

Musique et arts plastiques

Interactions au XX^e siècle

Jean-Yves Bosseur

Musique ouverte Minerve, 2006

page 206

Le projet musical du futurisme

Le premier **manifeste futuriste**, signé de Marinetti et publié le 20 février 1908 dans *Le Figaro*, contient déjà la plupart des thèmes fondamentaux que reprendront inlassablement les manifestes ultérieurs ; il y est question d'une révolte contre les traditions et le musée, d'une exaltation du coup de poing, de l'attitude agressive sans laquelle ne peut exister de chef-d'œuvre, de la vitesse, magnifiée par notre société industrielle et ses machines, de l'énergie qui peut aller jusqu'à la guerre ou le geste destructeur des anarchistes : « Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte, les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes. ». Selon Marinetti, « la vitesse a pour essence la synthèse intuitive de toutes les forces en mouvement » et c'est pourquoi elle est « naturellement pure ». Pour la première fois au cours de ce siècle surgit et s'amplifie avec une force incontournable un courant basé avant tout sur l'insurrection, l'insulte, la provocation. Et ce que promettent les manifestes, qui se multiplient à partir du début des années 1910, ce n'est pas seulement une révolution de palais au sein du monde artistique, mais une forme de lutte où l'art, qui se veut action subversive, doit finir par ne plus faire qu'un avec la vie. D'où la dimension politique de ces « déclarations de guerre » au conformisme. L'expression si souvent galvaudée d'avant-garde prend ici tout son sens, jusque dans son acception la plus militaire ; dans sa « conférence à la Sorbonne » de 1924, Marinetti l'affirme sans ambiguïté : « Le futurisme est une loi, un dogme, une militarisation du cerveau et bien d'autres choses encore. » Pour Giovanni Lista, le futurisme signifie aussi « le remplacement de la parole par le geste, de la création par la détermination, de l'œuvre par son projet !¹ ». Et sans doute la raison de l'inachèvement, de ce *non finito* qui

¹ Lista, Giovanni, *Futurisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 17

a souvent été reproché à la production des artistes futuristes, surtout en ce qui concerne les projets musicaux ou théâtraux, vient-elle de là ; avec eux, la notion d'œuvre comme produit achevé explose littéralement, tant leur propos est fondé sur un dépassement permanent. Ce qui a fait dire, non sans ironie, aux dadaïstes en 1920 : « le futurisme sera toujours une chose future ». Le futurisme, c'est donc tout d'abord un cri, une irrésistible impulsion et une soif de liberté absolue qui s'appuient sur les forces vives de la civilisation moderne dont il découvre, avec un optimisme débordant, de fantastiques possibilités et de terrifiantes beautés, pour reprendre les termes de Papini dans « Pourquoi je suis futuriste » (1913). Dans un article de 1917, Luciano Folgore proclame : « Le futurisme n'est pas une école. C'est une tendance. C'est un élan en avant. C'est l'amour intarissable du nouveau. C'est un état de la sensibilité qui cherche à se prolonger dans l'inconnu de l'art pour créer de nouvelles formes. » « Ce qui nous intéressait », affirme Severini, « c'était la vie, avec sa splendeur géométrique et mécanique due à un progrès technique et industriel que nous fûmes les premiers à vouloir mettre sur le plan de l'art. » La machine est adoptée par les futuristes comme le moyen de modifier la sensibilité humaine et les réflexes psychologiques attachés à une époque désormais révolue, comme en témoignent les chansonnettes harmonieuses et la musique plaisante. Les actions des futuristes résulteront désormais d'un débordement de vitalité, d'états de tension poussés au paroxysme.

« Pendant neuf ans de lutte, le Futurisme a jeté dans le cirque de l'intelligence ses grandes créations : le lyrisme synthétique, les mots en liberté, le dynamisme plastique, la musique enharmonique, l'art des bruits et la peinture des sons et des odeurs². »

Le futurisme est par excellence le mouvement des bouleversements artistiques les plus radicaux. Plus encore peut-être que des œuvres, il a engendré un projet global de nature polymorphe qui s'est attaqué de manière aussi violent que possible aux sacro-saintes valeurs de notre passé culturel. Un tel projet inclut bien sûr la musique, ou plutôt, tout ce qui a rapport au sonore, de l'invention de nouveaux instruments à des hypothèses de travail vocal qui ouvrent sur une extension insoupçonnée du domaine poétique.

² Folgore, Luciano, *idem*, p. 94

Outre les partitions et manifestes directement en rapport avec la musique, il faut prendre en considération la dimension musicale du temps qui s'impose dans la peinture futuriste à travers les notions de vitesse, de simultanéité.

