

Martin Davorin Jagodic

---

## Musique en « défaut de temps »

Nous avons pris l'habitude de considérer comme identiques les sons et la musique. Mais le son n'est-il pas qu'un moyen pour que la musique apparaisse ?

Or qu'est-ce que la musique sans ce moyen ? Et pourtant il s'est passé quelque chose dans cette boucle. (A l'image de toute notre pensée. De plus – Wittgenstein : « même quand je considère le calcul comme solide, il ne s'agit jamais que d'une décision à des fins pratiques. »)

La musique écrite c'est aussi la musique. On y pourrait objecter que l'écrit serve à réaliser la musique et cela doublement : pour composer, et pour l'exécuter (la faire entendre). Son usage la définirait également comme un moyen. Pas nécessairement, *pas seulement*.

Dire que la musique = sons est aussi insatisfaisant, comme si j'affirmais que la pensée est contenue dans les seuls neurones.

Mais dès que l'on essaie de dépasser tel ou tel niveau « simple », afin d'apporter un peu de clarté, c'est l'obscurité qui augmente, nous ne cessons d'ajouter des ombres.

Lorsque Beethoven envisage d'utiliser dans sa X<sup>e</sup> symphonie des modes anciens parallèlement à la gamme chromatique entend-il à ce moment-là des sons ? C'est plutôt une des idées, une pensée, et cependant n'est-ce pas déjà de la musique ?

Une bonne idée : rencontre entre ce qui n'est pas nécessairement entendu, qui n'est pas encore... musique : musique difficile, souvent improbable, et la musique quand même.

Aujourd'hui : on « poserait » et on « résoudrait » les problèmes de la musique comme procéderait une philosophie en cherchant à démontrer des relations, etc., avec des moyens où le poids (preuves) de ses démonstrations – d'induction et de déduction – serait recherché, dans les mots comme « donc », « certes », « cependant », « alors », etc.

Ce qui nous chiffonne ce n'est pas « le son », mais ce qui le précède, l'entoure, etc. Et cela ramène de nouveau vers « le son » (à la musique) ; là, il ne s'agit pas du tout d'un débat d'idées (pourquoi la musique... ?).

Le compositeur commence par oublier d'entendre.

On ne peut plus voir *le monde* à partir de la musique. Et cette fameuse « contingence », déjà toujours différente de la « représentation », ne suffit pas. Le monde  $\neq$  musique, ce n'est pas à la musique d'être *monde*. (Or nous pensons, à l'un et à l'autre en analogie – en termes isomorphes ; nous le voulons, là où il faudrait abandonner.) Il faut crever les deux bulles : ceci ne s'accomplira pas en *musique seule*.

Horreur d'être dedans. Supposons que mon cerveau se mette à sentir, à éprouver (exactement) les sensations etc., de quelqu'un d'autre, par exemple d'un compositeur du passé. L'horreur de cette situation ne diminuerait qu'à partir du moment où ces sensations seraient perçues comme des *pensées*, transformées précisément en formes, communicables en tant que formes. (Par exemple, à cet instant, j'entendrai une pensée musicale ayant le caractère de la musique de ce compositeur.)

Nous commettons une erreur lorsque nous croyons – après avoir trouvé (expression, forme, système...), comme cela s'est déjà produit dans le passé, en travaillant, et un peu comme par hasard – que la raison en est à chercher précisément dans ce travail, long et obscur se poursuivant pendant des générations ; nous devrions dire, sans exclure « le hasard » – au contraire même..., cependant de ce « hasard » nous ne savons pas grand chose, il ne « signifie » rien dans son acception habituelle – que nous avons « rencontré » (comme si nous étions tombés dedans, sur...) cette forme, déjà possible : c'est elle qui rend nos hypothèses, notre travail crédibles.

La meilleure façon de ne pas trouver, c'est de s'en tenir aux « spécificités » de la musique.

Et que m'importe si ce que je fais n'est pas de la musique ?  
Echec (aujourd'hui) : nous ne savons pas ce que nous savons.

Les situations météorologiques sont réalisées en images. Les surfaces de projection s'alignent côte à côte, ou sont distribuées sur plusieurs niveaux : d'ailleurs, tout peut devenir le support de projections, le lieu entier ; il pleut des cordes à une fenêtre. Dans une autre le passage chaotique des nuages précipite le cours de la lune et des étoiles. Là encore, c'est la houle, plus loin les arbres frémissent à peine sous le vent. Ainsi les ombres des nuages glissent au sol, assombrissent par tranches un paysage, ici, c'est l'orage au loin, le ciel est illuminé, décomposé par les éclairs inaudibles ; ou encore : pas de vent, des nuages lourds et mornes restent suspendus, sans bouger, près du sol. Peu de musiciens, quelquefois un seul, jouant des partitions météorologiques.

