De fait Beethoven souligne déjà que ce ne sont pas uniquement les styles d'écriture qui seront marqués par la théorie du fragment - mais que l'Histoire de la Musique (peut-être l'Histoire tout court ?) se présentera sous la forme de "sillons" dont les agencements seront différentiels.

Dont ceux - prioritaires en musique et dont Beethoven exposera toute l'étendue - entre Matériau et Musique.

Musique est dit ce qui se présente comme procédure en continuité - même si la musique, elle, n'est pas forcément continue, linéaire.

Matériau c'est ce qui indique qu'une procédure de reconsidération est disponible, envisageable. Elle permet le cas échéant d'arrimer une supposition à une situation.

Elle est, autrement dit, fracture et opposition au modèle qui - en d'autres circonstances - réalise l'œuvre afin d'en perpétuer la "valeur de répertoire".

Mais c'est donc bien qu'il y a quelque chose qui y demeure en suspens.

Ce suspens on peut le comprendre comme la "coupe brute" du plan revendiqué par les cinéastes de la Nouvelle Vague - Jean Rouch et Godard en premier lieu.

[extrait ROUCH GODARD]

C'était un des gestes fondateurs de cette génération de cinéastes qui, tout comme Beethoven l'avait fait - remettait en cause le primat de la linéarité, et d'une certaine manière des proportions métriques et de ce que cette manière de penser et de faire convoyait en termes de conformation, de normativité. Il y a donc remise en cause de la linéarité du discours : mais ce qui importe c'est que le fragment expose de manière tangible la double occurrence d'une situation esthétique et d'une position dans l'Histoire.

Voilà tout à coup un langage qui n'est plus exclusivement celui de la musique romantique. Il se met à avoir des résonances politiques, urbaines, topologiques, et même industrielles. Et que constatons-nous : c'est qu'effectivement il y a déclinaison des "valeurs d'usage" de la Musique qui pourra adopter un caractère métaphysique, mythologique chez Wagner, théâtral chez Berlioz, industriel chez Brahms, timbral chez Fauré et ainsi de suite. Il y a donc déjà éclatement des genres, et des associations. Alors au XIXe siècle c'est peut-être moins frappant que ce ne le sera au XXe - a fortiori au XXI - parce que le consensus tonal - le centralisme instrumental et le tempérament y assuraient une unité sonore, mais, rétrospectivement - ou faudrait-il dire dramaturgiquement, nous sommes déjà en présence d'une fragmentation, qui n'est plus uniquement celle que nous lisons dans les partitions, mais du champ musical, compositionnel tout entier.

Si l'on prend la peine d'insister autant sur cette époque ce n'est pas uniquement pour donner un éclairage différentiel sur la musique du XIXe siècle - mais aussi parce que l'analyse qui en est faite conduit à la conclusion suivante : la musique du XIXe invente le cinéma. Un cinéma sans pellicule, mais avec toutes les caractéristiques que nous y retrouverons dès l'invention de celle-ci :

- le scénario, le repérage, les plans, les focales, les optiques,
- les panoramiques, l'éclairage, l'étalonnage.

Toutes ces caractéristiques on les trouve en premier lieu dans les partitions de musique dite "à programme" où bien évidemment il y a intention explicite de vouloir faire un "film" avec de la musique. Mais en dehors de cette esthétique particulière il est manifeste que le travail de composition au XIXe semble faire "œuvre de synthèse" au regard de la science musicale, de la littérature, de la peinture, même de l'électricité, et de la possibilité d'articuler le temps non plus dans un dispositif de tableaux juxtaposés, ou de classements de scènes comme on peut les trouver dans les œuvres classiques et baroques, mais d'un récit continu, urbanisé, technique, bref : effectivement d'un cinéma sans pellicule.

Je me suis demandé si le concept - éculé - de l'Œuvre d'art Totale de Wagner - ce n'était pas avant tout le désir chez Wagner de visualiser ce que les partitions contenaient déjà.

Wagner est sans doute le premier compositeur à être en manque de pellicule. Elle sera inventée à peu

près au même moment que la construction de Bayreuth.