Les intentions créatrices des futuristes impliquent de fréquents entrecroisements, les modes d'expression s'interpellant les uns les autres et brouillant les limites assignées à chaque domaine artistique : « Les mots en liberté, l'usage systématique des onomatopées, la musique antigracieuse sans quadrature rythmique et l'Art des bruits sont sortis de la même sensibilité futuriste qui engendre la peinture des sons, bruits et odeurs³», déclare Carrà. D'après lui, contrairement à ce qui s'est passé jusqu'au XIX^e siècle, avec le futurisme la peinture cesse enfin d'être un art silencieux, car « il est indiscutable : 1° que le silence est statique et que les sons, bruits et odeurs sont dynamiques ; 2° que les sons, bruits et odeurs sont des formes et des intensités différentes de vibration ; 3° que chaque succession de sons, bruits et odeurs imprime dans l'esprit une arabesque de formes et de couleurs⁴. » S'exprimant dans des ensembles polyphoniques et polyrythmiques, la peinture devra donc être bruyante et transmettre toutes les couleurs de la vitesse, de la joie, « des cafés chantants et des music-halls, toutes les couleurs conçues dans le temps et non dans l'espace ». Carrà est à la recherche d'une peinture totale réclamant une fusion de tous les sens, ce qui implique pour l'artiste de vivre une sorte de délire, un tourbillon de sensations : « peinture d'état d'âme plastique de l'universel, il faut peindre comme les ivrognes chantent et vomissent, des sons, des bruits et des odeurs ». Les analogies polysensorielles présentent d'ailleurs pour lui une manière d'évidence lorsqu'il affirme : « Au point de vue de la forme : il y a des sons, des bruits et des odeurs concaves ou convexes, triangulaires, ellipsoïdaux, oblongs, *etc.* Au point de vue de la couleur : il y a des sons, des bruits et des odeurs jaunes, rouges, verts, indigo, bleu ciel et violets. Dans les gares, dans les usines, garages et hangars, dans le monde mécanique et sportif les sons, bruits et odeurs sont presque toujours rouges ; dans les restaurants, cafés et salons, ils sont argentés, jaunes et violets⁵. »

³ Carrà, Carlo, *idem*, p. 183.

⁴ *Ibid*

⁵ *Idem*, p. 185.

Un trait commun à la plupart des peintures futuristes est très certainement une intensité d'expression aussi prégnante que possible : « Nos sensations en peinture ne peuvent plus être chuchotées. Nous voulons désormais qu'elles chantent et retentissent sur nos toiles comme des fanfares assourdissantes et triomphales » (manifeste des peintres futuristes de 1910, signé par Boccioni, Carrà, Russolo, Balla et Severini). Dans « Les exposants au public », texte de 1912 rédigé par le même groupe de peintres, on trouve, outre les attaques désormais habituelles contre l'art du passé et les académismes, des propos qui cernent de très près cette esthétique du mouvement, de la sensation dynamique que pratiquent les futuristes ; ce qui est pris pour cible, c'est « le rythme particulier de chaque objet, son penchant, son mouvement, ou, pour mieux dire, sa force intérieure. [...] Chaque objet révèle dans ses lignes comment il se décomposerait en suivant les tendances de ses forces. Cette décomposition n'est pas guidée par des lois fixes, mais elle varie selon la personnalité caractéristique de l'objet et l'émotion de celui qui le regarde⁶. » Les peintres futuristes cherchent en effet à placer le spectateur au centre de l'œuvre de manière à le faire participer activement au mouvement qui en émane, de le rendre complice de l'émotion qu'ils ont pu éprouver face à un objet, une situation ; le tableau traduit ainsi « la synthèse des différents rythmes abstraits de chaque objet, d'où jaillit une source de lyrisme pictural inconnue jusqu'ici ». Si de leurs œuvres se dégage généralement une impression de chaos, de par la confrontation de rythmes opposés, leur intention n'en est pas moins d'aboutir à une nouvelle forme d'harmonie, condition pour que se communique au spectateur ce qu'ils qualifient de « peinture des états d'âme ». L'anarchie propre à la pensée futuriste apparaît donc relativement canalisée au sens où chaque œuvre ménage des lignes de force extrêmement prégnantes qui engendrent des rythmes spécifiques : « On peut noter, dans nos tableaux, des taches, des lignes, des zones de couleur qui ne correspondent à aucune réalité, mais, suivant une loi de notre mathématique intérieure, préparent musicalement et augmentent l'émotion du spectateur⁷. »

Le texte qui définit sans doute le mieux les options plastiques des futuristes est « Peinture et sculpture futuriste » (1914) de Boccioni. Son

⁶ *Idem*, p. 169

⁷ *Idem*, p. 171

analyse des notions de dynamisme et de simultanéité permet notamment de saisir en quoi le futurisme se distingue du cubisme. Pour lui, « le dynamisme est l'action simultanée du mouvement caractéristique particulier à l'objet (mouvement absolu) et des transformations que l'objet subit dans ses déplacements en relation avec le milieu mobile ou immobile (mouvement relatif). Il n'est donc pas vrai que la seule décomposition des formes d'un objet soit dynamique⁸. » Le dynamisme, compris par les futuristes, « c'est la conception lyrique des formes interprétées dans les manifestations infinies de leur relativité entre mouvement absolu et mouvement relatif, entre milieu et objet, jusqu'à l'apparition d'un tout: milieu + objet. » Ce que Boccioni reproche en particulier aux cubistes, c'est d'avoir manqué, dans leur démarche théorique, la dimension, essentielle, du temps: « Voici donc qu'intervient dans la construction du tableau moderne la découverte futuriste de souvenir et de sensation. Il s'agit d'unir au concept d'espace, auquel se limite le cubisme, le concept de temps. » Seul un équilibre véritable entre ces deux concepts sera susceptible d'introduire la subjectivité et, par conséquent, de faire jaillir l'émotion. Il ne fait aucun doute que la conception du mouvement telle que la développèrent les futuristes exerça une influence sur des peintres comme Marcel Duchamp (notamment dans le *Nu descendant un escalier*), Robert Delaunay (*Disques simultanés*) ou Jacques Villon (*Les Soldats en marche*), tous désireux de traduire la sensation du déplacement par le jeu des formes plastiques.

