

De l'œuvre au dispositif

PAR MARTIN KALTENECKER, MUSICOLOGUE

Faut-il reconsidérer, redéfinir peut-être, ce qu'est l'œuvre musicale? Le festival ManiFeste donne l'occasion de réfléchir au face-à-face actuel entre l'œuvre, écoutée frontalement, et le dispositif musical qui, grâce à l'échantillon, à la présentation des gestes des musiciens, à la vidéo, à l'immersion de l'auditeur, produit un univers à la fois théâtralisé et ouvert sur le monde.

Simplifions. Depuis le dernier tiers du XX^e siècle, l'univers de la musique savante s'est cristallisé autour d'un certain nombre de thèmes qui sont autant de « termes » d'un discours dominant centré sur le son et qui ont entraîné le développement de techniques de jeu, d'écritures et de lieux d'écoute spécifiques. Parmi ces thèmes figure un désir de continuité et de fusion (pensons au spectralisme, à l'utilisation de l'électronique *live* comme miroir instrumental, à la phase tardive de la musique répétitive); un désir de corporéité (centré sur le geste instrumental ou sur la présence/absence du musicien interprète); une technophilie (signe de l'impact croissant de la numérisation); une alliance de plus en plus étroite avec l'image; une attention à l'espace conçu comme lieu, c'est-à-dire comme traversé d'échos; une orientation vers l'écoute comme « complémentation » de l'œuvre.

On pourrait dire, allégoriquement, qu'au *sujet en rupture* qu'impliquait la musique moderniste succède un *sujet-corps* traversant un paysage ou un lieu, à l'affût de traces sonores. Pour Nicolas Bourriaud, le voyage constitue d'un les thèmes d'élection de l'art contemporain¹. De même, la composition pour orchestre récente (pour autant qu'elle ne recycle pas les gestes expressifs du postromantisme, des atmosphères postimpressionnistes, un complexisme mort-né) montre une sorte de « radiophonisation » du parcours, conçu comme traversée de lieux, évocation d'une suite de stations ou situations d'écoute².

Mais une nouvelle constellation s'est formée récemment. L'importance croissante, envahissante, des images dans l'espace privé, la banalisation du PC et de logiciels de son et une tentative de redéfinir ce que pourrait être une action artistique d'ordre politique ont produit un nouveau courant. Comme auparavant, et suivant l'esthétique de chaque compositeur, certains aspects de cette configuration peuvent être mis en avant, d'autres ne pas être actualisés. Le désir de continuité se lit dorénavant dans la diffusion des modes de jeu naguère inventés par le « dernier sériel »

AGENDA

OUVERTURE: HORS-CHAMP

SAMEDI 1^{ER} JUIN

CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

EROR (THE PIANIST)

JEUDI 6 JUIN

T2G - THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS,
PLATEAU 1

OPUS

SAMEDI 22, DIMANCHE 23 JUIN

LA SCALA PARIS

BAL PASSÉ

MERCREDI 26 JUIN

MAISON DE LA MUSIQUE DE NANTERRE

Simon Steen-Andersen, Concerto pour piano (extrait)

© Clars Svankjaer

¹ Nicolas Bourriaud, *The Radicant* (Berlin/New York: Sternberg/Merve Verlag, 2009).

² Ainsi, par exemple, dans *Prometeo* de Luigi Nono, *Nun* de Helmut Lachenmann, *Audiodrome*, *Dead City Radio* de Fausto Romitelli, *auf...* de Mark Andre, *chroma IX* de Rebecca Saunders, *Voyage par-delà les fleuves et les monts* de Hugues Dufourt, *Inferno* de Yann Robin, ou encore *Le Encantadas o le meraviglie nel mare delle meraviglie* d'Olga Neuwirth.

