

se défait, mais elle émerge cependant par le biais de la citation, sous forme de lambeaux.

Cette opposition propose un dépassement avec le double sens de supprimer et de conserver. Il s'agit bien de dépasser une contradiction: il faut conserver, tout en mettant fin à. La présence de la musique du passé est lourde. Cette musique est préservée en ce sens où elle n'est pas déformée. A aucun moment Lachenmann ne défigure Mozart. S'il réagit violemment c'est pour créer une *autre* musique. Il ne déforme pas la musique de Mozart comme Kagel le fait de celle de Bach ou de Beethoven, mais il cherche à créer, face à une œuvre qu'il aime, des défenses pour l'écoute, à exercer une nouvelle force d'intériorisation afin de pouvoir appréhender différemment tant l'objet de la citation que sa propre musique.

L'œuvre réalise un déplacement plus qu'un dépassement car Lachenmann combat l'idée de perfection utopique. Il s'éloigne du pouvoir fictionnel propre à la tonalité, même si l'ingérence de la voix tente à sa manière d'en créer l'esprit par une action, mais il déconstruit la langue plus qu'il ne la reconstruit. Il n'élabore pas une grammaire. L'action de Lachenmann, si elle se veut dialectique, est surtout subversive. Il introduit l'indétermination avec des moyens particulièrement efficaces, tels la voix et les percussions, qui constituent des agents très forts d'articulation pour la forme mais qui restent en dehors des considérations d'écriture. Pour Lachenmann le concerto de Mozart est donc à la fois un "fétiche"¹⁷ et un objet à exploiter et à analyser, soit un objet qui permette de recréer des éléments de vocabulaire différents mais comportant des parentés morphologiques.

Cependant Lachenmann ne *joue* pas avec un monde détruit et fragmentaire. Il se retire du morcellement caractéristique de la post-modernité. La dernière partie d'*Accanto*, qui exclut les citations, le montre. Le "contrechant" devient indépendant, il se dégage de sa teneur. Lachenmann parvient à nous donner le sentiment de déductions à partir de réactions élémentaires et assure par là une impression d'unité. Il ne fait pas cette cohésion par une thématique, mais à partir de nouvelles textures, de nouvelles structures qui lui sont propres, tout autant qu'elles réfléchissent l'esprit du temps.

17- Célestin Deliège emploie cette expression dans *Invention musicale et idéologie*. Bourgois: 1986, 375.

MUSIQUE CONCRETE, THEATRE, GENRE

Michel CHION

Dans une notice critique sur ma *Tentation de Saint-Antoine*, une œuvre sortie récemment en compact-disc mais composée en 1984, un journaliste français émet comme réserve qu'elle rabâcherait un genre aussi vieux, à l'en croire, que la musique concrète elle-même : celui du "mélodrame électroacoustique". Une affirmation que je conteste, car si la *Tentation* est bien un "mélodrame concret", je revendique d'avoir introduit l'expression dans ce domaine en 1972, avec *Le Prisonnier du Son*, et surtout je rappelle qu'il s'agit d'un genre différent de la pièce avec récitant, avec laquelle Jean Vermeil affecte de le confondre. La voix, ici, n'est pas celle d'un narrateur au passé comme l'apôtre Jean dans l'*Apocalypse* de Pierre Henry, ou Dante dans le *Purgatoire* de François Bayle, ou d'un lecteur-diseur comme dans d'autres pièces pour bande de Boucourechliev, Mion, Garcia ou Xenakis, basées sur des textes littéraires ; c'est au contraire la voix d'un personnage au présent, qui vit, s'exclame, parle, etc... en direct, sur une scène "acousmatique", c'est-à-dire invisible. Cette différence, qui n'implique nulle hiérarchie mais donne la clé de la démarche ici en cause, c'est la différence même entre le roman, la nouvelle ou le poème épique d'un côté, et de l'autre le théâtre sous

toutes ses formes passées, présentes et à venir. La nuance est donc loin d'être négligeable.

