

Prendre partie contre la voix — thème et chant, voix soliste, « claire » — c'est opter pour ce qui est secondaire et inachevé. Points neutres, frottements et bruits, mots-indications, s'ouvrant sur un *no man's land*. A côté et entre. Techniquement : effacement, prélèvement, délocation. Musicalement : accompagnement, voix secondaire, commentaire. Parenthèse. Accident. Annulation. Non pas mise en scène mais scénographie. Scénographie musicale. Et aussi : musique en situation : *Open-* et *Land-* ; musiques météorologiques. Géographica. Fuseaux horaires. Jour et nuit.

wie ein Hauch

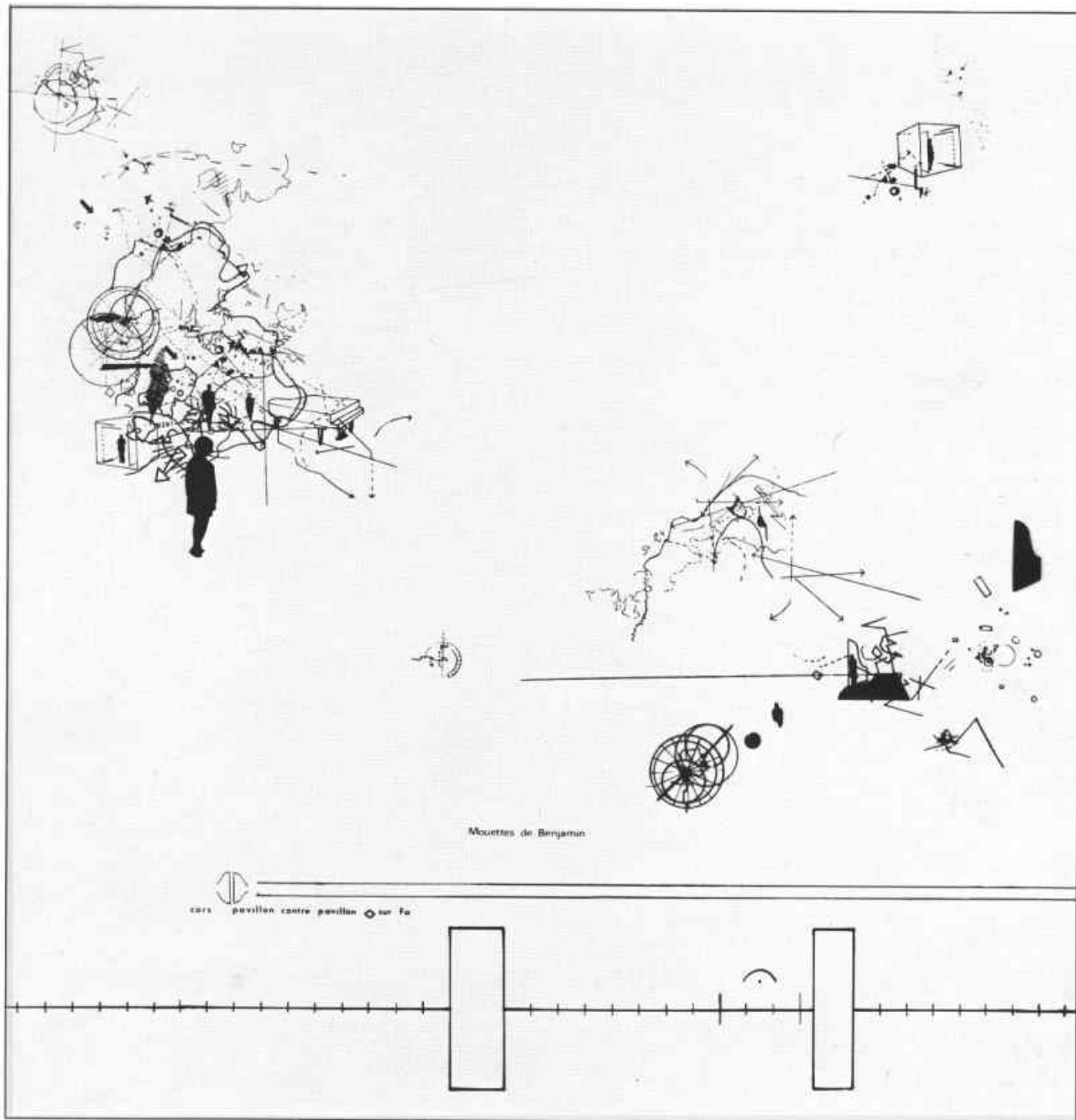
A plusieurs reprises, de Mahler à Webern, on demande aux musiciens d'exécuter tel ou tel groupe de sons *wie ein Hauch* : comme un souffle. Pourquoi avoir ajoutée, superposée, cette indication au texte et au pianissimo d'usage ; à quoi bon cette allusion au souffle ? La désignation choisie est-elle plus précise que le signe d'intensité habituel ? Ou faut-il y voir un *autre* signe, celui qui donnerait à lire comment le mot s'approprie un nouveau texte, texte musical en l'occurrence ? (Le mot, tel un intrus, toléré d'abord, agrandirait progressivement son champ ; maintenant il se fait menaçant et le langage envahit en escalade tous les domaines ; même la musique devient littérature). Ou bien c'est seulement un signe de plus, mais justement pas plus qu'un autre signe déjà répertorié et en usage, et qui n'éveillerait pas particulièrement notre attention : *piano cantabile*, *weich*, *sehr innig*, *dolce*, avec tendresse, *morendo*. La traduction de *Hauch* ne pose pas de problème ; sa filiation qui le rattache au *pneuma*, ses ramifications et