qu'est Helmut Lachenmann; la visée critique cède à l'élaboration de similitudes frappantes entre sons instrumentaux, électroniques et concrets. Les instruments sont prolongés par des greffes et des préparations néo-cagiennes, des extensions techniques, des micros contact. Des broches à dents se fixent sur des cordes de violoncelle (Michel Maierhof), le violon et la cymbale s'acoquent avec des coquilles d'œufs et des balles de ping-pong (Juliana Hodkinson), un saxophone, un vibraphone et un violoncelle assistent le devenir-instrument de trois mégaphones (Simon Steen-Andersen). D'autres assemblent leurs instruments en écumant les marchés aux puces ou les magasins de bricolage. L'instrument redevient ce qu'il était pour l'anthropologue André Schaeffner, « l'objet quelconque ». Il est donné en même temps comme l'ensemble que forment l'objet solide et le corps qui le manipule. Si Steen-Andersen s'intéresse au glissando, c'est qu'il est un geste à regarder autant que la cause d'un résultat acoustique. Dans sa série *Next To Beside Besides*, la pièce de départ fait l'objet d'une transcription « chorégraphique » - le compositeur transcrit des mouvements et des gestes, et non des sons qu'il confierait, comme jadis, à d'autres instruments ou timbres. On peut alors se retrouver dans une situation « où le véritable unisson est au fond d'ordre visuel, les interprètes exécutant tous les mêmes gestes. D'où la motivation d'inclure la vidéo pour dédoubler plus facilement ou renforcer l'aspect visuel ou chorégraphique¹³ ». Très souvent en effet - évolution parallèle à la culture du selfie que reflète aussi l'emploi croissant de la vidéo dans les mises en scène de théâtre - le geste de l'interprète est doublé par l'image, soit pour expliciter l'action, soit pour la déporter grâce à des décalages ou inversions ludiques.

L'appareillage technique est omniprésent. On construira un pianiste-cyborg aux capacités démultipliées par l'ordinateur jouant avec lui en direct (Steven Kazuo Takasugi). Alexander Schubert décompose le geste du musicien grâce au stroboscope en réactualisant le mythe de l'homme-machine ou les ballets mécaniques des années 1920. Rarement l'on verra un soliste sans le miroitement argenté d'un MacBook qui transformera ses actions ou diffusera dans ses oreilles des musiques ou des vers inaudibles pour l'auditeur. La monarchie absolue du numérique produit en retour ses néo-territorialisations, par injection nostalgique de bon vieux bruits analogiques (*points and views* de Peter Ablinger), transposition instrumentale de la saturation, recomposition numérique de synthétiseurs (*Rundfunk* d'Enno Poppe) ou mise en crise des appareils, inspirées par la noise.

Quant à l'espace, ce n'est plus guère celui (imaginaire) de la *Dixième Symphonie* remixée par Pierre Henry où fusionnaient, à l'aube, le début de la *Neuvième* de Beethoven mis en boucle et les bruits de la campagne. Plus rares aussi sont les immersions sublimes dans des bâtiments industriels

désaffectés que la musique elle-même semble déchiffrer — c'est plutôt l'espace d'un « ici et maintenant » qui prévaut, rendu de façon directe et réaliste, ou d'un « ici et ailleurs » qui peut symboliser, comme dans *Les Anneaux de Saturne* de W. A. Sebald, la perpétuelle perturbation de l'idylle par le crime, de l'histoire locale par l'histoire globale. On rappelle constamment l'existence d'autres espaces. La série des *splittings* de Michael Maierhof confronte la musique instrumentale à des éclats audio ou vidéo prélevés dans la réalité quotidienne. Dans *Die anderen - Jetzt neu!* de Hannes Seidl, l'exécution d'une œuvre pour piano est narguée par des bribes de musique pop provenant d'un lieu voisin, progressivement assimilées par la musique. Dans *The Art of Entertainment* le bruit fait par le public avant le début du concert est réinjecté dans la pièce.

La technique du sampling résume cette ouverture. L'échantillon opère un effet pavlovien : l'on sourit si l'on tient une référence tangible (Mozart), on est gêné lorsque l'éclat d'un bruit de lave-vaisselle s'introduit comme par une échappatoire dans la forteresse de l'écoute sereine. L'échantillon n'est plus guère le moyen de détourner une citation délicate; s'il y a connivence, c'est qu'il rappelle à l'auditeur le geste de télécharger un fichier; mais les compositeurs le décrivent le plus souvent comme résultant d'un collage, d'une recherche dans les archives du Net, voire comme un déchet, un objet quelconque, signant un « nouveau réalisme » musical.