On peut renverser cette situation du son à l'image. Ce qui apparaît maintenant dans la fenêtre, ce sont des cartes météorologiques. Les graphiques se succèdent et se mélangent en fondu-enchaîné extrêmement long, où s'ajoutent, par endroits, d'autres images. Celles du « mauvais temps » qui brouille et cache, et aussi celles d'une écriture tout en idéogrammes ou pointent des textes, sons et figures. « En bas », on peut lire des indications se rapportant aux localités, des géographies et faits divers, des calendriers, en heures, en jours et en périodes beaucoup plus étendues. Et c'est un autre journal climatique ; les événements intervenant sont produits dans les salles ; la musique est antarctique et saharienne, nous sommes dans les Hautes Alpes ensoleillées ou près de la mer, sous la pluie. La température change, la vapeur se condense en nuages, le vent souffle, le brouillard se lève et isole gens et objets. C'est un *tohu-bohu* ironique des processus qui s'avancent en se dégradant.

Les propositions les plus anciennes utilisent des graphismes, des cartes et des images de situations climatiques, météorologiques, du temps en général (changements d'éclairages, déplacements de nuages, etc.) ; en résulteront différents environnements (images projetées, intégration de musiciens et des images, etc.), comme si le musicien lisait, à la façon d'une chronique, les événements climatiques, dont il ferait un des maillons (spatial aussi, et non seulement chronologique) : lui-même occupant l'un des points de l'espace « météorologique ».

Un autre projet propose l'aménagement (composition) des lieux – simulacres des processus climatiques. Certains lieux abritent un seul processus (par exemple 'climat tropical', réchauffement progressif ; tombée du brouillard, etc.), d'autres sont transformables et comportent plusieurs séquences d'ensembles météorologiques. Aussi : nous sommes au milieu du lieu, ou nous observons les processus depuis « la porte » ; certains événements ont lieu « au loin », à l'extérieur. Les séquences (macro-processus) proposent des parcours – eux-mêmes variables – où les passages du temps n'ont que peu à voir avec les enchaînements réels des climats, des saisons ou des jours.

Enfin, les 'Musiques Météorologiques' se présentent sous la forme de l'image animée (film et/ou vidéo) ; chaque séquence se construit à partir d'une image-clef, de ses variations et des interférences introduites soit par le thème lui-même, soit par son « environnement ». (Dans l'exemple choisi ci-après, c'est le dessin de la gravure figurant au frontispice de la première édition des « Sonates bibliques » de Johann Kuhnau.) D'une part l'image soumise à l'influence du temps atmosphérique change, tandis qu'elle intègre des éléments non météorologiques qui à leur tour se feront lire comme, à la fois, la cause et le résultat du temps. Or, d'autre part, ce travail se double par l'activité de mon imagination, lectures..., établissant la circulation entre celle-ci, les éléments

dont le rapport au temps ne sera perçu que comme conséquence, le temps lui-même et la trame précédente. C'est un peu comme si l'influence du temps se trouvait inversée, et que l'activité de mes perceptions et mes « gestes » – le fait de tracer, ou déplacer tel ou tel objet – influencerait, voire modifierait le temps.

### *Promenade parfaite*

Quelquefois c'est à l'école buissonnière que le travail du compositeur devrait être comparé ; l'on emprunte une voie détournée pour composer. L'on se met à errer loin de la musique, et nous ne savons pas si c'est pour retarder ou pour anticiper le travail des sons. Or ce qui est certain, c'est que de telles errances peuvent conduire vers des points de vue inattendus d'où l'on aperçoit autrement le travail proprement musical, lequel est pour le moment comme repoussé. De plus, ce travail « indépendant de la musique », qui se décompose, se segmente lui-même en n-objets, questions, textes, devient 'comme' de la musique provisoire, musique en attente. Ou aussi, un 'après-musique'. Des questions apparaissent : celle de processus éventuellement musicaux, de leurs étapes, à l'image de ce qu'on vient de parcourir hors la musique, et porte précisément sur des relations c'est-à-dire des ressemblances, des reconnaissances (des traits, formes...) entre des objets x et y que l'on « ne compare pas » habituellement, au moins pas de cette façon-là.

Aussi la 'Promenade Parfaite' est d'abord une musique à lire, – musique/image (Déc. 80) – réalisée en vue d'une publication particulière ; il s'agissait d'un livre autonome de peu de pages au format défini, de dimensions moyennes et dont le montage des pages et leur pliure diffèrent d'un imprimé courant. Simultanément et ultérieurement à l'écrit, à la composition et au montage, ces images ont donné lieu à plusieurs autres réalisations. Je citerai un ensemble de 43 éléments imprimés sur support transparent logés dans une boîte en plexiglas ; certains éléments, souvent de grande dimension, réalisés par superpositions plus ou moins complexes d'éléments de base, sont prévus pour la rétroprojection (→ 'Pièces pour rétroprojecteur/s') ; d'autres sont intégrés dans une bande vidéo, en attendant une version « complète », qui serait réalisée et manipulée probablement au moyen de la synthèse d'image.