Il en découle que je n'identifie pas de rupture entre un "avant" et un "après" du système tonal - ou un avant et un après du thématisme - mais qu'au contraire nous avons assisté au tournant du XXe siècle au réagencement des "sillons de l'Histoire" de la même manière que le cinéma s'est décliné en toute une série de métiers et de spécialités qui gravitent autour de la question de savoir comment faire et comment penser la projection.

Et comment "raconter une histoire".

("Toutes les Histoires" tel que Godard a intitulé le premier volume de ses "*Histoire(s) du Cinéma*".)

Prenons comme exemple la mélodie - catégorie symbolique d'une scission entre ce qu'on va appeler ici les "progressistes et les réactionnaires" pour que tout le monde sache à quoi et à qui on pense.

La linéarité mélodique persiste bien au-delà de Richard Strauss (rappelons tout de même que les "4 Letzte Lieder" ont été composés un an après la Seconde Sonate de Boulez) - dans une conjonction qui continue de faire également allégeance au système tonal et qu'on retrouve dans à peu près toutes les musiques dites "Pop", pour partie également dans la musique techno. Ce sont donc autant de styles ou d'esthétiques où la notion de poids tonal continue d'être prépondérante.

Et où il opère du reste différemment que lorsqu'il est question de compositions dites "néo-romantiques" ou "néo-tonales" (sujet qui ne peut être traité plus avant dans le cadre de cette publication).

Mais également dans ce qu'il convient d'appeler des "dispositifs" de centralité tonale qui persistent depuis Stravinsky, dont celui de la polytonalité - ou dans toute multiplicité de procédures, super- ou juxtaposées que nous entendons ici et là, chez des compositeurs qui par ailleurs ne font plus allégeance au système tonal.

On voit donc aussi que dans l'examen des "sillons esthétiques", ce n'est plus forcément la question de la tonalité qui est priorisée : il suffit de dire que les impressionnistes pensent d'abord à l'éclairage, il suffit de dire que Cendo pense d'abord à la densité d'exposition, que Feldman pense les constellations comme un vidéaste filmerait un mobile de Calder et ainsi de suite...

C'est donc au moins depuis Beethoven - et pas Darmstadt - que la question se pose ainsi : est-ce que la "linéarité musicale" est encore prioritaire ou bien est-ce que la composition se déclinera dans une pondération et des réagencements par le biais des "métiers de la composition" : Rythme, Constellations, Coordonnées, Intégrales etc...

On peut renier mon assumption - mais les partitions c'est tout de même ainsi qu'elles ont été conçues. Qu'on ait cherché à tout subsumer sous le terme "musique classique", ça c'est un projet institutionnel. Et qui ne correspond pas à ce que les partitions "donnent à voir" - avant de "donner à entendre".

Faisons la proposition suivante :

La tonique, aussi appelée fondamentale, est la fonction - dans le système tonal - qui permet de lester une situation, que ce soit en début de partition, au carrefour d'une modulation ou encore acter le "retour au bercail" dans la conclusion d'une composition. On utilisera la fonction tonique pas uniquement comme "signallement" d'une tonalité en particulier mais on le fera également comme surlignement, comme "assurance esthétique" d'une position. C'est ce qu'on appelle communément la note-pédale.

Cette fonction est largement présente dans toutes sortes de musique, tous styles et époques confondus, et également dans les non-occidentales. Le "bourdon" - on ne l'appelle pas toujours ainsi évidemment mais ce n'est pas ça qui importe ici - vous en trouvez dans les musiques tibétaines, chez Eliane Radigue, dans "Oktophonie" de Stockhausen, et par exemple de manière impérative dans les

musiques techno.

(Je ne me prétends pas du tout expert du genre - mais certainement pas novice non plus.)

Je citerai ici les premières mesures de l'Or du Rhin - avec son fameux mi bémol prolongé, progressivement "articulé et agité" par la multiplication en nombre et en indice de "résonances" (les harmoniques donc) de cette fondamentale. Les premières sont intervalliques - octave, quinte, quarte, tierce et ce sera progressivement la gamme complète de mi bémol "en foisonnement" qui sera entendue et étendue (puisqu'elle sera conjointement articulation et timbre)

Il ne fait aucun doute que la fondamentale ici n'est pas fonctionnelle. Il faut au contraire admettre que Wagner imagine (voire fantasme) - avec les moyens esthétiques de l'époque - que cette fondamentale passe du statut d'identification au statut d'irisation. Autrement dit - et en langage musical : de spectraliser le mi bémol. Exactement donc ce que Grisey fera dans "Partiels", dans une conception esthétique qui permet d'envisager un continuum sonore où la notion d'intervalle n'est plus prépondérante, ce qu'elle était évidemment chez Wagner.