ses sens multiples, ambiguïtés et capacités d'osmose, tout cela nous est connu. L'expression *Hauch* est pourtant plus restrictive que son équivalent souffle, dont elle évite le double emploi ; *Hauch* est souffle, souffle de respiration, haleine ; son aspiré, exhalé, inspiré ; jamais le souffle de l'orage. Il s'oppose aux rafales de la tempête, et s'il dit quelquefois le vent, se sera une brise crépusculaire ou matinale, faisant à peine vibrer des feuilles et des herbes, dans le calme du soir ; avant le lever du soleil. En musique le souffle est à peine audible, un multiple pianissimo. *Schattenhaft. Kaum hörbar*. Souvent aussi sans expression. Vibration et non vibrato.

C'est « comme » *ein Hauch* qu'il faut jouer. Comment ? Nous nous interrogeons d'abord sur la relation et le degré de précision qu'instaure, entre deux termes, l'expression « comme » : en effet, rien n'est plus facile que d'établir des correspondances entre les choses, en mettant un « comme » entre elles. Dans *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Ernst Bloch en cite plusieurs pour mettre en évidence le caractère arbitraire et petit bourgeois du « comme » ; de telles comparaisons où une mise en parallèle s'effectue le plus simplement du monde par l'usage du « comme » en disent long sur leur impuissance à expliquer les choses et les transformer. Le rapprochement peut manquer son but et rendre banale une situation du fait que l'on compare des choses dont les images sont de toute façon voisines : « les arbres couverts de neige sont comme enveloppés de sucre » ; « les maisons dans la vallée sont comme des jouets ». D'un autre côté, l'image qui, à tout prix, se veut originale produira une comparaison extravagante et forcée, et la relation recherchée sonnera faux : « la mer tonnait comme si des tubes métalliques se brisaient contre la terre » ; « les verres de bière écumant comme des chiens enragés ». (En effet, les vagues se brisent contre la terre ; les chiens et la bière écument ; le « comme » l'indique sans se soucier de la relation possible ou impossible entre les animaux et le fait de boire une bière ; l'art n'est

VOIX SECONDAIRE

la copie de la copie



Martin Davorin Jagodic
 Wie ein Hauch (72)
 Les textes, partitions et images de
 Wie ein Hauch ne suggèrent pas un
 type défini de réalisation. Si une telle
 transformation a lieu, un certain
 nombre de pièces/propositions autres
 que Wie ein Hauch, peuvent fournir
 une partie de matériaux. Lue,
 « l'image projetée » est celle de
 Promenade parfaite, Décembre 79.

qu'une forme infiniment malléable, il suffit d'un caractère commun, quel qu'il soit, pour rapprocher et assembler des choses.)