Des remises en cause tout aussi radicales sont réclamées par les futuristes au sein de la création musicale. Dans son « Manifeste des musiciens futuristes » (1911), Francesco Balilla-Pratella s'en prend à la musique bien faite, au « bon devoir de rhétorique » ; pour que la « grande mélodie futuriste » puisse exister, il faut rejeter une fois pour toutes les restrictions imposées par les gammes et tonalités anciennes, et ouvrir le champ musical aux multiples combinaisons acoustiques. Il lui apparaît dès lors nécessaire de dépasser la division chromatique de l'octave en douze demi-tons ; par une exploration des plus petites subdivisions du ton, il préconise l'« enharmonisme », qui « prête à notre sensibilité rénovée le maximum possible de sons déterminables et combinables, et nous permet des relations bien plus neuves

et plus variées d'accords et de timbres⁹ ». Il est intéressant de noter que, s'il stigmatise les « conservatoires de musique empestés par le traditionalisme ignorant des professeurs », il reconnaît dans la chanson populaire des indices, notamment l'utilisation d'intervalles enharmoniques, qui la rapprochent de sa propre recherche. Asymétrie, polyrythmie et enharmonie deviendront les traits dominants de la musique futuriste. Pratella en distingue deux formes : le poème symphonique orchestral et l'opéra. Dans le premier cas, le symphoniste, qui s'abstiendra d'obéir à quelque principe préexistant que ce soit, devra accomplir l'équilibre qui, pris au sens futuriste, consiste en « la réalisation continue du maximum d'intensité expressive ». À la fin de son manifeste, Pratella fait bien sûr intervenir les promesses du progrès technique, car il faut « transporter dans la musique toutes les nouvelles métaphores de la nature incessamment et toujours différemment domptée par l'homme dans ses multiples découvertes scientifiques, exprimer l'âme musicale des foules, des grands chantiers industriels, des trains [...], ajouter enfin aux grands motifs dominants du poème musical la glorification de la Machine et le triomphe de l'Électricité¹⁰. »

En 1912, Pratella compose le premier opéra futuriste, *L'Aviateur Dro*, « glorification de l'aéroplane et de l'héroïsme aérien », selon l'expression de Prampolini, Pannagi et Paladini dans leur manifeste « L'art mécanique » (1923). En 1915, Balla et Depero évoquent pour leur part le projet de « concerts aériens » au-dessus de la ville. Lors du premier concert futuriste, le 21 février 1913, au Théâtre Costenza de Rome, fut exécutée *l'Hymne à la vie* de Pratella. C'est au cours de cette soirée que Russolo donna naissance au « bruitisme ». Luigi Russolo appartient à cette génération de découvreurs, celle de Charles Ives, Harry Partch, Henry Cowell aux États-Unis, qui prône une attitude foncièrement expérimentale, au sens où le but recherché n'est en rien un système de normes pouvant se substituer à l'ancien, mais la quête de l'invention permanente, dans un esprit d'« artisanat furieux ». Son ouvrage-manifeste, *L'Art des bruits*, offre un brassage d'idées et d'intuitions qui connaîtront de multiples actualisations et développements au cours des décennies à venir ; ainsi certains aspects de sa pensée n'ont-ils été approfondis que très récemment, notamment en ce qui concerne le rapport à

⁸ Boccioni, Umberto, *idem*, p. 193.

⁹ Balilla-Pratella, Francesco, *idem*, p. 309.

¹⁰ *Idem*, p. 311

l'environnement ; et ses prises de position ont ouvert la voie à des approches aussi différentes que celles des adeptes de la musique concrète, ou des musiciens qui, remettant en question la scission de l'art et du quotidien, préconisent le recours à la «forme ouverte» et à l'indétermination.

Ce que veulent Russolo et les futuristes, c'est libérer l'univers musical du carcan de l'harmonie tonale, ou mieux, remettre en cause la hiérarchie entre les sons de hauteur déterminée et les bruits, inventer de nouvelles échelles et des instruments aptes à rendre compte de cette richesse inépuisable que constitue le monde des sons. *L'Art des bruits* suppose une attention au son lui-même, dégagé de tout jugement de valeur, une prise de conscience de l'environnement propre à notre civilisation industrielle. Selon Russolo, notre héritage culturel a anémié nos sens en maintenant à l'écart les bruits qui nous entourent. Dans un texte intitulé «Principes physiques et possibilités pratiques», il montre, grâce à une étude acoustique très simple, l'absence de fondement de l'opposition entre son et bruit. Et c'est en partie pour dénoncer l'arbitraire de cette discrimination, confirmée par l'enseignement académique, que les futuristes organisent, dès 1913, des «concerts de bruits», intégrant ceux-ci dans une structure habituellement réservée à la musique. Il s'agit sans doute moins pour eux de présenter des «sons inouïs» que d'insister sur l'unité du phénomène acoustique et de disposer du plus large éventail de modes de production sonore. Si Russolo s'est proposé de répertorier le monde des bruits, c'est avec un souci d'appréhension concrète, sans vraiment prétendre ériger de système. Le chapitre «Les bruits de la nature et de la vie» offre ainsi un exemple précieux d'exercice d'écoute et d'orientation interprétative de l'audition.