[WAGNER / GRISEY]

Posons donc la question : est-ce que nous ne sommes pas en présence ici d'une projection musicale - au sens d'un "envoi", mais aussi sur une "autre rive" de l'Histoire qui, au lieu de se concentrer sur la donne mythologique de "l'Anneau des Nibelungen", avec sa panoplie de demi-dieux et de consciences malheureuses, pointe plutôt vers une assomption esthétique : la résonance "métahistorique" du matériau.

La bande-son du projet scénique "Malus" contient plusieurs exemples eu égard à ce qui vient d'être exposé - et certainement pas restreint à Wagner et Grisey.

[fichier son : "MALUS" FIN]

Il fait peu de doute que cet extrait génère une image en musique qui n'est pas celle de la "musique de film", je dirais plutôt de (c'est en tout cas dans cette optique que je travaille) - matériau mis en musique. Et donc il me semble à cet égard possible de parler de "Cinémusique" qui est un terme que j'emploie en conjonction avec celui de "dramaturgie musicale".

Nous touchons là un point qui consiste à déterminer comment nous comprenons la question de l'image musicale. C'est un sujet évidemment délicat puisqu'il affleure d'une part la question du thématisme, potentiellement donc aussi celui de la figuration, et puis d'autre part la donne linguistique entre signifiant et signifié, qui est débattue depuis fort longtemps.

Or il semble y avoir - en plus d'un indécidable - un paradoxe.

Si je reprends l'exemple qui vient d'être développé la question n'est pas de savoir si Wagner contient plus de figuration que Grisey (ça ne me semble pas être essentiel) mais bien de savoir si la pensée métahistorique n'est pas précisément ce qui permet de relancer l'Histoire sous un autre éclairage que celui du progressisme et de la comparaison. Certes, on va rappeler que l'Or du Rhin c'est l'ouverture du "Ring", qu'il y a un "Sujet" identifié dramatiquement, et qu'il s'agit en effet de produire en musique le scintillement de cette matière noble, source de violence... On peut fort bien imaginer que dans les cénacles des maisons d'Opéra c'est précisément ce dont on se préoccuperait en premier lieu, de déterminer par exemple comment métaphoriser l'Anneau sur scène ou au contraire de lui allouer une apparence hyperréaliste, etc...

Ça c'est le discours qui émane des tenants du 'répertoire' : mais si a contrario il est question d'une

pensée qui associe image et matériau, à ce moment on est en droit de dire - on le doit même il me semble - que Grisey "accomplit" le rêve de Wagner.

On peut du reste s'imaginer que Grisey aurait parfaitement pu faire un travail sur la densité des matières, sur leur scintillement même, il est fort peu probable qu'il aurait pris une tournure mystico-métaphysique.

Ce qui reste tangent par contre c'est que Wagner et Grisey ont pensé la question de la résonance d'une fondamentale. Et que la "courbe de réponse" qu'ils y apportent est singulièrement apparentée et le demeure au-delà de toute considération dramatique. On a donc d'un côté un imaginaire littéraire, de l'autre une réalisation par le biais d'un Savoir : et à l'intersection des deux un résultat sonore qui explicite l'Un par l'Autre.

Et ça pour le coup ça me semble être un Sujet (du reste fort wagnérien) à "mettre en scène", a fortiori parce qu'il transcende - il "pulvérise" même - la question de savoir "quel opéra on estime nécessaire à monter dans le temps présent etc...." (c'est la rengaine préférée des directeurs d'Institution). Non, là ça devient une interrogation dramaturgique et non pas littéraire traitée musicalement.

A quoi ressemblerait une "œuvre" scénique qui serait construite avec cette donnée ?

Je me suis posé la question - j'ai tenté de l'imaginer - et en ai conclu qu'il n'est pas sûr du tout que la scène en soit le lieu approprié.

Car au-delà de la donnée spécifique d'un tel projet - il faudrait peut-être tout simplement dire ce que l'on pressent : ce n'est ni théâtral ni pour dans un théâtre.