Si je cite cette anecdote personnelle, c'est qu'il me paraît significatif que sous la plume d'un critique actuel, dont par ailleurs je ne discute pas le jugement, l'idée de toute appartenance à un *genre*, s'agissant d'une œuvre contemporaine, soit tout de suite traitée en termes négligents voire péjoratifs. Cela semble prouver que le schéma qu'on pourrait résumer par "autant d'œuvres, autant de prototypes" continue d'être tenu pour le programme minimal de la modernité, voire sa formule nécessaire et suffisante (que subsiste-t'il d'autre en effet?), idée reçue dans laquelle je voudrais enfoncer un coin.

J'estime en effet que la notion de genre continue d'être porteuse d'une dynamique d'invention au lieu d'être un facteur de ressassement, en tout cas pour une forme d'expression jeune comme l'est la musique sur support. Et si le "mélodrame électroacoustique" tel que je l'ai sommairement codifié⁽¹⁾ - genre qui n'est par ailleurs, je le reconnais, que l'application spécifique au domaine de la musique sur bande d'un projet "théâtral" - pouvait, en étant repris, développé, enrichi et renouvelé par d'autres, devenir à cette branche de la musique ce que furent au cinéma le western ou la comédie musicale, cela me comblerait - mais ne rêvons pas trop.

En effet, cette question du genre est plus cruciale qu'ailleurs dans l'art que nous sommes un certain nombre à pratiquer, et que j'ai récemment voulu théoriser comme "art des sons fixés"⁽²⁾. Pourquoi cela?

Lorsqu'on va voir aujourd'hui exécuter des œuvres de Murail, Ferneyhough ou Nunès, même si ces pièces ne revendiquent plus aucune appartenance à un genre précis tel que la Sonate, la Suite ou le Concerto, la simple constatation visuelle (ou auditive, sur le disque ou à la radio) de l'effectif instrumental et vocal qu'elles mobilisent demeure pour elles un ultime mais précieux facteur de différenciation, qui les rattache à une lignée d'autres, du passé ancien ou récent, auxquelles l'auditeur peut les confronter ; et qui d'autre part aide cet auditeur à calibrer son écoute en fonction d'une certaine masse sonore, d'une texture, d'une sonorité, parfois d'un certain type d'écriture - bref d'une attente et d'un acquis avec lesquels le compo-

1 - C'est-à-dire un drame pour sons fixés à un personnage, ce dernier s'exprimant au présent et en style direct, sur un texte ayant le statut d'un livret. Dans ma pièce *Nuit noire*, 1986, il n'y a cependant pas de texte mais des éléments vocaux inarticulés (soupirs, râles, mots indistincts), qui font exister un être réel et vivant. La loi du genre est en effet que le personnage en action doit avoir une consistance fictionnelle réelle. En ce sens *Visage*, de Berio, le début de cette œuvre tout au moins, avant que la voix de Cathy Berberian n'y soit multipliée, relevait déjà, au début des années 60, d'un tel genre, dont le "Hörspiel" allemand et quelques productions de l'Atelier de Création Radiophonique sur France-Culture ont donné aussi quelques exemples, mais dans un autre contexte et avec une utilisation différente du son. Il s'agit là en effet plutôt de réalisations destinées à l'intimité du medium radiophonique, tandis que le mélodrame tel que je l'ai pratiqué, s'il peut

siteur ne se privera pas de jouer. Cela même lorsqu'est impliqué un dispositif de transformation électronique en direct, car l'instrument, l'orchestre ou le chanteur donnent au moins une référence d'origine du son, et rangent l'œuvre dans une catégorie : que la dite catégorie soit fondée ou non, et pertinente ou non quant à son esthétique, c'est un autre problème, et là-dessus j'aurais à revenir.

En face des haut-parleurs, en revanche, vous n'avez pas cette possibilité, et des œuvres de propos, de structure, de technique et de sonorité totalement disparates vont se déverser dans vos oreilles de manière totalement indifférenciée, sans rien que leur seule durée - critère purement extérieur et mécanique - pour les distinguer ; comme si on rangeait tout le catalogue beethovenien en fonction d'un décomptage du nombre de mesures (de 1 à 100, de 101 à 500, etc...), sans considération de genre, d'esthétique, de formation instrumentale ou de tonalité ; et comme si la différence minimale entre musique de soliste(s) et musique d'ensemble n'existait même pas.

