

Michèle Zuntini-Bessone

Musique et réel

« La polyphonie ne sera jamais le silence. »

Le discours musical a évolué ; du tout harmonique, mélodique, mesuré, progressivement il y a déconstruction, subversion.

Les bruits, ratés, parasites, contrastes s'incorporent au discours et ce qui était impossible, inouï, inenvisageable, devient signe musical, outil d'écriture, effet recherché.

Tout l'hétérogène, discordance, dissonances, distorsions, devient l'alphabet des compositeurs. C'est parfois à la limite du supportable.

Je vais jouer une pièce dont le début m'évoque une des sonneries du shofar, le chevarim (trois séquences sonores entrecoupées de silence).

Le shofar, cet instrument rituel juif, dont s'est servi Jacques LACAN pour substantifier la fonction du (a) à l'étage de l'oreille.

Le son du shofar c'est la voix du désir.

Le (a) dont il s'agit fonctionne ici dans une réelle médiation. La voix résonne dans un vide qui est le vide de l'Autre comme tel, l'ex-nihilo à proprement parler. Il est de la structure de l'Autre de constituer un certain vide, le vide de son manque de garantie.

En gras dans le texte : pièces ou extraits de pièces interprétés à la guitare dans le cadre de cette intervention.

De quoi la musique est-elle l'instrument ? Je reprends cette question de Pascal QUIGNARD dans son livre *La haine de la musique*.

Difficile de répondre, quand on sait que c'est un art complexe, sacré, mystérieux, pas toujours dicible, ineffable souvent.

« La parole manque » dit Leoš JANAČEK : où manque la parole, commence la musique où s'arrêtent les mots, l'homme ne peut plus que chanter.

Alors qu'évoque la musique puisqu'elle est au-delà des mots ?

Est-ce savant, est-ce humain, de quel désir, de quelle sublimation, voire suppléance est-elle le vecteur ?

Quelle préhistoire, quels chants évoque-t-elle ?

Quel est son rapport à l'équivocité ? Au réel ?

Elle qui oscille constamment entre le formel et le sensible.

Serait-elle entre autre l'instrument de l'inconscient ?

Pour faire lien avec le travail de Catherine MEHU, « Le polygone ne sera jamais le cercle », j'ai pensé à ce titre « La polyphonie ne sera jamais le silence ».

Cela m'évoque un passage du livre de Vladimir YANKELEVITCH *La musique et l'ineffable* où il écrit que « [...] avant la musique sonore, phénomène acoustique et sensible à l'oreille, il y aurait donc une musique supra-sensible ou supra-audible, quelque chose comme une musique en peine, une musique antérieure, une musique libre de chanter ou de ne pas chanter.

Musique métaphysique, parfaitement silencieuse. Musique infinie.

La musique exprimée serait pour cette musique — en soi plutôt une gêne et un appauvrissement qu'un véritable moyen d'expression.

L'ouïe nous met-elle en communication avec le monde sonore, ou nous barre-t-elle de la musique des anges ?

Nous permet-elle d'entendre la musique sensible ou nous empêche-t-elle de capter la musique intelligible ?

Dans son petit recueil *Jeu et théorie du duende* Federico GARCIA-LORCA écrit que BACH a le duende, « pour chercher le duende, il n'existe ni carte, ni ascèse. On sait seulement qu'il brûle le sang comme une pommade de verre, qu'il épuise, qu'il rejette toute la douce géométrie apprise, qu'il brise les styles, qu'il s'appuie sur la douleur humaine qui n'a pas de consolation. »

Prélude en Ré Majeur de J.-S. BACH

Briser les styles, s'appuyer sur la douleur humaine, s'approcher du rien. Est-ce réel ?

Chez Éric SATIE il y a ce rapport au rien, musique suggestive, impressionniste, énigmatique, silencieuse. On peut lire sur ses partitions, les *Gnossiennes* par exemple, des indications comme : « du bout de la pensée », « presque rien », « plus intimement », « de manière à obtenir un creux », « quasi inaudible », « enfouissez le son », « très perdu », etc..

Pas d'œuvre pour guitare de ce compositeur, mais il y a une pièce de William WALTON qui pourrait évoquer SATIE, ce frôlement avec le rien, cette approche du silence, cette délicate intimité.