Il faudrait donc y trouver un mode de représentation en adéquation avec ce qu'il se propose d'accomplir.

La conclusion à laquelle j'aboutis est au voisinage de la critique de Dziga Vertov à l'égard d'un cinéma dont il dénonçait justement la trop grande proximité avec le théâtre, et où le dispositif cinématographique ne servait finalement qu'à pouvoir continuer à en faire avec les moyens techniques du cinéma - nouvellement inventés.

On peut comprendre Vertov, mais ça ne nous débarrasse pas pour autant du problème de la narration. Mais elle évoque aussi - de manière plus ambiguë peut-être - Schoenberg qui, alors qu'il avait opéré le retournement que l'on sait en passant d'un système par fonctions à un système par distribution, fera cependant ce commentaire dans son Traité qui nous surprend encore : "pour le reste on compose comme on avait l'habitude de le faire" (citation libre).

Est-ce qu'il avait raison ?

Il me semble au contraire que Schoenberg révélait à ce moment que la composition ce n'était plus cette "chose dont on avait l'habitude" mais pleinement la question de comment pondérer les différents "métiers du cinéma" dont il a été question en amont.

Et j'y ajouterais : la question de la dramaturgie.

Puisqu'il ne fait aucun doute que les prémisses de ce dont il s'agira désormais lorsque l'on dira "composer" perdront toute attache commune que l'unité du système tonal et du tempérament permettait de fédérer jusque-là.

Ce que l'on nommait de manière générique "la musique", eh bien ça ne sera plus qu'un cas parmi d'autres. Ou alors il faut inverser la donne et dire que "Musique" devient le terme générique de tout ce qui utilise des sources - pour le coup - sonores quelle que soit la terminologie que l'on y utilise - il y a bien une extension de ce à quoi l'on souhaite fédérer toute l'étendue du champ musical - et qui y associera progressivement le sonore. (Autre héritage de la "musique à programme - ne l'oublions pas).

Il n'y aurait pas grand mal à décliner ici la longue liste de compositeurs qui affirmeront ne plus se

sentir liés à un système, ne plus en avoir besoin, ou alors de faire appel à des processus, des équations, des algorithmes, des manières d'emboîter et de juxtaposer dont les prémisses ne sont pas toujours spécifiquement musicaux - et où les paradigmes qui en avaient constitué les référents, soit l'intervalle, les fonctions harmoniques, les tonalités n'y joueront plus qu'un rôle annexe, voire négligeable.

Mais ça évidemment c'est une description globale, j'oserais dire un plan panoramique. Et pourtant il y a un élément qui s'en dégage et qui est fondamental dans mes travaux : c'est l'idée que c'est la continuité de l'Histoire qui est prépondérante à celle des Œuvres. Et cette pondération permet également de penser un retournement copernicien en considérant que ce ne sont pas les Œuvres qui servent de référent pour cartographier l'Histoire - mais bien "l'usage différentiel" qui en est fait.

J'irais même plus loin en affirmant que les Œuvres sont des "actants" au départ desquelles des Histoires de Musique peuvent être constituées. Autrement dit : le film précède le scénario. Ce qui complète l'assomption que la musique a inventé le cinéma.

[fichier son : STRAUSS "Waldseligkeit" (deux versions)]

Est-ce qu'il n'y a pas ici un "Signal" qui est émis par la partition - certes magnifié par la voix de Schwarzkopf et son obsession d'une émission vocale pratiquement sinusoïdale.

Et ce signal il dit en l'occurrence ceci (il me le dit, je ne sais pas si c'est une opinion partagée) : que l'élongation de cette harmonie de sol# mineur avec une basse qui ondule c'est d'abord l'inversion du lyrisme et du rubato puisque c'est le Cantus "givré" qui fait office de fondamentale tandis que la Basse imprime le mouvement.

Mais ce signal il indique surtout que la fonction harmonique, du fait même de cette élongation semble se désarçonner de la tonalité, donc suggérer une autonomie qui modifie l'écoute de cet instant particulier mais également les associations auxquelles il renvoie. Et cette autonomie ce n'est évidemment pas celle de "l'autonomie de la dissonance" dont Schoenberg tirera le fondement pour la libre atonalité : c'est exactement l'inverse, nous sommes ici en présence d'une autonomie de la consonance. Ou disons tout simplement : d'une incidence égale de l'instant sonore eu égard à la conjonction tonale.

