

Daniel Charles

Musique et déraison

« Rien n'est moins raisonnable que de vouloir l'être
toujours. »
John Cage

C'est parce qu'il constatait l'effondrement des relations tonales que Schönberg, dans son *Traité d'Harmonie* de 1911, s'est efforcé de colmater la ruine de la syntaxe, à l'aide d'une systématisation affectant une dimension sonore plus large que celle des hauteurs : celle du timbre. Dans la perspective schönbergienne en effet, le timbre (*Klangfarben*) englobe toutes les autres dimensions du son. A la logique qui a régné jusque-là dans le domaine des hauteurs, devrait donc correspondre une logique plus générale et en même temps plus originaire, celle de l'ordonnement des timbres entre eux. Et la pure et simple application de la logique des relations de hauteur aux timbres — la composition des *Klangfarbenmelodien* — ne vaudra qu'en tant que solution momentanée, provisoire. Quand les timbres auront été assez travaillés, c'est-à-dire analysés (voire, le cas échéant, synthétisés), alors une structure d'ordre vraiment générale, convenant à l'ensemble des musiques déjà faites ou à faire, se laissera dégager.

Comme on le sait, rien de tout cela ne s'est produit. Chez Schönberg lui-même, le recours à la méthode dodécaphonique, c'est-à-dire à une combinatoire *a priori* permettant de contrôler l'égalité d'occurrence des douze sons du clavier tempéré au sein d'une même œuvre, consacre non seulement le décès des hiérarchisations harmoniques, mais surtout l'échec de l'idée de fonder la composition sur la dimension « omni-englobante » du timbre. D'où le ravalement de ce dernier au rang de l'un des quatre paramètres principaux de chaque son par les Sériels — Boulez, Stockhausen, Pousseur, Nono, etc. —, successeurs plus ou moins légitimes des dodécaphonistes après 1945. Avec eux, le timbre se voit à son tour reprendre dans des organisations de plus en plus rationalisées et prédéterminées d'un point de vue strictement formel (et, à la limite, mathématique : extra-musical). Les musiques de l'époque de la « série généralisée » obéissent, en chacune de leurs composantes y compris le timbre, à des lois de proportion résolument abstraites — « hors temps » —, et leur audition ne peut que s'en ressentir. Les dix instruments des *Kontrapunkte* de Stockhausen, par exemple, sont divisés, au nom des exigences de la combinatoire qui préside à l'articulation d'ensemble de la partition, en six groupes ou familles sonores, dont le jeu s'agence selon la structure approximative d'une fugue inversée. D'après l'auteur, toutes les différences de sonorités viennent à se fondre dans un seul timbre, celui, homogène et « neutre », du piano, à la dernière page de la partition. Pour

l'oreille cependant, ce qui intervient n'est guère de l'ordre d'une « fusion » : il s'agit bel et bien d'une suite de *tacet* successifs, dont la « logique » répond à la subjectivité du compositeur bien plus qu'à une quelconque exigence « spontanée » inscrite prétendument dans les sonorités elles-mêmes. L'ordre est projeté de l'extérieur, les sons n'ont qu'à obéir.

Kontrapunkte date de 1951/1952. Un an plus tard, Stockhausen se saisit à nouveau, grâce aux facilités qui lui sont consenties pour utiliser l'*instrumentarium* électronique du Studio de Radio-Cologne, de ce problème de la « naturalité » de l'engendrement des timbres ; et il va le faire en se fiant exclusivement à ce qu'il faudrait appeler, en termes heideggeriens, une *pensée calculante*. Décomposable en sons purs ou sinusoïdaux, le timbre serait « recomposable », donc *synthétisable*, selon des combinaisons arithmétiques simples. Et il suffirait d'appliquer une loi de développement proportionnel identiquement à tous les niveaux de l'œuvre, du plus simple — le micro-son — au plus complexe — la macro-forme — pour *unifier* définitivement le processus compositionnel. Ainsi dans *Composition 1953*, n° 2, la genèse des timbres se trouve entièrement sérialisée, c'est-à-dire rationalisée selon le postulat de l'unification de tous les aspects de la composition. Le malheur est que, contre toute attente, les timbres ainsi obtenus ne se différencient guère entre eux : bien loin de la variété escomptée, on débouche sur des pâtes aux grains assez épais, et les spectres se dissolvent dans une commune grisaille... L'ensemble des compositions « électroniques » au sens strict se résume à des juxtapositions de bruits blancs plus ou moins finement filtrés et ciselés. La voix d'un enfant permettra au Stockhausen du *Gesang der Junglinge* de sortir de l'impasse ; mais cette voix, *horribile dictu*, si proche qu'elle soit d'un son de flûte lui-même assimilable à une vibration sinusoïdale, brise la systématique de la rationalisation des timbres, elle manifeste l'intrusion d'un élément étranger à la Raison des studios... Bref, elle sonne « musique concrète » !