Cependant, le « comme » de notre indication musicale n'établit pas une relation de ce type ; il n'agit pas à l'extérieur de l'objet qu'il désigne et ne nous arrête pas. Ne heurte pas. L'indication « comme un souffle » dit comment il faut jouer, exécuter les sons. D'une part, l'usage du « comme » est plus faible que celui des exemples cités ; il ne cherche pas à établir une comparaison. Mais d'autre part, la relation est plus forte : comment jouer... = jouer comme *ein Hauch*, un souffle, à peine, à la limite de ce qui serait audible. Or, comment « joue » le souffle ? Précisément il ne joue pas. Il est souffle ; l'expression « jouer comme » serait « de trop » ; elle confirme, décrit l'unité même du souffle. S'agirait-il dans le *Hauch* de la partition musicale d'une telle unité, celle qui unirait le quoi et le comment ? Dans cet exemple ce serait une tautologie : nous lisons la remarque/indication et nous entendons des sons. Quel que soit le degré d'exactitude dans une correspondance, les mots, notes et sons, texte et musique, sont objectivement différents. Une analyse montrera, expliquera cette relation, fera voir comment les deux termes s'éclairent mutuellement et se renforcent ; aussi ils ne se fondent pas, ni ne se recouvrent (auquel cas ce serait la disparition d'un des deux termes et la fin de la relation). D'autre part, si *wie* (comme) n'était qu'un moyen, il serait impuissant. Le mot ici indique que le son est *ein Hauch*. Il est « comme » ; il montre, c'est-à-dire met un signe d'égalité entre les « quoi et comment ». En le faisant, ce signe montre dans le même mouvement la différence : $A = B$; $A \neq B$. Cependant, il ne montre pas toute la musique ; il n'est pas généralisable à toute production de sons. Si presque toute la musique se propage en tant que vibration d'air, tous les sons ne seront pas « comme un souffle ». L'expression « comme » indique l'état particulier d'une musique. Celle d'une situation au bord du précipice, dans laquelle, en un exercice suprême, la musique s'accomplit, et devient (presque) silencieuse. Musique effacée, exilée. Ce bord, limite, à peine audible du *Hauch* ne se réduit pas à un niveau acoustique mesurable en décibels. Historiquement, il marque la frontière entre ce qui n'est plus possible et ce qui n'est pas encore là. Socialement, c'est un « cela suffit » dont le retranchement n'a rien de mesquin ou de mercantile. Le « peu » du souffle ne résulte pas d'une décision arbitraire et autoritaire qui chercherait de cette façon — à peine audible — à diminuer la production musicale globale, dont elle se présenterait « comme » une des variantes possibles. Le ton de *Hauch* n'est pas une expression originale et un style, une heureuse trouvaille qui aurait été déduite, parmi tant d'autres solutions et moyens, de la réalité musicale. C'est le *seul* réel : le souffle proche du

silence que désigne l'indication *wie ein Hauch* nous fait entendre : son — silence — mot ; c'est une musique qui (se) montre silencieusement. Après la fête. Ce qui reste. Restes. Ce que nous n'avons pas entendu avant. Ce qui a toujours été presque inaudible, repoussé au fond, secondaire et négligeable. Contours flous, petits bruits, accidents, écho. Et distances, obstacles, masquages. Copie et ses copies.