Le 2 juin 1913 au théâtre Storch de Modène, Russolo fait fonctionner pour la première fois un ensemble de bruiteurs qu'il a construits avec le peintre Ugo Piatti. Deux mois plus tard, à Milan, il présente ses «Quatre premiers réseaux de bruits» (*Réveil de capitale, Rendez-vous d'autos et d'aéroplanes, On dîne à la terrasse du casino, Escarmouche dans l'oasis*). L'orchestre se compose de 15 bruiteurs, 3 bourdonneurs, 2 éclateurs, 1 tonneur, 3 siffleurs, 2 bruisseurs, 2 glouglouteurs, 1 fracasseur, 1 stridenteur, 1 renâcleur). En dépit des reproches formulés notamment par Mondrian et par Varèse, Russolo s'est toujours opposé à une utilisation de ses instruments à des fins imitatives ou «impressionnistes» ; ainsi pouvait-on lire dans un tract non signé, publié par *L'intransigeant* le 30 septembre 1913 et intitulé «La

musique futuriste n'adoucit pas les mœurs» : « En écoutant les tons combinés et harmonisés des éclateurs, des siffleurs et des glouglouteurs, on ne pensait plus guère à des autos, à des locomotives ou à des eaux courantes, mais on éprouvait une grande émotion d'art futuriste, absolument imprévue et qui ne ressemblait qu'à elle-même. » Dans une interview au *New York Telegraph* en 1916, Varèse déclare pourtant : « Il faut que notre alphabet musical s'enrichisse. Nous avons aussi terriblement besoin de nouveaux instruments. Les futuristes (Marinetti et ses bruitistes) ont commis à cet égard une grosse erreur. Les nouveaux instruments ne doivent être, après tout, que des moyens temporaires d'expression. Les musiciens doivent aborder cette question avec le plus grand sérieux, aidés par des ingénieurs spécialisés¹¹. » Varèse s'élève en fait contre une attitude qu'il juge dilettante de la part des futuristes. Dans une lettre adressée au rédacteur de *Musical Quarterly*, il protestera contre l'association de son nom à un manifeste futuriste publié à Milan en 1913 : « Je n'ai jamais été lié de quelque façon que ce soit au mouvement futuriste et bien que j'admire la vivacité d'esprit de Marinetti et le talent de Boccioni, nos idées divergent complètement et je n'ai pas du tout été intéressé par leur "intonarumori". » Et de rappeler l'article qu'il avait écrit en 1917 pour la revue *391*, où il déclarait : « Pourquoi, futuristes italiens, reproduisiez-vous servilement la trépidation de notre vie quotidienne en ce qu'elle n'a que de superficiel et de gênant¹² ? »

Parmi les manifestes musicaux publiés ultérieurement, il faut citer celui que rédigèrent en 1921 Bartoccini et Mantia à propos de l'improvisation musicale. Après avoir également conspué tout relent d'académisme, ils affirment que l'invention naît de l'oubli de l'harmonie et des lois musicales : « Nous obtiendrons la fausse note naturelle bien différente des fausses notes artificielles que de nombreux musiciens préparent et préméditent avec l'idée que l'auteur moderne doit enrichir de fausses notes sa propre originalité¹³. » Pour eux, l'improvisation donne la possibilité d'engager des dialogues avec les divers modes d'expression « notre improvisation s'expliquera par des commentaires musicaux de vers, de pensées, de tableaux, de parfums, de

¹¹ Varèse, Edgar, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983., p. 23.

¹² *Idem*, p. 143.

¹³ Barroccini et Mantia, in *Futurisme, op. cit.*, p. 321.

tables tactiles, *etc.* ») et de préparer ainsi « la fusion idéale de tous les arts que les plus grands artistes ont toujours rêvée ».

Dans un article publié en 1930 dans la revue *Cercle et carré*, Russolo évoque sa recherche de nouveaux instruments pour pallier les limitations de la lutherie traditionnelle ; il constate tout d'abord que, « si on peut dire à propos des arts plastiques que presque toutes les matières possibles ont été employées comme moyen d'expression, pour la musique au contraire la matière dont elle se sert - instruments comme cause, sons comme effet - est restée singulièrement pauvre et restreinte et au fond identique pendant plusieurs siècles. Les orchestres les plus modernes, quoique augmentés en nombre d'exécutants, sont restés en quantité et en qualité de timbres identiques aux orchestres du temps de Mozart et Beethoven¹⁴. »

Lors du concert donné en 1921 au Théâtre des Champs-Élysées, il avait utilisé 23 bruiteurs; par la suite, il les réunit en un seul, qu'il appelle « rumorharmonium » ou, afin d'éviter toute allusion à une intention imitative, dit-il, « russolophone ». À l'en croire, « l'instrument possédait 1) des timbres fortement caractéristiques, nouveaux, inconfondables entre eux, 2) toutes les possibilités enharmoniques en plus de toutes les possibilités diatoniques-chromatiques ». En conclusion à son article, il avance une conception de l'architecture de la musique basée non plus sur la dimension verticale de l'accord, mais sur un axe horizontal permettant à une ou plusieurs mélodies de se développer dans le temps: « Vision, idée et but superbes ? Peut-être ! Mais tout ce que j'ai réalisé en plus de quinze ans de travail doit me permettre de voir cette réalisation nouvelle de l'architecture musicale non comme un rêve mais comme une possibilité concrète. »

Le rumorharmonium de Russolo fut détruit par de jeunes réactionnaires lors de la première représentation de *L'Âge d'or* de Buñuel et Dalí, ainsi que des tableaux de Dalí, Picabia, Ernst... exposés dans le foyer du cinéma.