Comment interpréter cette configuration récente ? L'on pourra dire qu'il y a là beaucoup de déjà entendu. Les propositions artistiques tiennent de « l'œuvre ouverte » jadis théorisée par Umberto Eco, elles rappellent l'esprit du théâtre musical d'un Mauricio Kagel. Beaucoup d'artistes pratiquent en même temps l'écriture et la performance, genre repéré dans les arts plastiques. Steen-Andersen, parcourant une maison en enregistrant les bruits de tous les objets et matériaux qu'il heurte propose ainsi un hommage à la musique concrète sous forme de performance filmée.

On pourra critiquer une certaine étroitesse des conceptions formelles déployés par ce type d'œuvres, condamnées à la répétition, à la boucle, à la juxtaposition, rappelant l'art du cirque - c'est le régime du *what next?*, de l'attente du prochain tour de force. Mais il s'agit assurément d'une constellation nouvelle et clairement lisible qui régénère les aspects du paradigme du son et stimule la jeune génération. Si l'on suit le philosophe Harry Lehmann, la musique contemporaine ne se serait dégagée que tout récemment du « modernisme », par quoi il entend un art expérimental concentré sur le progrès d'un « matériau » et des techniques d'écriture poussant toujours plus loin les modes de jeu. C'est la « révolution digitale » qui aurait permis d'ouvrir cet univers en renforçant des stratégies de visualisation, de théâtralisation et de sémantisation : le monde quotidien

¹³ Simon Steen-Andersen. *Musique transitive*, collection À la ligne, 2e2m, 2014, p. 34-35.

¹⁴ *La Révolution digitale en musique*, Paris, Allia, 2017.

réapparaît à travers des bribes et des gestes qui le rappellent à notre esprit au lieu de nous en isoler⁴. Tout cela forme le moyen de rattraper les arts plastiques, de procéder à un *aggiornamento* qui rendrait la musique réellement « contemporaine ».

Alors, simplifions encore. Disons que l'œuvre musicale tend vers le *dispositif musical*. La proposition musicale actuelle se situera à la frontière entre une œuvre, fixée par une partition et où prédominent les instruments acoustiques joués par des musiciens, et un dispositif, fixé par des règles d'actions et qui incluent les gestes corporels, actions et déplacements de performeurs, entrant en interaction avec des appareillages électroniques. La salle de concert n'est plus le lieu d'élection de l'écoute, elle est concurrencée par des galeries d'art, des lieux en plein air, d'autres aménagés n'importe où dans l'espace urbain. Et l'œuvre n'est plus le seul cadre d'une expérience esthétique, celle-ci étant reconnectée par le dispositif au monde réel et, en particulier, à des sonorités qui changent; selon une formule du compositeur Johannes Kreidler, « aussi triste que cela soit, un hautbois ne joue aucun rôle dans

notre vie quotidienne⁵ ». D'où les notions ou slogans tels que « musique relationnelle », « nouvel immanentisme », « nouveau réalisme », *social composing* ou « composition inclusive » qui ont été avancés en Allemagne pour marquer l'incidence politique de tels dispositifs.

Reste que le dispositif tout comme l'œuvre proposent à l'écoute une sélection de sonorités, agencée, filtrée par une subjectivité, et où le monde réel, de manière plus ou moins directe, est reconfiguré, commenté, rendu dans sa richesse ou son absurdité. Plutôt que d'affirmer un remplacement de l'œuvre par le dispositif, posons que l'époque tend à tirer l'œuvre – fût-elle classiquement écrite sur des portées – vers un dispositif qui se défait des modèles de la perception « esthétique », liée à la salle de concert, et de l'écoute immersive qui aura marqué le tournant du millénaire. En visualisant la « mise en scène secrète⁶ » immanente à l'exécution musicale et en perturbant la distribution sociale des espaces, il s'agit de faire participer plus activement l'auditeur à la performance d'un corps à l'œuvre, en un lieu ouvert sur le monde. ■



Simon Steen-Andersen, Plakat © Christian Vium

⁴ Johannes Kreidler, *Musik mit Musik*, Hofheim, Wolke, 2012, p. 92.

⁶ Malte Giesen, « Video killed the String Quartet », *Positionen* 113 (2017), p. 23.



ircam
Centre
Pompidou

MANIFI- FESTE

2019

festival 1^{er} – 29 juin

L'étincelle #19

journal de la création à l'Ircam