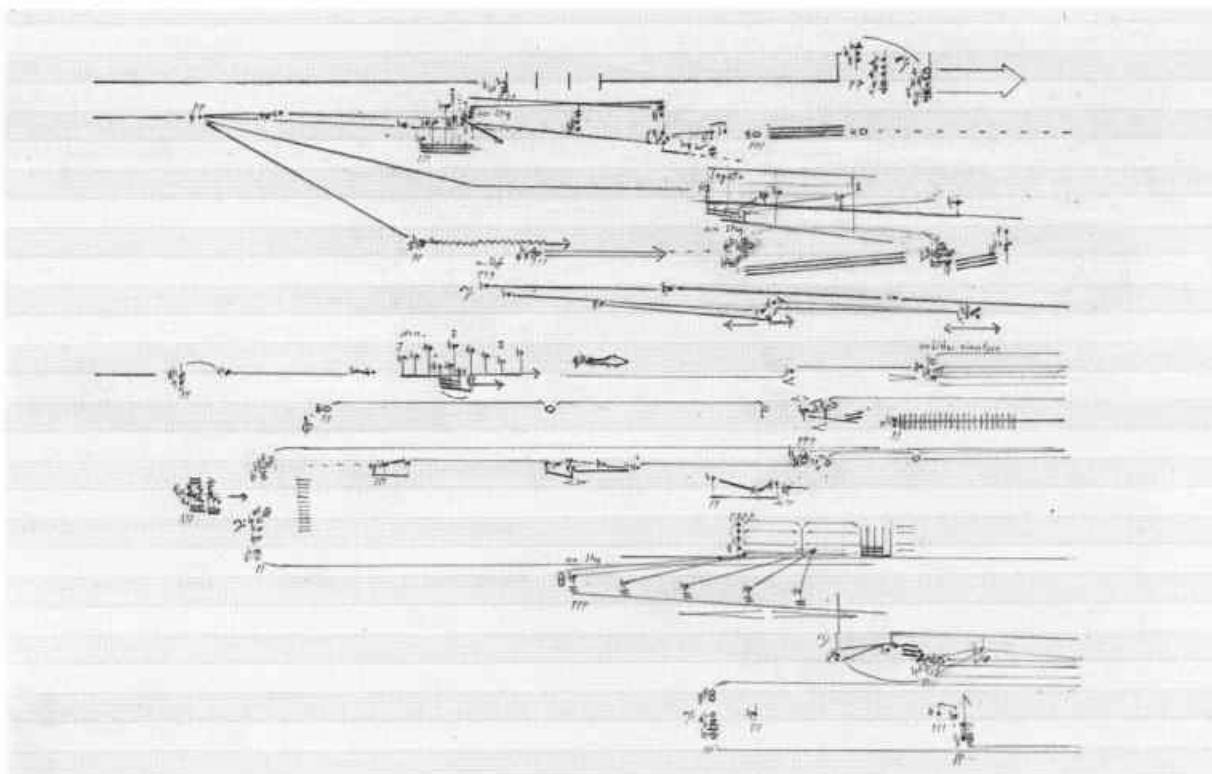
Lire, apprendre à lire *wie ein Hauch*, c'est entendre le son de ce signe. Pendant que la musique disparaît, le signe muet se met à résonner. Lire cette indication *change* l'objet lui-même. Il montre ce qui n'est pas immédiatement audible. Mais il ne montre pas un demain probable ou certain ; ce n'est ni une musique d'avenir, ni une méthode. Ce qui est lisible est déjà là objectivement : les mots (mais cela peut être autre chose) et les sons de *wie ein Hauch* forment un seul objet composé et décomposé ; cet objet donne lui-même la clef de son interprétation en montrant comment lire et entendre en même temps : lire = entendre.

entracte

Quand je lis sur une partition les notes de musique et les mots-indications de temps, *Mässig langsam*, *sehr gemessen*, et d'expression, *pianissimo*, je les vois comme un seul objet. Le fait que les signes se contredisent entre eux ne change en rien ma perception globale. Peu importe l'ordre dans lequel les inscriptions se sont faites ; je ne me poserais pas la question de savoir si un caractère donné, par exemple celui décrit comme *sehr gemessen* a précédé ou suivi la structure des sons. Tout cela nous paraît d'une simplicité évidente, nous savons lire la musique. Un coup d'œil sur les textes nous renseignera : en haut de la page de droite se place *Dritter Aufzug* (troisième acte) ; en bas de la page de gauche, on le sait déjà, c'est la fin du second acte. Entre les deux : c'est l'entracte, nous sommes dans le théâtre, où nous sommes en train de nous détendre et de faire un peu de conversation ; nous assistons au retour des musiciens ; l'orchestre s'accorde, les lumières s'éteignent, le chef d'orchestre traverse l'orchestre et monte sur son podium. Aussi : c'est la répétition. Où ? Dans le théâtre, avec l'orchestre ; ou bien dans un studio avec le pianiste qui travaille avec les chanteurs. Une séance d'enregistrement ? Mais peut-être suis-je en train d'écouter le disque d'une répétition stylisée, réalisée par un chef d'orchestre remarquable. Ou encore : je suis assis et je regarde la partition. J'y remarque les différences entre les caractères typographiques : si le *Dritter Aufzug* est imprimé en caractères gras, les indications de tempo (*Mässig langsam*), de dynamique et d'agogie sont écrites en caractères d'import-