D'un autre côté, j'ai tenté de dire, dans *L'Art des Sons Fixés*, combien la caractérisation des œuvres sur bande par leurs moyens de production - un critère souvent employé et qui permettrait au moins de créer des "cases" différentes - me paraît inadéquate à cette musique et contraire à son génie propre, puisqu'elle la rabat sur un modèle instrumentaliste. Je me félicite donc que pour le concours de "composition musicale acousmatique" que nous avons fondé à Arras avec François Bayle et Jacques Lejeune, ait pu être imposé le principe d'une catégorie unique, contre la discrimination maintenant par d'autres compétitions de ce genre entre les œuvres "analogiques" et les œuvres "numériques", par exemple.

J'estime pourtant que le développement, à l'intérieur de ce domaine, de deux ou trois courants de genres pourrait être intéressant par le fait de créer une différenciation non hiérarchique - insistons sur ce point - dans la masse globale des œuvres, différenciation à partir de laquelle ces dernières seraient susceptibles de s'enrichir mutuellement, aussi bien à l'intérieur de ces genres que dans une confrontation inter-genre, selon une dynamique d'approfondissement, de prolongement, de développement, voire de plagiat (assumé), ainsi que de contradiction et de rivalité au sens constructif. Au lieu de cela, nous ris-

passer par le canal radiophonique ou discographique, est pensé d'abord pour le grand espace de la salle de concert - tout comme un film de cinéma peut s'adapter tant bien que mal, selon sa technique et sa conception, au petit écran et au contexte non captif de la réception domestique.

2 - *L'Art des Sons Fixés*, éditions Metamkine/Nota Bene/Sono-Concept, 1991 (disponible dans quelques librairies, peut être commandé en écrivant à Metamkine, 13 rue de la Drague, 38600 Fontaine).

quons de voir s'allonger simplement une liste d'œuvres qui semblent toutes repartir du même point sans profiter de l'acquis des précédentes, et n'aller guère plus loin qu'elles, voire régresser.

Mais je vois pointer ici l'objection classique, selon laquelle ailleurs ce serait la même chose, en musique instrumentale comme en peinture, en littérature comme au théâtre - et de toutes façons, ne manque-t-on pas d'ajouter, il ne faudrait pas s'en plaindre, tout genre n'étant par définition qu'une vieille scie, une formule éculée. Eh bien, pas du tout, car ici nous parlons d'une forme d'expression jeune qui a son histoire à vivre, pour laquelle donc les notions d'œuvre et de genre n'ont pas le même sens que pour les autres plus anciennes, car elle doit les rencontrer sur son chemin propre, et tous les discours qui bourdonnent autour d'elle, les "tiens-toi sage" ou les "tu verras plus tard à mon âge....", les tentatives pour décourager son élan ou le briser dans l'œuf par un usage généralisé du "c'est comme tout, et réciproquement", sont en dernière analyse une manifestation de jalousie.

Quand je parle de genres à promouvoir, je n'estime pas obligatoire que le genre englobe totalement l'œuvre qui s'en réclame, et que celle-ci s'y réduise toute, l'épouse entièrement. Soyons clair : le genre n'est et n'a jamais été, même dans le cadre des prestigieuses formes classiques, qu'une boîte, qu'un contenant. Il suffit d'un minimum de correspondance contenu/contenant, forme/genre (cf le flou, dans la musique occidentale traditionnelle, de la frontière entre les deux), mais une identification complète de l'un et l'autre niveau ne me paraît pas nécessaire ni même souhaitable, sauf à être visée comme le terme de toute une évolution, à un stade dont reste encore loin la musique dont nous parlons ici. En d'autres termes, un mélodrame concret n'a pas à être qu'un mélodrame, et à l'être entièrement.