[...]

page 218

¹⁴ Russolo, Luigi, *idem*, p. 322.

...

Selon lui [Picabia], il conviendrait de créer de nouvelles combinaisons de notes, donc d'inventer d'autres instruments, de bouleverser les conventions instrumentales existantes, trop lourdes : « Cela pourrait amener la musique au point où le cubisme et le dadaïsme ont amené la peinture, devenue un art objectif existant en dehors de la reproduction objective. Les règles de l'harmonie et du contrepoint en musique étant ce que les règles du trompe-l'œil sont en peinture. » Son évocation des compositeurs du passé - de Bach, « l'inventeur de l'infini musical », « grand champion des combinaisons musicales », sorte de « cerveau-estomac », de Beethoven qui, au contraire, « porte dans son estomac son cerveau, et cela l'oblige à dégueuler », de l'« impressionnisme autour duquel Ravel, Florent Schmitt et toute une série de petits impressionnistes bourgeonnent et fleurissent¹⁵ » - n'est pas sans évoquer le ton de son ami Erik Satie dans ses propres « conférences ». Après avoir esquissé avec un humour souvent cinglant, sauf dans le cas de Satie, des portraits de Stravinsky et des compositeurs du groupe des Six, il s'adresse à Jean Cocteau: « Mon cher Cocteau, vous avez déguisé chacun des Six en mouton mérinos... Je suis certain que, mis en liberté, ils reviendraient vite à l'état sauvage et seraient, ma foi, aussi intéressants que les musiques nègres, hindoues ou chinoises, musiques paraît-il très "américaines", bien que les Américains n'aient ni les nègres, ni les Hindous, ni les Chinois¹⁶ ! » En 1922-1924, Picabia présente un instrument absurde, sorte d'hommage au piano optophonique de Baranoff-Rossiné, *Optophone II*, œuvre qui rappelle les *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp, dont on a pu dire que le principe était de transformer de l'énergie électrique en énergie sexuelle.

Les partitions de Marcel Duchamp

L'« œuvre » musicale de Marcel Duchamp comporte de profondes affinités avec son projet plastique: l'approche du phénomène musical est directement suscitée par le refus d'enfermer l'art dans des catégories spécifiques, par le souci de découvrir entre tous les arts une analogie structurale. En prenant la décision, lui, un « musicien non professionnel », d'écrire de la musique, il remet en question le mythe de l'artiste, bouscule les

¹⁵ Picabia, Francis, *Écrits*, Paris, Belfont, 1978., p. 57.

¹⁶ *Idem*, p. 58.

tabous qui pèsent encore en ce début de siècle sur la création musicale comme champ exclusivement réservé au compositeur. La démythification de l'art et de l'artiste, qu'il pousse jusqu'aux implications les plus tranchées dans les ready-made, est alors accomplie : pourquoi les sons ne seraient-ils pas eux aussi des « objets trouvés » ?

Au moment où nombreux sont ceux qui prônent la finalité de l'art, où des compositeurs comme Scriabine, des peintres comme Kandinsky ou Kupka rêvent, le premier d'un art total, d'un point de rencontre privilégié et utopique entre tous les arts, les seconds, de la convergence, dans le lieu de l'abstraction, du spirituel et du sacré, Duchamp dénonce tout *a priori*, toute visée synthétisante, globalisante. Sa démarche créatrice implique la nécessité d'un renversement des valeurs esthétiques, pose l'affirmation du « faire » artistique en tant que brèche dans l'univers du possible.

Le propos de Duchamp se situe bien au-delà des frontières du pictural et du musical, du spatial et du temporel, dans une zone équivoque que l'on pourrait nommer avec le compositeur Morton Feldman « entre catégories ». S'il est vrai que la musique occupe chez Duchamp une place beaucoup moins décisive que les échecs, la roulette ou le cinéma, les deux partitions qu'il compose en 1913, *Erratum musical pour voix: la Mariée mise à nu par ses célibataires mêmes* et *Erratum musical pour ensemble d'instruments*, au moment où il cesse de peindre sur toile, montrent bien qu'elles s'inscrivent très intimement dans un projet plus général, véritable procès de l'art où Duchamp s'affranchit totalement de toute contrainte d'ordre esthétique ou idéologique.