Martin Davorin Jagodic
Variations sur Opus 17,
série I
(Annulation), 72





tance décroissante. A quoi correspond la différenciation des caractères ? Au besoin de clarté : elle permet d'éviter immédiatement toute confusion entre les degrés et les fonctions des signes. Explicités par des signes, les paramètres musicaux, tout en étant interdépendants, sont aussi séparés et doivent à tout moment et sans difficulté pouvoir être lus couche par couche. Le rapport entre les mots et le type des caractères renvoie à un autre réseau de relations, celui composé par un texte (musical), le titre et la signature. Ce qui a donné lieu à l'inscription sur la couverture voit sa signification se renforcer — ce qui veut dire ici mythifier et occulter — en retour par les ornements du frontispice. C'est connu : publier, imprimer, c'est impressionner. Mais le choix de la typographie signifie aussi la dimension du temps par l'ordre de grandeur : le troisième acte est plus long que l'introduction *Mässig langsam, sehr gemessen* ; les plages d'intensités sont encore plus brèves, et un signe de nuance peut spécifier un seul son.

Un nombre indéfini d'autres situations peut apparaître. Ces événements/situations se recourent, mais ne se re-

couvrent pas : ce qui est un micro-champ, un épiphénomène et une image de circonstance, dans une situation donnée, constituera le macro-champ d'une autre situation. Dans un roman, les aventures racontées entre le deuxième et le troisième acte, dans le foyer d'un opéra, peuvent être sans relation aucune avec la musique de Wagner : c'est seulement une indication rapide de l'auteur du roman qui nous apprend que ce soir-là, c'est le *Tristan* de Wagner qui est joué. Cependant, il est possible que cette scène fasse partie d'une constante : la musique de *Tristan* n'est pas simplement, arbitrairement interpolée à un moment de la narration, mais parcourt souterrainement et à découvert, toute la toile du texte. Et où il y aurait un lien secret entre la structure de *Tristan et Isolde*, telle qu'elle a été analysée par l'écrivain, et celle de son roman ; la pause entre le deuxième et le troisième acte serait le seul moment du texte où ce lien est nommé... Et maintenant, j'écoute la musique de l'introduction... Tous ces objets sont indéfinis et ce qui se produit en plus ne dépendra pas d'eux. L'interpénétration ne nie pas l'indépendance de chacun des objets. Un deuxième objet peut apparaître en relation avec un

premier, sans pour autant qu'il dépende de lui. Les inter-pénétrations de leurs champs sont lâches, voire fictives, chaque champ conserve son autonomie.

J'écris cela, il fait nuit, sur la table brûle la lumière. A côté, la partition est ouverte. Avant le troisième acte : *Einleitung*, introduction. Autour de l'inscription, le blanc du papier. A quoi introduirait-elle *maintenant* ? Il n'y aura pas de sons.

enveloppes

Un recueil d'œuvres nous impressionne. Il y a évidemment la couverture, sa matière et quelquefois le frontispice, mais surtout, l'inscription : nom de l'auteur, titre, numéro d'opus, maison d'édition. Suivent d'autres enveloppes : sur les pages intérieures sont répétées certaines indications de la couverture et se succèdent des informations supplémentaires : table des matières, composition d'orchestre, quelquefois texte introductif, analyse, explications du compositeur, remarques, bibliographie, commentaire critique, ambiguïtés, erreurs prélevées dans le texte, etc. Une fois arrivé au texte, ce sont les signes musicaux qui forment une autre séparation « derrière » laquelle est logé le contenu sonore. Dans cette succession de médiateurs, chaque enveloppe peut susciter des départs dans plusieurs directions ; n'importe quel détail se constituera en centre, provisoire, pour susciter de nouveaux parcours. Tous ces voyages ont ceci en commun d'être situés en dehors du « contenu » du texte et de n'être pas amorcés de l'intérieur mais à partir de ce qui entoure le texte, de ses enveloppes. De tels processus n'ont probablement pas de fin. Dans ce sens, tout texte, toute œuvre est ouverte. Ce qui veut dire que les différences entre le contenu et ses médiateurs, le dehors et le dedans, entre le texte et le hors-texte, enveloppe et message ne sont pas gradués selon les critères du