Bien-sûr, le genre que je prends comme exemple n'est pas ce qu'on peut appeler une forme de musique dite pure ; c'est une forme dramatique, ce qui lui définit certaines contraintes pouvant le rapprocher des genres déjà existant dans d'autres domaines, comme l'opéra (l'ancien en tout cas), le cinéma ou les différents genres théâtraux. Mais c'est dans cette mesure justement où il se relie à l'art du théâtre qu'en même temps il per-

met, selon moi, de faire émerger de manière plus éclatante la spécificité et l'originalité de ce moyen d'expression nouveau qu'est la musique des sons fixés, en montrant, par exemple, les ressources du "parlé-fixé". Tout comme, pour le cinéma, l'apparition d'une veine narrative et dramatique qui n'était ni prévue ni impliquée par ses inventeurs - puis la formation qui s'en est suivie de genres populaires plus ou moins rattachés aux formes déjà existantes de récit (le feuilleton, la nouvelle policière, la bande dessinée, l'opéra, le ballet, etc...) fut une occasion précieuse d'affirmer son originalité et de développer ses ressources, peut-être mieux à long terme que si, comme le voulaient certains, il se fût cantonné dans la seule sphère du film d'art, du documentaire ou du montage d'images abstraites engagées dans un rapport plastique, chorégraphique et kinétique.

Ainsi, bien que j'aie composé ces cinq dernières années un certain nombre de pièces pour bande qui ne comportent ni argument ni texte, et même affichent ostensiblement des titres renvoyant à la "musique pure" (*Préludes, Variations, Etudes*, etc...), je considère mes œuvres dramatiques et vocales (*Requiem, Le Prisonnier du Son, Tu, La Tentation*, et la *Messe* en cours) comme le noyau de mon apport personnel à la musique sur support. Même, je regrette que jusqu'ici, à part ces productions et quelques autres déjà citées de Bayle, Parmegiani, Dhomont ou Pierre Henry, le drame musical électroacoustique, qu'il soit en "direct" ou en "narration", demeure une formule snobée. Cette approche dramatique, par ailleurs tout à fait accordée à un art dont la formule même de manifestation publique (c'est-à-dire l'orchestre des haut-parleurs) possède par son étrangeté une "théâtralité" séduisante, je la crois en effet susceptible de créer une référence commune permettant de développer pour cette musique une histoire, une progression - c'est-à-dire le contraire de ce qu'on appelle une "tradition" ; permettant également d'établir avec l'auditeur un contact fort, ce contact étant au départ plus fragile qu'avec la musique instrumentale puisqu'il est privé de l'appât visuel que constitue la présence des sources. Et pouvant susciter enfin, aussi, des trouvailles de langage, d'écriture, de forme, de vocabulaire et d'invention sonore qui n'auraient peut-être pas pu surgir en les recherchant directement.

Tout nous prouve, en effet, que *la vie est indirecte*, et que, comme de Monteverdi à Moussorgsky chacun peut le constater

dans l'histoire de la musique classique, plus d'une conquête de forme et de langage a été faite par des gens qui ne l'avaient pas projetée abstraitement dans le futur (et que peut-on projeter d'autre que ce qu'on connaît déjà?), mais l'avaient rencontrée sur la voie d'un propos dramatique et expressif. La question du dramatique en musique n'est pas d'ailleurs sans quelques analogies avec celle du figuratif en peinture, et il est hors de doute que pour celle-ci la préoccupation figurative au sens large (c'est-à-dire pas obligatoirement illusionniste) a constamment stimulé la création picturale. A chaque fois, l'idée est qu'un genre se révèle à lui-même en se projetant hors de lui-même.

Il serait aisé aussi de montrer que parmi les tabous qui freinent l'évolution de la musique savante actuelle, se trouve au premier rang sa répugnance superstitieuse à l'encontre du figuratif et du dramatique explicites, ravalés au rang de choses vulgaires, ce qui aboutit à lui faire refouler son propre passé. Le dramatisme n'est-il pas en effet au cœur des formes musicales dites "pures" codifiées à partir de l'époque classique, à commencer par la plus répandue, qui est la forme-sonate? C'est dans ce passé que l'avant-garde d'aujourd'hui s'enferme lorsqu'elle le projette négativement et phobiquement sur l'environnement qu'elle se crée, par le fait même de se structurer en forteresse assiégée. Sa référence fréquente et défensive - voire offensive, à l'encontre d'autres démarches - à la cocasse notion d'"extra-musical" est éloquent sur ce point. Cocasse, parce qu'elle revient à définir tautologiquement et réciproquement le musical et le non-musical l'un par l'autre, sans plus de précisions, sinon qu'il y aurait là du pur et ici de l'impur.