Il s'en explique d'ailleurs dans un entretien avec Otto Hahn : « Je ne suis pas anti-musique. Mais je supporte mal son côté « boyau de chat ». Vous comprenez, la musique, c'est tripes contre tripes: les intestins répondent au boyau de chat du violon. Il y a une espèce de lamentation, de tristesse, de joie, tellement sensorielle, qui correspond à cette peinture rétinienne qui me fait horreur. Pour moi, la musique n'est pas une expression supérieure de l'individu¹⁷. »

Cette conception transparaît très nettement dans *Erratum musical*, sorte de « geste » conçu pour trois voix, celles de ses deux sœurs, Yvonne et

Magdeleine et la sienne ; Duchamp découpe des cartes et inscrit une note sur chacune d'elles. Les notes ainsi tirées au sort sont ensuite distribuées sur une portée, mais sans référence à une quelconque rhétorique harmonique ou mélodique. L'entreprise de Duchamp montre ici toute son ambiguïté ; composé pour trois voix, le processus implique nécessairement certaines contraintes, ne serait ce que des registres bien définis ; le fait que les portées comportent une clé permet de situer précisément les hauteurs. Mais ces indications sont contrecarrées, non sans dérision, par les aléas du tirage au sort, appliqué à la succession des notes et, par conséquent, aux intervalles qui en résultent, au choix du texte, constitué par la définition donnée par le dictionnaire du verbe « imprimer », *etc.* Tout se passe comme si Duchamp avait voulu jouer sur les rapports équivoques qui peuvent émerger de la confrontation d'éléments structuraux fixes et d'autres laissés dans un état de relative flexibilité ; ainsi les notes ne sont-elles soumises à aucune valeur de durée ni associées à un tempo déterminé, la partition apparaissant comme livrée à une simple intention momentanée, occasionnelle.

Si, avec Kandinsky, Klee ou Kupka, s'opère un dépassement de toute attitude dualiste visant à scinder de manière schématique les catégories du temps et de l'espace ; si, à l'intérieur de leurs œuvres, se jouent des interactions de notions et de techniques, il n'en reste pas moins qu'ils accordent une primauté à l'idée de cohérence, considérant la manifestation artistique comme le témoignage privilégié d'une organicité de la pensée. Que ces peintres aient en général une prédilection pour l'époque classique de l'histoire de la musique est encore une fois révélateur du type de dialogue qu'ils souhaitent promouvoir avec la pensée musicale.

Aussi, dès lors que le statut de l'œuvre d'art se trouve remis en cause, que l'éventualité de son éclatement en tant qu'objet parfaitement défini est envisagée, que la relation au temps ou au phénomène sonore ne se pose plus par rapport à une forme musicale particulière, mais au-delà de toute organisation consciente, de tout système, l'activité artistique connaît une mutation essentielle. Et Marcel Duchamp est certainement l'artiste capable de nous faire basculer dans cette nouvelle conception, où se profilent les idéaux de la « forme ouverte » et de l'art « entre catégories ». Sa pensée nous propulse au cœur de l'énigmatique. Le dynamisme indéfinissable de ses œuvres vient de ce que plusieurs modes de communication (le mot, le matériau pictural, voire la notation musicale) leur donnent corps, dépassant

¹⁷ Duchamp, Marcel, « Entretien avec Otto Hahn. », VH 101, n° 3, 1970, p. 57.

toute appartenance restrictive à une catégorie artistique. C'est déjà ce qui est en germe dans les titres mêmes de ses œuvres, qui soulignent la dimension paradoxale de sa démarche.

Erratum musical pour ensemble instrumental se présente sous la forme d'une succession de chiffres. Le processus de composition nécessite l'utilisation d'un entonnoir, d'un train miniature (sans locomotive), dont les wagonnets seront entrouverts, et de balles à introduire dans l'entonnoir. Chaque balle porte un numéro qui désigne une note de l'instrument choisi. Les balles tombent dans les wagonnets, qui se déplacent à une vitesse variable et en reçoivent par conséquent une ou plusieurs. Elles sont alors retirées et traduites en notes. Quelques prescriptions manuscrites de Duchamp accompagnent les suites de nombres ainsi obtenues et réparties en huit ensembles (signalés par des chiffres romains) de lignes couplées (repérées par des lettres, de A à Q) :

« Chaque numéro indique une note; un piano ordinaire contient environ 89 notes ; chaque numéro est le numéro d'ordre en partant de la gauche...

« inachevable ; pour instrument de musique précis (piano mécanique, orgues mécaniques, ou autres instruments pour lesquels l'intermédiaire virtuose est supprimé) ; l'ordre de succession est (au gré) interchangeable; le temps qui sépare chaque chiffre romain sera probablement constant (?) mais il pourra varier d'une exécution à une autre; exécution bien inutile d'ailleurs...

« Quand le vase est vide: la période en 89 notes (tant de) wagonnets est inscrite et peut être exécutée par un instrument précis,

« un autre vase = une autre période = il résulte de l'équivalence des périodes et de leur comparaison une sorte d'alphabet musical nouveau permettant des descriptions modèles (à développer). »

Tout se passe donc comme si l'abstraction numérique devait permettre de situer le projet en deçà de la spécificité acoustique et d'échapper par là même à la virtuosité inhérente à la pratique musicale. Quant à la présence du nombre, loin de renvoyer à un quelconque ordre mathématique supérieur destiné à imposer ses lois à la musique, elle ne témoigne ici que de l'acte de jouer.