plus et du moins important. Ce qui nous intéresse n'est pas de comprendre comment et quelles relations se nouent entre l'enveloppe et ce qui est enveloppé. Bien que, dans certaines situations, le fait de connaître le nom et l'adresse du destinataire puisse être plus significatif que le message lui-même ; maintenant, les signes prélevés sur les enveloppes ne s'adressent plus à une personne précise. Une fois le contenu évacué, ces signes sont lisibles par n'importe qui. Comme dans l'exemple de Mallarmé, l'emballage et non pas ce qui est dedans déclenchera le travail de l'imagination. Renoncer à formuler un message à l'intérieur de l'enveloppe, c'est mettre en mouvement un processus de rayonnement. Un rayonnement ou encore des sauts qui ne sont plus entravés, comme auparavant par un texte déterminé (dont le parcours reste d'une façon virtuelle ou latente inévitablement linéaire). Mais le retrait du contenu ne veut pas dire substituer à cette place vacante un autre sujet qui acquerrait une nouvelle valeur signifiante. Ce qui serait le cas si l'on cherchait à élaborer une version pratique à partir d'une lecture qui s'en trouverait ainsi privilégiée et deviendrait à son tour exemplaire. Tout au contraire, à chaque coup d'œil, le lecteur se promène différemment dans l'espace maintenu inoccupé ; une réalisation n'est plus nécessaire ; on peut en rester là, à la lecture.

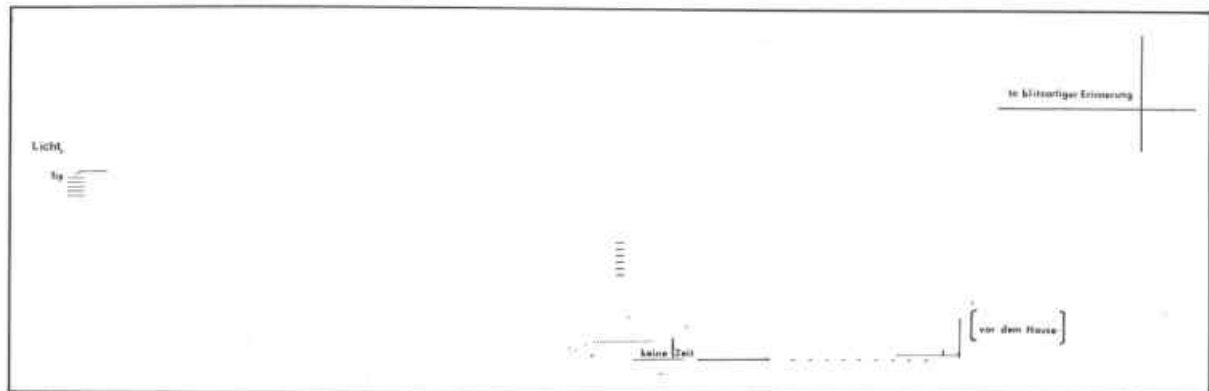
voix effacée variations sur opus 17 de schönberg

« Die Gesangstime ist (wenn nichts gegenteiliges angegeben ist) immer Hauptstimme. »

Spielanweisungen

« La voix chantée est, si le contraire n'est pas indiqué, toujours la voix principale. »

Instructions pour exécution



De même que dans les variations effectuées sur *Das obligate Rezitativ* de l'opus 16, les transformations de l'opus 17 se font à partir de l'image du texte. Toute référence aux sons est écartée : les signes graphiques ne fonctionnent pas pour traduire et communiquer le contenu sonore. Ce qui est analysé, ce sont des figures de notes, des indications et des mots, ainsi que leur organisation et projection sur la page. Les ronds blancs et noirs, traits, barres et points, chiffres de mesure et de métronome, ne représentent pas des segments du temps ; ils ne renvoient ni au temps déjà découpé localement dans l'opus 17, ni à des durées globalement, dont les graphismes sont des signes codés.