Et comme j'estime que c'est le cas - j'y décèle également une caractéristique qui permet une métaphorisation de ce dont ce moment est porteur. C'est ce que le second fichier - tout le monde aura compris que c'est un étirement du premier - met en exergue. Et en cela il ouvre également la porte à un affleurement du sonore avec le musical - certes pleinement saisi par les caractéristiques de ce "plan sonore" - Voilà donc que j'utilise ce terme pour la première fois ici.

C'est à dire que le "timbre" de cet accord - dans cette constellation - devient tout à coup une interrogation sur "l'éclairage" du dit plan sonore - et qui en module l'écoute. Nous voyons avec ce second fragment que la résonance du matériau n'est pas une réflexion d'ordre exclusivement musical : elle est dramaturgique.

Est-ce qu'il s'agit pour autant d'un "moment-faveur" pour reprendre la formulation de François Nicolas ? C'est une assomption qui fera peut-être l'objet de débats ultérieurs. On y suppose en tout cas des points communs - en rappelant ici qu'il y subsiste une différence de fond : le "moment-faveur" est un concept qui se rapporte clairement à la question de la composition tandis que la résonance du matériau est d'ordre dramaturgique.

[fichier : ELECTRIC LIFE / Petrouchka]

L'épilogue de cette chorégraphie récente - et dont on comprend immédiatement qu'elle est à mille lieux du récit initial de "Petrouchka" - est le résultat d'un processus de travail où analyse musicale et entretiens dramaturgiques étaient placées à hauteur égale. L'épilogue est un travail de montage au départ de trois enregistrements distincts et qui visait à produire une proposition esthétique avec les sons de "Petrouchka mais sans Stravinsky".

Cet exemple permet d'éclairer pourquoi j'ai toujours refusé de considérer mon travail comme étant de la composition. Je ne suis même pas sûr d'y tenir à vrai dire. Ma position de "dramaturge musical" est cohérente au sens où il est question d'une procédure qui associe un travail d'enquête et d'analyse sur la base de laquelle le résultat produit cherche avant tout à produire un "point de vue", et en ce sens une prise de position. Il convient de reposer la question - elle aussi susceptible d'être développée dans des échanges ultérieurs - de savoir si cette position peut être considérée comme "critique".

Donc s'il est question d'un "réexamen de l'Histoire" - c'est pour en proposer un montage qui ne soit pas uniquement documentaire, mais spéculatif.

Ce sont donc des "hypothèses réalisées" - ou alors un travail de recherche "à l'œuvre". Autant de manières d'explicitier l'hypothèse de la 'position critique'.

J'aimerais évoquer - dans le cadre de cette intervention - une mise en scène de "Orphée et Eurydice" par Roméo Castellucci, présentée il y a une dizaine d'années au "Théâtre de la Monnaie" de Bruxelles.

[extrait Orphée et Euridyce / Gluck - Castellucci]

Castellucci signale dès le début de l'opéra qu'il quitte et le bâtiment et l'institution puisque la mise en scène - mais nous devons évidemment parler ici de "mise en images", se déroule sur une route vicinale en Flandres qui nous conduira dans une chambre d'hôpital spécialisé pour les cas de "syndrome de confinement".

Il n'y a donc pas d'unité d'action et de lieu. C'est donc une proposition non-Aristotélicienne, et en cela déjà un événement esthétique inusité à l'opéra.

Alors évidemment l'on se pose la question de savoir pourquoi il fallait "par ailleurs" faire allégeance à la partition de Gluck telle quelle. On sent bien qu'il y a comme une réfutation - ou un oxymore dramaturgique - qui signale à la fois le recours à la "voix off" (précisément, une voix off chantée) et qui est la question de l'inatteignable et l'impératif de la continuité de l'œuvre - dont on peut douter de l'utilité.

Puisque Castellucci s'en écarte d'emblée afin de faire une proposition spéculative : l'inatteignable est un "hors-champ", dont la "voix off" est le protagoniste.

Au final il y a donc une image-double dont les éléments scéniques sont en porte-à-faux par rapport à la dramaturgie. Il faudrait pouvoir interroger Castellucci sur cette disruption.