Musicien amateur, Marcel Duchamp préfigure ainsi, dès 1913, les tentatives qui seront menées notamment aux États-Unis au cours des années 1950 à partir des principes de l'indétermination et du non-contrôlé. Dans sa simplicité, sa démarche conceptuelle remet déjà fondamentalement en question à la fois le statut du compositeur et la fonction de la structure musicale. Certes, sa méthode d'approche du hasard est fort différente de celles qu'utilisera John Cage plus tard : « je ne me satisfais pas de ce type d'opération du hasard dans mon travail » déclare ce dernier ; « trop de choses qui pourraient arriver ne m'intéressent pas, tels que des morceaux de papier restant collés ainsi que le fait de remuer le chapeau. » Pourtant, avec *Erratum musical*, Duchamp a conçu un processus de jeu ouvert, apte à laisser les phénomènes se produire dans une relative imprévisibilité ;

[...]

page 244

...

Plutôt qu'au domaine de la musique, c'est, plus essentiellement, à celui du son, dans son principe énergétique et son rapport à la temporalité, que M. Grygar se réfère explicitement dans son œuvre plastique depuis plus d'une trentaine d'années. C'est là un parcours unique dans l'histoire de l'art contemporain, qui se traduit par des suites d'œuvres fortement diversifiées, depuis des dessins jaillis en apparence de la spontanéité la plus immédiate, jusqu'à des compositions d'esprit sériel où s'articulent, dans une concision minimale, les éléments fondamentaux du langage plastique.

Les supports de la musique et leur visualisation

La transmission de la musique s'opère en grande partie, du moins pour ce qui concerne notre musique savante, par l'intermédiaire de la partition. Il convient toutefois de souligner que ce n'est là, aujourd'hui, qu'un support parmi d'autres. Nombre d'objets contiennent potentiellement du son. C'est notamment le cas du disque. Encore faut-il distinguer son utilisation en tant que phénomène strictement plastique, où il est rendu muet, de l'exploitation qu'en proposent certains artistes, tant sur les plans sonore que visuel, où s'impose fréquemment une dimension subversive de cet objet de

consommation voué à la reproduction aussi fidèle que possible d'une musique enregistrée et appelant une attitude passive de la part de l'auditeur.

Dès 1924, Laszlo Moholy Nagy publie dans la revue *Der Sturm* un article intitulé « La nouvelle création en musique - les possibilités du phonographe » ; la même année, Kurt Schwitters enregistre un extrait de sa *Ursonate* dans le numéro 13 de la revue *Merz*. Toujours en 1924, Milhaud explore les transformations de phénomènes vocaux à la suite de variations de la vitesse de rotation d'un disque. En 1936, Edgar Varèse réalise ses premières expérimentations à partir de disques. Les débuts de la musique concrète, en 1948, à l'initiative de Pierre Schaeffer, sont étroitement liés à la manipulation de disques.

À partir des années 1960, des peintres comme Camille Bryen, Karel Appel, Henning Christiansen, Joseph Beuys, Ben, Bernar Venet, Tom Phillips, Wolf Vostell, Hermann Nitsch, Milan Grygar, Hanna Darboven, Sarkis. Michael Snow... produisent des disques, parfois en collaboration avec des compositeurs (John Furnival avec Hugh Davies, Gavin Bryars réalisant une version d'*Irma* de Tom Phillips). Le livre-catalogue *Broken Music* (1989) constitue à cet égard une source d'informations particulièrement riche, et qui montre bien la variété des projets conçus par des plasticiens à partir du support disco graphique, qui reste un des objets les plus proches des instruments de musique mécanique. Jim Kolâr en fera des sculptures qui, par les déformations opérées, annulent toute possibilité d'en extraire des sons. Nam June Paik fabrique des ready-made à partir de « *Schallplattenschaschliks* » (brochettes de disques) pour son « Exposition of Music » de 1963, inventant un procédé qui permet de passer à loisir d'un disque à un autre.

Dans les *Broken Musics* que Milan Knizak réalise à partir de 1964, des collages et recollages divers créent de nouvelles réalités musicales. L'exploration quasi systématique des ressources visuelles et acoustiques de la partition, du microsillon, aujourd'hui du compact disc, à laquelle il se livre, aboutit à des résultats qui l'inclinent naturellement tantôt vers une activité de musicien, tantôt vers une activité de plasticien.

Le disque *Une lettre à déchiffrer* de Sarkis consiste en l'enregistrement de l'acte d'écrire, le micro intervenant en quelque sorte entre la main et le souffle et captant par ailleurs les bruits de l'environnement. Le projet de

Sarkis était de n'envoyer à son destinataire une lettre, datée du 20 mars 1972, que sous la forme de son empreinte sonore, comme si la communication du message sémantique devait rester secrète. Une semaine plus tard, il réalise un autre disque à partir de l'aboïement d'un chien, *Le chien, en aboyant, courrait derrière x*. Seule une face du disque est gravée, l'autre face, vierge, distillant l'idée du silence ou d'un son en suspens, thématique très présente dans l'œuvre de Sarkis à la fin des années 1960. Dans *Drama of The Tempest* (1974), Sarkis associe cette fois le sillon d'un disque dessiné sur le sol avec une durée correspondant à l'imitation des aboïements d'un chien.

Worlds Greatest Music de William Anastasi est une installation de trois électrophones diffusant un même disque, mis en route et arrêtés selon un procédé de hasard.

Mauricio Kagel écrit une sorte de texte-partition illustré, « détour vers une plus haute sous-fidélité », destiné à extirper d'un disque les résultats sonores les plus inattendus.