Le temps des structures est évacué et la gestualité s'en trouve détruite. Les sons ne parlent plus, les contrastes sont neutralisés ; n'importe quel son ou groupe de sons apparaîtra, mais sans former des fragments qui produiraient, par des découpages successifs, une ligne discursive. Il n'y a plus de *Hauptstimme* (voix principale), ni de *Nebenstimme* (voix secondaire). La copie de la copie ne connaît ni le tout, ni les parties. Les ponts et les passerelles sont levés, les raccordements coupés. L'articulation est oubliée : en un clin d'œil, l'espace composé de trajets dynamiques est remplacé par des points d'orgue tranquilles. Les sons et les graphismes se constituent à peine en réservoir, aux limites floues, élastiques ; il est toujours prêt à déborder, à se diluer : les signes sont transformés par osmose. Transformés et abandonnés : à l'intérieur du réservoir, les sons ne privilégient aucune direction, ne s'ordonnent pas en structures ; à l'extérieur, c'est le blanc des pages silencieuses où les signes ne se changent pas en sons ; la limite est reculée, la membrane trouée ; et c'est la terre inconnue dont les caractères et possibilités, les cartes n'existant pas, ne se laissent pas déchiffrer immédiatement. N'indiquant aucune direction, les sons ne parlent pas. Ne se structurent pas. Ils sont inexpressifs (*ohne Ausdruck*). Pour cela, nous avons commencé par enlever les cloisons, limites et bords. Et avant tout, le chant, la voix.

Donc, pas de chant, pas de voix soliste à la primauté incontestable ; sont abandonnées les techniques des lied, aria, récitatif, bel canto, et supprimés les contrastes abrupts, à pic, les « cris et chuchotements » d'une ligne vocale psychographique. Seuls, quelques mots sont recopiés ; quant aux notes, elles se sont estompées pour la plupart : quelques-unes cependant se dispersent dans le texte instrumental. Si dans la nouvelle liste de mots il y a des verbes, on ne sait à quel sujet les rapporter ; pour rendre des noms propres, adjectifs et nombres, « actifs », il faut les prolonger vers l'extérieur et inventer leur espace scénographique ainsi que les modes de traduction. Les mots ne racontent pas une histoire et ne se conjuguent pas, tous les termes sont à l'infinif. Ils ne font pas nécessaire-

ment signe à la musique : la liste de mots peut indiquer un espace de projection, un programme de jeux de lumières, l'esquisse chorégraphique d'une danse qui n'existe pas. Ce sont également des éléments de perturbation d'une émission radiophonique par exemple, ou encore des points de repère d'une promenade. Un autre exemple : le prélèvement se fait par transparence, les mots et les indications avec leurs variations sont recopiés sur des feuilles de rhodoïd. L'ordre est sans importance. Une feuille transparente n'obéit pas à la chronologie de la page et de la suite de pages. Il ne s'agit pas d'écrire mot après mot pour refermer un livre : les signes sont dispersés, on voit à travers. Alors, on jouera comme on voudra : on prendra tel ou tel groupe d'une graphie à l'autre, on lira en perspective et en volume, traversant les supports. Toutes les orientations sont possibles ; la copie rend caduques les coordonnées verticale et horizontale des pages. Aucune mesure de temps n'est suggérée. Les figures se font en temps réel, celui de l'expérience. Au gré des vagues, du vent et du courant ne figurant pas sur la carte.

Dans l'exemple suivant, la partition est vue de loin. La lecture semble ne pas présenter de difficulté, du moins en ce qui concerne les signes de notation habituelle. Maintenant, cette distance va diminuer et le texte rapproché va être interprété. Or, sa lisibilité a décliné. Le mouvement nous fait découvrir que les signes ne sont pas écrits sur des portées de musique. Qu'est-ce qui a bougé ? Nous ou l'image ? Le fond, image et bruit sont déjà partout, transparents. S'y enfoncer ne veut pas dire changer de position. Auquel cas le fond ne serait qu'une figure et un terme de circonstance, sujet d'un déplacement de l'arrière vers l'avant et qui serait éventuellement réversible. Encore une fois : la question de savoir si le fond vient à nous ou si c'est nous qui avançons est superflue. Déjà, la transformation qui passe par la suppression de la voix claire, principale, se fait sans rapport avec la distance.

Il peut y avoir d'autres variantes. Mais toujours pianissimo, *wie ein Hauch*. Et sans expression, en zones d'ombre. S'insérer entre les points. Il n'y a pas de résistance et l'espace n'est pas fermé. Les signes forts, essentiels, figures et voix principale enlevés, reste la surface ; signes secondaires, accompagnement et indications ; ombres, hachures et bruits. Des parenthèses. Parenthèses comme fenêtre. ■

Martin Davorin Jagodic

N.B. La série IV de Variations sur opus 17, *End of compilation*, 1972/80 n'a pu être publiée dans cet article.