C'était, à l'époque, le thème des reproches incessants de Pierre Schaeffer, le défenseur et illustrateur de la musique concrète, à l'égard des Sériels en général et de Stockhausen en particulier : à se fier trop aveuglément au calcul, on n'aboutit qu'à confectionner des structures, arborescentes, trop complexes et volontaires pour n'être pas artificielles et indigestes. Seuls des prélèvements ponctuels et empiriques effectués sur une matière sonore « brute », celle du monde extérieur, grâce aux appareils enregistreurs fournis par la Radio, autoriseront que soit respectée la *pluralité des timbres ambiants*, pluralité inimitable et non synthétisable. Les bruits, classés en « objets » sonores, pourront fort bien devenir, *sponte sua*, « musicaux » : il suffira de les dés-insérer de leur contexte, de les « dé-causaliser », donc de les manipuler légèrement, de façon à rendre leur source « mondaine » méconnaissable, puis de les articuler et enchaîner selon les normes d'un *solfège des bruits* qui aura préalablement permis de les étiqueter et d'en dresser l'inventaire taxinomique.

L'aporie, cependant, se fait immédiatement jour, qui renvoie cette pensée « objectivante » dos à dos avec la représentation « calculante » de Stockhausen. Car même dans les œuvres les plus fidèles aux *diktats* schaefferiens, celles donc qui usent et abusent du fameux *Solfège des*

bruits, les timbres continuent à se déployer de manière auditivement anarchique — au grand dam de Schaeffer lui-même ! C'est que parler solfège, c'est encore et toujours prétendre rétablir l'ordre, l'unité par delà le divers. Unité qui peut bien n'être pas formelle ou mathématique — le résultat est furieusement semblable. En termes deleuziens, on ne fait que remplacer une arborescence par des radicules, mais la végétation reste la même... Les timbres, eux, font la nique au solfège, tout comme ils s'évanouissaient à la moindre menace réelle d'emprise du calcul : ils constituent un élément rebelle à l'embrigadement et au contrôle, bref à ce qui se targue en musique de *raison*. Ils configurent des rhizes ou rhizomes imprévisibles, inclassables et irrationalistes, que le compositeur utilise comme des *ready-mades*, parce qu'il ne les suscite que par inadvertance et n'en maîtrise l'enchaînement que par distraction.

Seulement dans les années cinquante, ni les Sériels ni les Schaefferiens n'étaient mûrs pour la fantaisie ou la déraison ! La « troisième » école de musique électronique, celle de la *tape music* ou musique électronique vivante, allait prendre le relais. Mais on aborde alors l'actualité musicale réelle et la plus brûlante, celle que marquent sans relâche depuis vingt ans la vie et la production d'un John Cage — et qu'il est de (très) bon ton d'ignorer ou de marginaliser, dans l'Europe des Lumières et de la Raison.

Avant d'envisager cette déraison et son actualité de plus près, tirons une première conclusion de ce qui vient d'être dit.

Bien loin qu'elle ait été introduite ou inoculée « de l'extérieur » aux musiciens européens par un certain John Cage-Nosferatu, au détour des années soixante, la question du hasard figure, dès le début du siècle, au cœur des soucis compositionnels du maître de John Cage : Schönberg. Et pour comprendre la filiation de Schönberg à Cage, sans doute faut-il axiomatiser un peu plus fermement les propositions sur lesquelles Schönberg lui-même commence, en ce début de siècle, à travailler.