En 1989, Christian Marclay réalise, pour la Shedhalle de Zurich, une installation constituée d'un ensemble de disques vierges disposés sur le sol. En marchant dessus, les visiteurs inscrivait des marques, rayures et griffures qui, rendues audibles en passant les disques sur une platine, donnèrent ensuite lieu à une édition intitulée *Empreintes de pas*¹⁸.

Le disque peut devenir un instrument d'échange entre un plasticien et des musiciens, comme dans *Tandems* (1996), où le propos de Jean-Charles Louot était de concevoir une œuvre à partir de la musique de Marie-Hélène Fournier, puis d'inclure, dans le boîtier de chaque CD, un fragment de l'œuvre peinte; comme en retour, le disque comporte également des improvisations du saxophoniste Serge Bertocchi d'après une série de ses dessins.

Le support sonore sera parfois une cassette enregistrée, comme chez Dieter Roth, qui a inséré des ensembles de cassettes à l'intérieur de ses réalisations plastiques et de ses installations, ainsi que des enregistrements témoignant des faits les plus quotidiens de sa vie et de son environnement;

¹⁸ Cf. Frank Gertich, «KIang: Präsens/Absenz»: Neue Zeit!chrift für Musik, n° 3, mai-juin 1997, p. 14-17.

ainsi *Lorelei, The Long Distance Piano Sonata* (1979) comprend un ensemble de 37 radiocassettes, un lecteur de cassettes dans une boîte, le tout accompagné de dessins en couleur.

Même s'il est destiné à demeurer silencieux, le disque ou la bande magnétique porte la marque de temps concrets, « emmagasinés ». C'est ainsi que, chez Sarkis, la bande magnétique est supposée contenir, pour le spectateur, de la musique et cela d'une manière tout à fait précise, à la fois musicalement et historiquement (par exemple, des œuvres des compositeurs de l'École de Vienne dans *La Fin des siècles, le début des siècles*, de 1984). Les « montagnes » de bande magnétique qu'il accumule dans plusieurs de ses *Scènes* sont comme chargées de la mémoire d'expériences temporelles. Selon Elvan Zabunyan : « en l'enregistrant sur des bandes magnétiques, Sarkis rend visuellement le Temps - avec la longueur de l'enregistrement et ainsi, de la bande magnétique. De plus, il y a plusieurs vitesses d'enregistrement (9,5 cm/s, 19 cm/s, 38 cm/s) et c'est cela qui est pris en compte avec les 3 888 briques parcourues de bandes magnétiques... Il y a un rapport très étroit entre le temps vécu et la longueur visuelle de ce temps¹⁹. »

Dans ses premières œuvres utilisant la bande magnétique, on note déjà, en 1973, un travail sur cette notion de mesure. Sarkis enregistre un mot ou une phrase, coupe la section de bande enregistrée et y inscrit la phrase; on a ainsi visuellement, selon la longueur de la bande, la durée du mot prononcé et enregistré. « En plaçant dans les *Scènes de jour* des montagnes de bandes magnétiques - enregistrées, provenant d'expositions précédentes et véhiculant ainsi une double mémoire - sur lesquelles sont projetées des lumières rouge, verte, bleue et jaune, Sarkis fait non seulement de la matière enregistrée une matière visuelle, mais aussi de la bande magnétique un lieu de rencontre entre le son et la lumière. Ces « montagnes » placées sous les *Scènes de jour* sont des présences silencieuses créant une nouvelle lumière²⁰. »

L'esprit Fluxus

Il paraît tout aussi difficile de parler de musique Fluxus que de musique futuriste ou de musique dada, tant ces mouvements débordent les catégories traditionnelles. Et il serait à coup sûr absurde de vouloir isoler la part musicale de projets dont les différentes composantes sont indissociables.

Au début des années 1950 se développent, en particulier aux États-Unis, des pratiques qui rompent une fois pour toutes avec le désir d'instaurer des rapports de cause à effet entre les divers modes d'activités confrontés. Plutôt qu'une mise en parallèle d'éléments issus de plusieurs champs artistiques, il faudrait parler d'une interpénétration effective, qui accorde à chaque domaine concerné une relative autonomie.

C'est en 1952 que John Cage conçoit *4'33"*, pièce de silence. En fait, il déclare avoir travaillé sur cette partition plus que sur toute autre et quatre ans passèrent avant qu'il n'en définisse les termes. En 1949, Robert Rauschenberg avait tenté une expérience similaire avec des toiles totalement noires et d'autres totalement blanches (« Je ne voulais pas que la couleur me serve », dit-il). Comme Cage en fera l'expérience avec le son (et plus tard Nam June Paik avec le film), Rauschenberg avait pu observer qu'une toile n'est jamais entièrement vide et que, même sans aucune intervention, elle attire à elle des réflexions, des poussières, des ombres. Les toiles deviennent, pour reprendre l'expression de Calvin Tomkins, des « miroirs de l'air » et se révèlent « hypersensibles ». En voyant les toiles blanches de Rauschenberg, Cage décida de faire de même dans le champ de la musique. *4'33"* restera 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; j'y pense toujours avant d'entreprendre une nouvelle pièce. »

¹⁹ Catalogue de l'exposition Sarkis au Centre d'art contemporain de Grenoble, Le Magasin, 1992, p. 9.

²⁰ *Idem*, pp. 11-12.