

Costin Miereanu : "Dans la nuit des temps" (fragment) © Ed. Salabert, 1969.

Où se situent les frontières entre le musical et le non-musical ? A quels moments décidera-t-on qu'il y a musique ou non si le compositeur, tout au long de l'œuvre, a tenu expressément à se situer dans cet espace ambigu, ce "no man's land" que, jusqu'ici, l'on frôlait parfois comme par inadvertance et que l'on évitait le plus souvent ? Mais en nous approchant de ces limites, en explorant ce domaine trop mal connu, n'allons-nous pas être conduit, au-delà de la subjectivité et de l'utopie, à mieux cerner d'une part les possibilités spécifiques de la musique et d'autre part les relations entre celle-ci et les autres disciplines artistiques, entre celle-ci et le monde extérieur ?

Ne pas refuser l'ambiguïté, sortir des idées reçues sur la musique — et en particulier sur le concept qui lui donne le plus souvent naissance en Occident : celui de l'écriture, de la partition —, tel est le propos fondamental de Martin Davorin-Jagodjic et de Costin Miereanu, deux compositeurs, l'un yougoslave, l'autre roumain, établis depuis plusieurs années à Paris où ils se livrent à des travaux que d'aucuns jugeront singuliers. Ainsi, certaines pièces anciennes de Davorin-Jagodjic consistent en des graphismes comportant des détails minuscules d'une extrême finesse, des graphismes complexes que, sans pouvoir y parvenir parfaitement, on doit essayer de suivre et de reproduire sur un calque : un exercice dont l'intérêt plastique se combine avec celui des sons évoqués par les notations musicales théoriques qui figurent sur l'image-partition ; et aussi une tentative qui, sur un mode intimiste, se rapproche de l'exécution de toute œuvre classique ou contemporaine écrite, exécution-interprétation qui ne concorde jamais totalement avec la pensée initiale du compositeur inscrite sur le papier. Des compositions plus récentes de Davorin-Jagodjic s'appuieront sur un détournement de la fonction habituelle de certains "media", tel "Accident" : fixé sur le balancier mobile d'un métronome, un cache comportant un évidement vient se placer à intervalles réguliers devant la lentille d'un

projecteur de diapositives elle-même recouverte d'un autre cache troué et, tandis que se succèdent des diapositives-partitions, des fragments de celles-ci sont projetés très brièvement aux moments où les deux ouvertures se trouvent placées l'une en face de l'autre (dans une autre version, on projette un film entièrement noir à l'exception, toutes les trois secondes, de une à quatre "images" transparentes qui agissent comme des flashes). Dans de telles œuvres, l'auditeur ne reçoit pas immédiatement ce qu'il attend, ce qu'il "espère" : ici, selon le mot de Davorin-Jagodjic, "le dessein n'est pas immédiatement capitalisable".

Costin Miereanu est lui aussi intéressé par les rapports que l'on peut établir entre les éléments sonores et les éléments visuels. Un principe que l'on retrouve fréquemment dans ses travaux est celui d'une revalorisation de la rature, du gommage, de l'effacement, c'est-à-dire de ce qui est complètement oublié, occulté, dans les partitions traditionnelles. Un effacement qu'il réintègre dans la composition et auquel il donne la même importance qu'à la trace, un effacement qui redevient donc lui-même trace. Ainsi, dans la partie visuelle des cinq pièces "Amnar", "Rod", "Amurg", "Zbor" et "Apoi" présentées en février dernier au Musée d'Art Moderne de Paris, deux films sont projetés, le premier monté de façon "normale", continue, et le second monté au contraire de façon discontinue avec les chutes du premier, c'est-à-dire avec ce que, d'habitude, l'on ne montre pas : dans ce second film, il ne reste du premier qu'un long continuum de noir parsemé, entrecoupé de flashes d'images et de "blancs" dans un déroulement "illogique", comme si l'appareil se dérèglait. Visualisation et "sonorisation" de l'espace : une version de "Silence Tissé" consiste en une photo représentant des fils télégraphiques pris comme portée, un message y étant inscrit avec des symboles hermétiques sur un accord de Wagner ...