Nous avons dit que le jeune Schönberg *suspendait* le système tonal. Or la tonalité agit d'abord comme un *filtre* : elle re-présente la rationalité en permettant que soient sélectionnées certaines relations plutôt que d'autres au sein du domaine des rapports entre hauteurs. Elle est donc un facteur de stabilisation du rationnel pour une époque donnée — un facteur d'*establishment*, mais aussi un facteur de *stasis*. Suspendre l'action d'un tel filtre, cela revient à dé-stabiliser l'idéal de cohérence, l'identification du rationnel à soi, dans la musique telle qu'elle se compose : par exemple, on admettra *plus* de relations (polytonalité), et à la limite *toutes* les relations (pantonalité) d'un son à l'autre. On reconnaîtra par là — ce que ne faisaient pas, ou ne faisaient qu'indirectement, les méthodes précédentes — la complexité polyphonique « verticale » (et non pas seulement « harmonique ») de chaque son. On voit comment le timbre (c'est-à-dire l'avènement du son comme tel au rang de terme ou de pivot pour toutes les relations) peut, s'il englobe la hauteur, devenir la dimension rectrice/directrice de la construction : *si tout est relations, plus rien ne l'est, et tout est termes*. Singularisant chaque lieu

ou événement sonore en le *fermant* à tout ce qui n'est pas lui, le timbre est aussi ce qui l'*ouvre* à toutes les relations possibles. Ainsi, le passage de chaque son chez Webern au rang de *tonique* peut apparaître comme l'accomplissement du vœu ou de la finalité que véhiculait tout le développement de la musique tonale.

Avec, toutefois, cette restriction : si la « véritable » dodécaphonie signifie l'épanouissement et non l'anéantissement de la tonalité de par la fonction des éléments de hauteur et de timbre au sein des « blocs sonores » que confectionne Webern, ces « blocs » sont en eux-mêmes des *anti-accords*. Ils mettent proprement au défi toute pensée calculante et/ou objectivante aux yeux de laquelle la tonalité n'était elle-même *ordre* que sur le fond du *désordre* de ce qui n'était pas elle (accords non classés ; chromatisme...). Et bien plus : si ce qui est taxé de *désordre* est petit à petit admis à figurer au sein de l'*ordre*, cette admission ne conduit-elle pas au bouleversement progressif de la notion d'*ordre* elle-même, en révélant que l'*option pour l'ordre* n'est pas moins gratuite que celle qui permettrait à un pur et simple *désordre* de se faire jour ? Si les Sériels ont escamoté cet aspect (subversif...) de Webern, Cage, lui, n'a pas manqué de l'exalter : *loin qu'il y ait lieu de choisir entre ordre et désordre, c'est antérieurement à la distinction de ces deux termes qu'il convient de se situer pour œuvrer*. Cela ne revient pas à ne pas choisir, mais à situer le choix dans l'en-deçà de tout calcul et de toute objectivation : dans le royaume de la *non-intention*.

D'emblée, la *déraison* selon Cage s'appuie sur le *hasard* en tant qu'irréductible à ses équivalents latins, *fors*, *casus* ou *contingentia*. Si, en effet, selon les démonstrations de Clément Rosset¹, *fors* (ou *fortuna*) personifie la référence à la fois à une série causale et à une finalité (le bonheur), si *casus* renvoie à la rencontre de plusieurs séries causales préexistantes, et si *contingentia* est inséparable de l'idée de nécessité, rien de tel n'arrive en revanche pour le *hasard*, lequel ne présuppose aucun « non-hasard », mais requiert plutôt l'*absence de tout référentiel*, c'est-à-dire invite et incite à *ne rien penser* — ou encore à *penser le rien*. Une telle pensée ne saurait se réduire à une pensée du *désordre* : « Le chaos qu'elle appelle hasard n'est pas un monde désordonné, mais un *x* antérieur à toute idée d'ordre ou de désordre »². Qu'en est-il de cet *x* ? Le lien que cette pensée entretient avec le rien, c'est-à-dire avec le *Néant*, le *Ne-ens* ou le *Non-étant*, conduit à l'identifier avec cet Etre dont Heidegger nous dit qu'il est à la fois *Grund* et *Abgrund*³.

Sur le plan musical : le compositeur qui n'hésite pas à abandonner la composition *mélodique* (fût-ce sous les espèces de la *Klangfarbenmelodie* si celle-ci dérive d'une « Logique des hauteurs »...) pour s'intéresser au son lui-même sous tous ses aspects, c'est-à-dire (en premier lieu) comme timbre, ce compositeur affronte, en deçà de tout désordre comme de tout ordre, le surgissement, dans son être, de chaque son comme tel. Il admet le hasard, l'état de non-intention ; il fait de chaque geste musical une célébration du Rien. « Un son, dit Cage, ne se voit pas lui-même comme pensé, comme obligé, comme nécessitant quelque autre son pour sa propre élucidation, comme etc. ; il n'a le temps d'aucune considération (...). Urgent,