*

Enfin, dernier point de mon intervention (et qui n'a pu être abordé que de manière fragmentaire faute de temps lors de la session mamui du 14 décembre) : le projet "Petrograd 1918" de François Nicolas - mais auquel je désire d'emblée associer le film de Jean Seban, et que je considère du coup comme "hétéromorphique" à part égale avec la dimension "hétérophonique" de François Nicolas.

Donc ce sur quoi j'aimerais concentrer mon commentaire c'est effectivement sur la question de la "position" de l'œuvre, et dans un second temps de la dialectique qui opère entre la composition et le film.

Alors ce n'est pas une révélation que de rappeler ici l'attachement de François à la notion d'intervalle,

et dans le sillage de celui, de l'instrumentalité et du tempérament. Ce sont des sujets cardinaux sur lesquels il n'a manqué ni de s'exprimer ni d'y produire des écrits substantiels.

Petrograd 1918 n'y fait pas exception.

Il est évident que je me situe par sur un même plan - et qui ont été esquissés en amont.

J'ai d'abord écouté la composition et regardé ensuite le film - à l'inverse il me semble de la présentation qui en avait été faite ici il y a de cela quelques mois.

Étant donné que j'ai une oreille développée, j'y ai aperçu / repéré des dispositifs (piano acoustique, clavier numérique, dispositif acoustique) qui renvoient clairement à la "raison instrumentale" qui y confirme du coup la place centrale assumée par l'instrumentiste.

François peut être dit Beethovenien en ce sens. Les textes d'annonce y fonctionnent comme des "recadrages" du piano-présence et viennent thématiser ce pour quoi on veut la présence.

Il en émerge une réflexion sur la modernité telle qu'elle s'est forgée dans le sillage de Schoenberg, de Boulez (concrétisé il me semble par les ré-écritures de quelques-unes des "Notations"), et donc c'est effectivement le champ esthétique et politique de François qui est en quelque sorte composé dans la composition.

Le travail de Seban vient y apporter cet "enlacement" tel qu'il l'a lui-même décrit et qui dialectise cette articulation "volontariste" de la composition.

Les deux compositions ne sont pour autant pas pensées pour être intriquées il me semble, et pourtant je dois dire que c'est l'expérience combinée des deux visions/auditions qui m'ont paru produire une précision que l'un sans l'autre n'auraient pu générer.

Il n'est pas exclu que mon oreille soit devenue picturale et mon œil auditif...

Le travail de "repérage" que je fais (j'utilise intentionnellement, à nouveau un idiome du cinéma) est piloté, nourri par des considérations et des apparentements supra-historiques. Il est donc obligatoirement noué à l'idée de "référents paradigmatiques".

Les paradigmes sont là où je les repère. Et on peut dire que le processus de montage consiste à les déplacer là où je les veux, pour y produire cette "troisième image" au départ de deux autres que Godard a souvent évoqué.

Suis-je pour autant un musicien Godardien tel qu'un cinéaste me l'a fait remarquer - je ne sais pas.

Par contre, il me semble qu'à travers le montage, lui-même irrigué par une pensée dramaturgique je produis effectivement un réexamen de l'Histoire qui se présente sous les doubles auspices d'une égalité et d'un partage du sensible.

Pourquoi évoquer ces deux concepts de Rancière ?

Parce qu'il est tout de même l'un des initiateurs d'un mode de pensée de l'Histoire qui "permette de s'y retrouver", je veux dire autrement que par le truchement des récits constitués et de leur répétition. Je l'y vois donc volontiers dans une position similaire aux "interstices" de l'opus 111 de Beethoven où il engagerait un récit sur ce qui est susceptible d'arriver à partir du moment où on se met à démonter la "transmission de ce qui est" pour projeter la transmission de ce qui "était déjà autrement".

Et que donc que la résonance / raisonance (il faut évidemment y entendre les deux orthographes avec "é" et "ai" que l'on doit à François) demande à ce que la source et sa projection - puissent alternativement être la didascalie l'une de l'autre.

Et que donc l'Image de l'Histoire, l'Histoire de la Musique bien entendu elle ne s'inscrit pas en bout de parcours, elle n'est pas le bout de la chaîne.

l'Histoire est non seulement multiple, mais pluritemporelle.

Elle est affaire de montage.