Subversion ? Jusqu'au boutisme jusqu'à l'absurde de l'écriture occidentale ? Mais encore une fois, qu'est-ce que la musique ? Quand nous nous souvenons d'une œuvre écoutée pour la première fois et qui nous a touché, nous avons en mémoire de façon prégnante ou fugace une atmosphère particulière, une "couleur" générale plus visualisée qu'entendue au sens commun du terme : cette impression quasi-silencieuse n'est-elle pas encore musique ? Inversement, ce n'est un secret pour personne que la lecture de certaines partitions révèle des richesses inaudibles en concert : le plaisir pris lors de cette lecture déborde-t-il le cadre de la musique ?

La démarche de Davorin-Jagodovic et Costin-Miereanu n'est pas isolée. Elle s'inscrit dans un mouvement qui relie depuis plus d'une dizaine d'années plusieurs jeunes compositeurs à travers différents pays. Un mouvement dont les origines remontent apparemment à certaines propositions de John Cage des années cinquante — propositions généralement considérées, aujourd'hui encore, comme a-musicales ou relevant d'une sorte de "philosophie" éloignée de la pure musique —, puis au groupe international, mais principalement américain, "Fluxus" : George Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik, etc ..., sans oublier La Monte Young dont les fulgurantes "Compositions 1960" restent des modèles du genre (1). Citons enfin l'italien Giuseppe Chiari dont nous reparlerons prochainement, l'allemand Dieter Schnebel et le groupe madrilène "Zaj" : Esther Ferrer, Juan Hidalgo et Walter Marchetti.

Un art qui ne naît pas du néant. Ainsi, Davorin-Jagodovic a été très marqué durant son enfance par l'après-guerre en Yougoslavie : un espace codé, "travaillé" pour des raisons idéologiques, un espace sonorisé et visualisé : haut-parleurs, films de propagande sur les places publiques, etc ... Et ce n'est pas non plus un hasard si, de son côté, le roumain Miereanu est fasciné par les signes, les nombres à signification ésotérique, la fétichisation de certains objets tels la bougie dont l'importance de la symbolique est très grande dans la religion orthodoxe : fascination et réécriture d'éléments d'une croyance d'origine païenne antérieure même à l'orthodoxisme.

Faire surgir des situations en relation avec les sons à partir de données spatiales qui, jusqu'ici, ne concernaient pas les musiciens. Considérer comme partition l'espace qui nous entoure. Faire apparaître ce qu'habituellement on refuse, on efface. Aller plus loin encore et imaginer des partitions strictement injouables ... Textkomposition, Photokomposition, Kinekomposition, Transmusique (2) : loin du jeu gratuit que certains voudront y voir, un art de conceptualisation, de réflexion.