L'équivoque infinie n'est-elle pas le régime naturel de la musique ? s'interroge Vladimir YANKELEVITCH.

Un même texte se prête à une infinité de musiques radicalement imprévisibles, une même musique renvoie à une infinité de textes possibles, à des interprétations, versions toutes singulières.

Bagatelle n° 2 de William WALTON

Gnossienne n° 3 d'Éric SATIE (transcription pour guitare)

Le discours musical a évolué ; du tout harmonique, mélodique, mesuré, progressivement il y a déconstruction, subversion.

Les bruits, ratés, parasites, contrastes s'incorporent au discours et ce qui était impossible, inouï, inenvisageable, devient signe musical, outil d'écriture, effet recherché.

Tout l'hétérogène, discordance, dissonances, distorsions, devient l'alphabet des compositeurs. C'est parfois à la limite du supportable.

Je vais jouer une pièce dont le début m'évoque une des sonneries du shofar, le chevarim (trois séquences sonores entrecoupées de silence).

Le shofar, cet instrument rituel juif, dont s'est servi Jacques LACAN pour substantifier la fonction du (a) à l'étage de l'oreille.

Le son du shofar c'est la voix du désir.

Le (a) dont il s'agit fonctionne ici dans une réelle médiation. La voix résonne dans un vide qui est le vide de l'Autre comme tel, l'ex-nihilo à proprement parler. Il est de la structure de l'Autre de constituer un certain vide, le vide de son manque de garantie.

Le son du shofar comme substitut de la parole, arrachant puissamment notre oreille à toutes ses harmonies coutumières.

Il convient de noter le caractère profondément émouvant, remuant de ces sons.

1. J. LACAN Séminaire
L'Angoisse Chapitre XVIII, édition
Seuil.

Une émotion inhabituelle surgit par les voies mystérieuses de l'affect proprement auriculaire qui ne peuvent pas manquer de toucher à un degré vraiment insolite tous ceux qui viennent à la portée de les entendre.

L'intérêt de cet objet est de nous présenter la voix sous une forme exemplaire où elle est, d'une certaine façon en puissance d'être séparée.¹

Michel VIVES dans son livre *La voix sur le divan* parle des effets de la résonance de la voix de l'Autre chez le sujet, comme une « autrification du sujet ».

« Pas de sujet sans un appel premier qui l'invite à advenir. Pas de sujet sans adresse soutenue par une voix, que celle-ci soit sonore ou non à laquelle le nourrisson aura choisi de répondre. La voix comme étant à l'origine du sujet. »

Canticum « Ecllosion » de Léo BROUWER

Je m'interroge, faut-il chercher « le réel » dans la discordance, la brisure, la violence, la désorganisation de tout le système classique ?

Là où la tonalité n'a plus tout pouvoir ?

Là où les cycles rythmiques sont éclatés ?

Musique aléatoire due au hasard, hors cadre, brisée, désarrimée voire en errance.

Ce tout hétérogène, résidus de sons, bruits, chocs, effets divers, parasites, déchets, comme traces de l'irré récupérable, prenant pour objet « l'improductif » en un mot l'existence « autre », expulsée de toutes les normes.

Voici une pièce d'un compositeur argentin Thomas GUBITCH qui utilise seulement des bruits, coups, raclements qui pourraient faire écho à ce que dit Pascal QUIGNARD : « Le silence est rythmique. ».

Villa Lujo (extrait) de Thomas GUBITCH

Et puisque j'évoquais le silence. Le rien.

Comment ne pas parler de l'œuvre de John CAGE 4'33. Écrite en 1952 ; c'est une pièce en trois mouvements.

1^{er} mouvement = 33''

2^e mouvement = 2' 40''

3^e mouvement = 1' 20''

Au début de chaque mouvement, il y a écrit « Tacet » : il se tait, en latin.

L'œuvre est parfaitement silencieuse. Les instrumentistes ne jouent rien.

Il y a une interprétation pour orchestre de celle-ci particulièrement édifiante.

Au début, il y a du remue-ménage dans la salle, les gens parlent, tousent, remuent... Puis le chef d'orchestre fait signe que la pièce va commencer, plus un bruit dans la salle.

Le chef donne le départ mais les musiciens ne jouent pas.