Peut-être, dans le concept de mélodrame, est-ce aussi la notion d'*accompagnement* qui peut en faire tiquer certains. Il est certain en effet que le mélodrame électroacoustique, même s'il vise à enserrer et à maîtriser toutes les nuances du parlé dans le tissu d'une œuvre, et s'il en fait du son fixé dans un univers de sons fixés, laisse subsister la parole et la voix dans son extériorité et son irréductibilité de langage quotidien - d'autant qu'il n'y a pas les hauteurs de notes sur lesquelles on chante pour faire se rencontrer le vocal et le non-vocal dans un registre commun. Dans le mélodrame, tout ce qui n'est pas la voix ne se cache pas d'en être le contrepoint ou l'accompagnement, et la disparité d'un dispositif qui combine la parole et le son éclate aux oreilles, au lieu d'être dissimulée. D'ailleurs, et j'en

fais le pari, toutes les objections et précautions qu'ont soulevées des critiques à l'encontre de ma *Tentation* ("S'agit-il de musique ou de radio?") n'auraient pas été émises une seule seconde si mon Saint-Antoine, au lieu de grogner, crier, soupirer ou gémir, avait chanté ou "sprechgesangé". Comme si le chant sur des notes continuait d'être la garantie du musical, de la même façon qu'autrefois l'observance d'une certaine métrique et éventuellement de la rime semblait être la garantie du poétique, même lorsque l'auteur écrivait un traité d'horticulture (*Les Géorgiques*) ou décrivait la trivialité des embarras de Paris (Boileau).

Le mélodrame, de fait, ne déguise pas qu'il est en même temps un drame, que son livret est aussi un texte, et que la musique n'y joue pas le rôle d'une instance unifiante. Il y a là-dedans, fondamentalement, quelque chose qui défie la position "unitariste" endossée aujourd'hui par beaucoup de musiciens de tout bord, position que j'ai tenté d'analyser dans un article du *Monde de la Musique*⁽³⁾ : je fais référence ici à l'idée aujourd'hui très répandue selon laquelle la musique devrait, pour garder son intégrité, phagocyter les éléments dits non-spécifiquement musicaux tels que les signifiants verbaux, affectifs, dramatiques, et se les assimiler jusqu'à les rendre invisibles. Tout ce qui la dénonce comme composite de nature et de langage devrait rester honteusement caché, tu, dénié.

C'est notamment au nom de cette doxa "unitariste", transmise par leur environnement et leur formation et par eux plus ou moins consciemment intériorisée, que beaucoup de jeunes musiciens de toutes tendances, dès lors qu'ils ont à aborder un texte ou une narration, se montrent gênés aux entournures. D'où une multitude de gestes conjuratoires, dont le plus répandu consiste à brouiller phonétiquement le texte et dramatiquement la ligne narrative, ce que j'ai justement refusé de faire dans *La Tentation*. Parce que si tel n'était pas le cas, on risquerait de s'apercevoir que le texte est détachable de l'œuvre, comme il l'est de fait dans un lied de Schubert ou un motet de Bach - et quelle importance?

Et je ne crois pas non plus que, malgré les protestations d'émancipation de nombreux compositeurs de la nouvelle génération à l'égard des modèles incarnés par leurs aînés, ils

3- "Le Miroir Obscur",
Le Monde de la
Musique, n°116, 1988.

s'en distinguent beaucoup sur cette question. Pour preuve, le nombre d'entreprises contorsionnistes, comme le non-opéra de Pascal Dusapin sur *Roméo et Juliette*, qui épuisent une bonne partie de leur réelle énergie musicale dans une lutte désespérée pour noyer le propos dont elles partent et qui ressurgit implacablement.