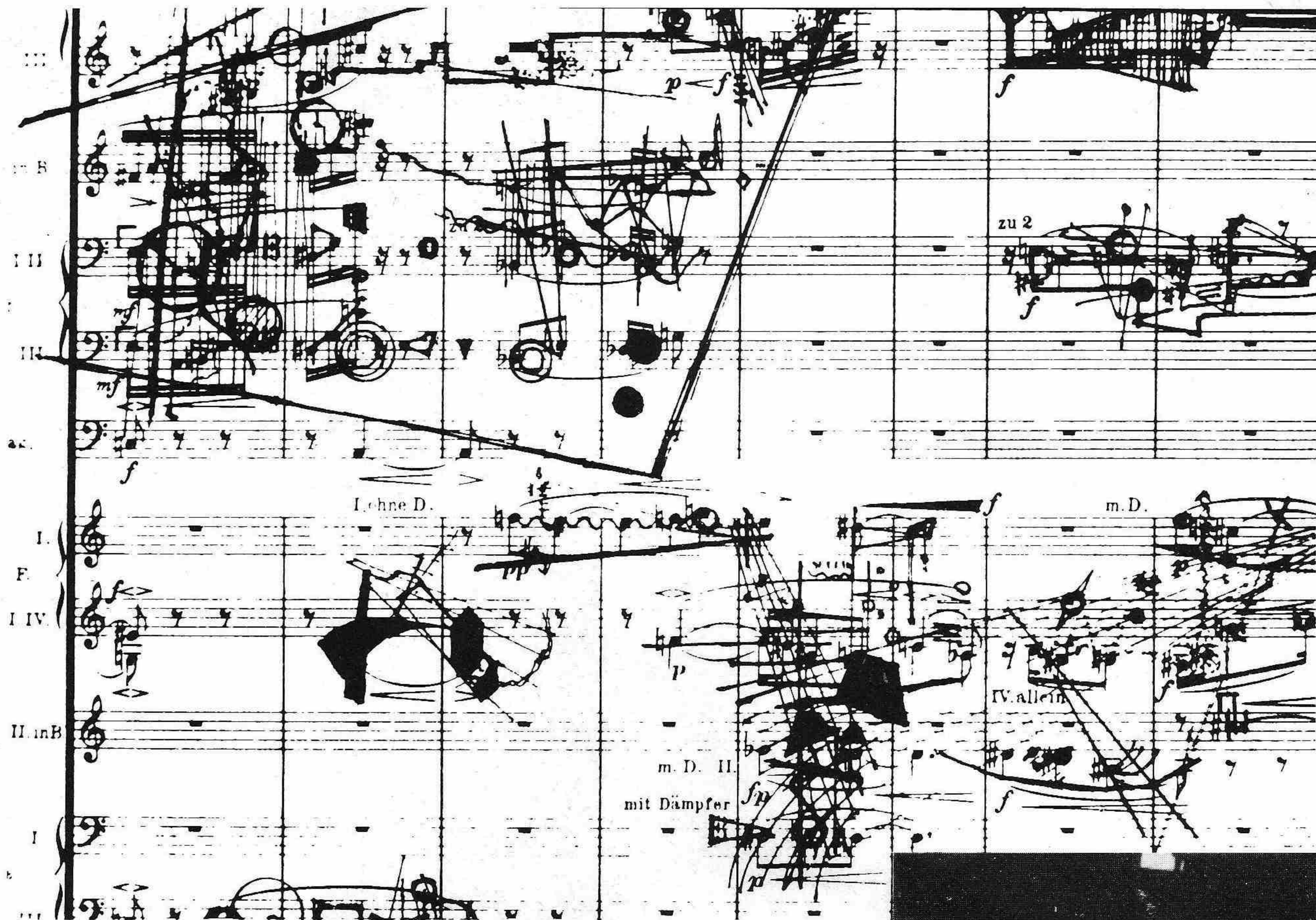
Daniel CAUX

(1) L'évolution ultérieure de La Monte Young le conduira dès 1961 à une unicité de concept reliée à un approfondissement de ses recherches sur la "pénétration dans le son", sur les effets psycho-acoustiques de certains sons fixes et ininterrompus (C.f. L'A.V. n° 30).

(2) On lira avec profit "Musique et décision" de Davorin-Jagodovic et "Textkomposition/Voie zéro de l'écriture musicale" de Miereanu, textes parus respectivement dans les numéros 6 et 13 de la revue trimestrielle "Musique en jeu" (Ed. du Seuil).

Davorin-Jagodovic

Transformation graphique des Variations Opus 16 de Schoenberg



Né en Yougoslavie le 16 décembre 1935, Martin Davorin-Jagodovic a fait ses études de composition aux Académies de musique de Zagreb et de Ljubljana (classe de Milko Kelemen).

En 1960, il entre au Conservatoire National de Musique de Paris (classe d'Olivier Messiaen), puis il poursuit des études de philosophie à la Faculté de Nanterre où il obtient une maîtrise. De 1967 à 1969, il collabore avec le Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF. A partir de 1969, il devient assistant au département de musique de l'Université de Vincennes — Paris 8. Il enseigne également à la Faculté de Nanterre (introduction à la musique contemporaine) et à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts décoratifs (montage de spectacles).