33'' de silence total. Le mouvement se termine. Le chef fait signe. La salle se met de nouveau à parler, touser, s'agiter, gros brouhaha... Deuxième mouvement, cette fois-ci, c'est beaucoup plus long, 2' 40'' de silence, c'est une éternité !

Le public écoute, le chef reste immobile, la baguette levée, les musiciens ne jouent rien.

Fin du deuxième mouvement. De nouveau, la salle devient bruyante puis début du troisième mouvement 1' 20''. Quand le chef fait signe que c'est fini, le public applaudit, le chef salue, fait lever les musiciens qui saluent à leur tour.

Gros succès !

Quel est le désir de John CAGE ici ?

« Faire entendre autrement ».

Comment le silence peut-il devenir musique et comment devient-il le fondement de notre rapport à la musique ? Il est nécessaire de lui donner un sens précieux, comme une étape nécessaire à l'accueil de la musique.

Pour cette pièce précisément, J. CAGE s'est inspiré de l'expérience du peintre Robert RAUSCHENBERG. Celui-ci avait tenté une expérience avec des toiles totalement noires et d'autres totalement blanches.

Ce peintre disait qu'une toile n'est jamais entièrement vide et que même sans une quelconque intervention elle attire à elle des réflexions, des ombres, des poussières.

CAGE se dit qu'il se devait d'adopter une telle démarche dans le champ de la musique.

4'33 est pour lui une pièce fétiche. « Il ne se passe pas de jour sans que j'en fasse usage dans ma vie et dans mon travail. » Il donne au silence un statut actif.

Mais est-ce vraiment du silence ? Le silence n'existe pas, il y a les rumeurs de la salle, les bruits extérieurs...

John CAGE a voulu tenter l'expérience absolue du silence. Il s'est fait enfermer dans une chambre anéchoïde, parfaitement insonorisée où aucun bruit ne filtre. Il a entendu deux sons un très aigu et l'autre grave.

Il sort de la chambre sourde et demande à l'ingénieur du son ce qui se passe : « J'entends deux sons distincts, l'un aigu, l'autre grave, ce n'est pas du tout silencieux, que se passe-t-il ? »

L'ingénieur du son lui répond que c'est normal, le son aigu c'est son système nerveux et le son grave les battements de son cœur, la circulation du sang dans les veines...

Il en déduit que le silence est une disposition de l'esprit. Car un silence total n'existe pas. ²

Cela me fait penser à la sonate maternelle qu'évoque Pascal QUIGNARD, qui décline tous les sons que peut entendre le fœtus dans le ventre de sa mère.

Ce qu'il dit me paraît très fort.

« Les oreilles n'ont pas de paupières », tout comme LACAN dit : « Les oreilles sont le seul organe qui ne se ferme pas ».

QUIGNARD continue : « Tout son est l'invisible. Immatériel il franchit les barrières. Illimité il est inlocalisable. Il ne peut être touché : il est l'insaisissable. Ce qui est entendu ne connaît ni paupières, ni cloisons, ni tentures, ni murailles. »

Nul ne peut s'en protéger.

Le son s'engouffre. Il est le violeur.

L'ouïe est la perception la plus archaïque de l'histoire personnelle, avant même l'odeur, bien avant la vision.

Ouïr c'est obéir.

L'audition. L'audientia est une obaudientia, est une obéissance.

Avant la naissance, jusqu'à l'ultime instant de la mort, les hommes et les femmes ouïssent sans un instant ne cesse. Il n'y a pas de sommeil pour l'audition. ³

2. J.Y. BOSSEUR *John CAGE*
Chapitre IV, édition Minerve.
Musique ouverte

3. P. QUIGNARD *La haine de la musique*, édition Folio

Asturias (extrait) d'Isaac ALBENIZ

MODALA

A Catherine MEHU, pour introduire son travail sur
« le polygone ne sera jamais le cercle », comme prétexte
au mien sur « Musique et réel » et pour le
remercier de son accueil.

AD LIBITUM

The musical score is written on ten staves. The first system consists of three staves. The second system consists of seven staves. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system features a melodic line in the upper voice and a more complex, multi-layered texture in the lower voices, with some notes marked with a '6' (possibly indicating a sixteenth note). The second system continues this texture, with a change in the lower voice part around the middle. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Arpegjes Ad libitum.

Janvier 2013
Pour guitare classique
Michèle Zuntini-Bessone
[Signature]