Il est non moins singulier de voir s'auto-définir, ou être définis par d'autres, "romantiques" ou "néo-romantiques" ceux qui prétendent assumer la littéralité d'un texte, d'une expression ou d'un sujet narratif. Romantique, pourquoi? On n'a pas attendu le XIX^{ème} siècle pour raconter ou exprimer quelque chose sans renoncer à la forme et au travail du langage. A ce compte, romantiques seraient alors un Homère ou un Bach dans ses *Passions*. Mais si le mot apparaît ici, avec ses connotations tout à la fois honnies et fascinantes, c'est justement parce que l'idée unitariste de "musique pure" est, comme j'ai tenté de le démontrer dans l'article cité plus haut, une dérivation du romantisme historique en tant que mouvement d'émancipation de la musique elle-même, et qu'au lieu d'évoluer et de se remettre en cause, cette idée s'est figée dans une dénégation de son origine "impure" (comme l'est, rétroactivement, toute origine), selon une dialectique familière de la méconnaissance - celle-là même qui, dans un contexte humainement beaucoup plus grave, a donné naissance aux mythes de l'aryanité.

Dans ce tableau, que vient faire la "musique des sons fixés" et qu'a-t-elle à attendre de l'ouverture dans son domaine d'un département narratif et dramatique?

D'abord, je dirai que cette musique (ou cet art, comme on veut) doit constamment se rappeler qu'elle est jeune et débutante ; qu'elle n'hérite donc d'aucune des fatalités et des déterminations des genres parallèles ou plus anciens, musicaux ou non-musicaux, et que n'ayant ni à liquider un héritage ni à payer une dette elle peut et doit en fait se servir librement dans l'héritage des autres, sans culpabilité ni crainte de retomber dans les mêmes ornières qu'eux. Dès lors, ce qui dans un autre contexte ou une autre forme d'art serait un cliché ou un geste lourd de réminiscences est, dès l'instant où elle le cite et simplement le reprend et le récupère, comme innocenté et renouvelé du fait qu'il participe au développement d'un genre nouveau, que j'identifie pour ma part au principe de la fixation des

sons poussé dans ses diverses conséquences (je renvoie à ce propos à *L'Art des Sons Fixés*). C'est pour moi une position de principe, ontologique et indémontrable.

Deuxièmement, il est vrai que la filière, ou le filon dramatique et figuratif me paraît être la voie royale pour explorer, parallèlement à d'autres formes dites "abstraites", certaines possibilités du genre : il permet, excuse et justifie tout, et donc fait gagner un temps considérable. Le seul risque que l'on coure en la suivant est de s'attirer la méfiance de certains auditeurs qui, adeptes d'une conception unitaire et uni-dimensionnelle, ne vous suivront pas d'emblée sur ce chemin et se montreront même rétifs à saisir, dans l'écoute d'une musique nouvelle, la forme, la technique et le discours que vous avez mis en œuvre à partir du moment où simultanément ils y entendent un texte et un propos explicites (ce qui ne leur pose pourtant aucun problème dès lors qu'il s'agit d'une chose du passé).

Patience : avec le temps ils apprendront à le faire. Pour peu, tout de même, qu'on les y aide en s'expliquant un peu franchement et nettement, sans délaissé le terrain du discours théorique voire du manifeste : je ne sache pas en effet qu'une forme d'expression nouvelle ait pu jamais s'en passer, et déplore qu'il y ait, dans un si grand nombre de compositeurs de musique sur support (ceux qui ne s'intéressent pas à cette mouvance n'imaginent pas combien il y en a!), si peu pour rompre des lances et pour appuyer, de quelques propos bien sentis et convaincus, une pratique forcément discutée du fait qu'elle est nouvelle et différente. Comme si l'impressionnante figure janusienne de Schæffer, qui s'est attribué avec brio les deux rôles, tour à tour celui du fondateur et du théoricien puis celui du démolisseur en chef, critique acerbe et sans scrupules, avait eu sur eux un effet paralysant.

D'un autre côté, la question du dramatique ouvre à tout un débat sur la question de l'«effet» en musique (effet dramatique, effet spécial, effet sur l'auditeur) comme moyen licite de créer et de composer. Je pense là encore qu'il y a des verrous à faire sauter. En vérité, répétons-le, dans ce champ tout est permis et de ce tout presque tout nous reste à faire.