Parmi les différents travaux de Davorin-Jagodovic — musiques, objets, actions, etc ... —, nous citerons : "Textes — Hors-textes", "Musiques minimales", "Leçons de composition" (1962-65); "Allures, Gestes, Etats" (piano, micros de contact, 2 filtres électroniques, 1966); "Démontages-Action pour un pianiste" (avec C. Portail et Y. Charnay), "Lectures", "Musica de Camera", "Nachtmusik" (théâtre 1968-70), "Variations", "Enveloppes", "Camera Oscura" (avec Y. Charnay), "Mensuration", "La copie de la copie" (graphies, objets-expositions, actions), "Environnement" (film avec L. Peire et J. Mil), "Répétitions pour un grand orchestre" (1969); "Sur la pointe des pieds", "Pièces radiophoniques" (1970); "Amplificationthrough", "Magnétodrome" d'après C.A. Sitta, "Body-music(s)" (1971); "Enchaînement digital" (1972); "Carte segrete" (1972-73); "Synkinesis", "Das Tolles Wetter" (1973); "Annulation", "Accident", "Natura artis magister" (1973-74), plus divers textes théoriques, conférences, etc ...

Il a participé entre autres à la 5ème Biennale de Paris en 1967, aux Journées de recherche du G.R.M. de l'ORTF en 1968, à la Semaine musicale internationale de Paris de 1969, aux manifestations de la Maison de la Culture de Grenoble et à la Décade expérimentale du Théâtre-Poème de Bruxelles en 1970, aux Semaines musicales d'Orléans de 1971, 72 et 73, à la Muzicki Biennale de Zagreb et aux Journées de musique contemporaine de Paris de 1973 et il a été invité à l'Aprilski Susret (théâtre, exposition, musique, films, conférences-débats, etc ...) de Belgrade en 1972 et 1974.

La forme musicale a toujours été une forme de société / Inventer une forme plus souple / élaborer la grande variation, affirmer le soliste face au groupe, chercher à introduire de nouveaux instruments dans l'orchestre, redistribuer leurs rôles ... / correspondait à des luttes très précises menées en même temps dans la société. /

Maintenant, élargir le domaine musical ne suffit plus / il ne s'agit pas des rapports entre les sons / Ne pas dénoncer l'objet musical non plus / mais tendre à créer des situations où l'on agit avec force sur les réalités situées hors de la simple structure sonore / Comprendre / à partir de telles expériences / que l'objet d'art n'est pas un domaine spécifique / privilégié ou négatif / que le travail du musicien, silencieux ou pas, est plus complexe que de refermer un nouvel espace musical. /

Ce qui est pour nos ennemis l'Utopie est pour nous une guerre à gagner / Je veux dire : pour écrire une structure sociale à travers la musique / il faut penser la société comme musique.

"Body-Music"

Dans une des versions de "Body Music", le pianiste et le public sont séparés, placés dans deux espaces différents suffisamment éloignés l'un de l'autre pour que le public ne puisse entendre le jeu du pianiste. Sur le corps du musicien, on a fixé plusieurs capteurs de vibrations qui transmettent les battements du cœur, les bruits de la respiration, les sons créés par les mouvements des bras, etc ..., ainsi que des éléments vocaux qui font partie de l'action. Le public entend donc des sons "accidentels" (accélération — ralentissement de la respiration, changements rythmiques du travail du cœur, contraction — décontraction des muscles, des mots et des fragments de mots, des sons créés par la langue, le palais, la glotte), des sons qui résultent de l'utilisation de diffé-



"Body Music"

... prendre les mesures, prendre les distances (entre corps, partitions, espace); l'impossibilité de baliser un terrain du jeu va se constituer elle-même en action.

rents types de technique pianistique et qu'accompagnent des matériaux vocaux tenant lieu de commentaire. L'image du jeu du pianiste peut être transmise dans la salle où se trouve le public.

Une autre version de "Body Music" : pendant que le pianiste exécute sa partition (actions formées à partir d'éléments de gymnastique pianistique), deux gymnastes font des exercices corporels. Les trois acteurs sont reliés par des "moments" vocaux : mots (d'ordre) brefs, monosyllabes, cris d'encouragement, forte respiration (inspiration-expiration), sifflements, etc ...

"Accident"

A partir d'éléments cinématographiques, le rapport habituel entre l'image et sa projection est renversé. Différents mécanismes sont utilisés dans la pièce — flash, projecteur de cinéma, pellicule — non pas en tant que générateurs d'images mais en tant que masques. Les moyens techniques étant employés surtout pour empêcher l'image d'apparaître, la lisibilité des événements ne se fait que très progressivement.