unique, ignorant de toute histoire et de toute théorie, au-delà de l'imagination, centre d'une sphère sans surface, son devenir est sans entraves, se diffusant en énergie. On n'échappe pas à son action. Il n'existe pas comme un terme au sein d'une série de degrés discrets, mais comme une transmission omnidirectionnelle à partir du centre de son champ⁴. Et la critique cagienne des relations d'emporter avec elle la notion de *terme* : nul son n'est jamais *terminé* ni *déterminé* dans son être; mais son être consiste à *rayonner dans l'indétermination*. Le soustraire à l'emprise de toute pensée calculante comme de toute pensée objectivante, c'est-à-dire paramétriques, c'est réclamer — Cage n'y hésite pas — qu'on le laisse être ce qu'il est, qu'on le restitue à sa nature de *processus*. Qui dit *termes* renvoie en effet toujours à la possibilité d'une liaison, d'un lien entre termes différents : comme le soulignait William James, les termes vivent sans relâche en relations; et cela entraîne la revendication d'une « logique » toujours plus « originaire », du type *arbre* ou *radicelle*. Le *processus*, au contraire, le *son* dans son jaillissement ou dans son être, accomplit le *lien du sans-lien* dont parle Deleuze, ou *l'interpénétration sans obstruction* selon Suzuki. Car ce n'est que si tout est processus, que tout peut être centre. Selon la formulation bouddhiste : « Nous tous, êtres sentants et non-sentants », nous sommes des centres, nous sommes le Bouddha. Selon la formulation taoïste — mais due à un peintre occidental, Georges Braque : chaque pierre a un visage, *est* un visage; et chaque visage a la beauté d'une pierre. Ainsi le « centrement » s'accompagne-t-il de « décentrement », comme la raison de déraison : chaque centre — chaque visage — cesse alors d'être *contrôlable*, et c'est par là qu'il échappe à toute « situation » dans la coordination d'une pensée paramétrique, c'est-à-dire *mesurante*. La plus haute tâche du compositeur est d'abdiquer, d'entrer dans l'élégance de la non-intention, de laisser ce qui est être ce qu'il est. Comme chez le dernier Heidegger, le *Sein-lassen* fait vibrer en écho une *Gelassenheit*.

Une musique ainsi livrée au hasard et à la déraison échappe à la *représentation*, si par ce vocable on entend le mode historique de dévoilement de l'Être qui a permis que l'on s'assure de l'étant grâce à la mainmise du sujet sur l'objet. Ce sera donc une musique « expérimentale » : ne se « représentant » pas elle-même avant son effectuation. Ne tolérant pas de *mots d'ordre*, de *principes d'exclusion* ou de *sélection* préalables, comme les solfèges; ni même de notations impératives, comme les partitions courantes... Mais vouée à une poétique de l'impouvoir, de l'imprévisible et de l'oubli. Cette musique ne rassemble pas à l'avance les sons — le matériau — dans quelque banque sonore ou programmation paramétrisante, dans quelque studio ou *bunker* — comme si le simple surgissement de présence ne suffisait pas, comme s'il était besoin de prendre distance par rapport à l'irruption du processus, afin de mieux s'assurer de ce dernier, en faisant en quelque sorte du futur lui-même un passé, grâce aux artifices de la partition ou de la programmation — donc en le soumettant à l'« impérialisme de la mémoire »⁵! Il s'agit, bien au contraire, d'une musique *vivante* — par opposition aux musiques électroniques « mortes », en studio, faites d'analyses ou de synthèses plus ou moins ordinateurisées, mais toujours à froid... — et donc d'une musique de performance (dans l'acception américaine récente des *Performing Arts*). Elle ne se fixe pas la tâche de produire des *objets sonores temporels* avec début/corps/chute — comme le fait la représentation linéarisante

des acousticiens pour chaque spectre sonore isolé... — ; mais bien des *processus complexes de désidentification* — vécus sur fond d'oubli et non de mémoire, et donc (à la limite) *indéfiniment répétables*, sans que nul effet cumulatif ne s'ensuive (cf. La Monte Young ou Eliane Radigue, et toutes les musiques « planantes » inspirées de l'exécution, par Cage, des 840 *Da Capo* des *Vexations* d'Erik Satie...) Musique qui, pour autant, ne prétend nullement échapper au temps. Simplement, elle ne reconnaît pas pour *authentique* ce temps qui s'écoule, dont parle le Stockhausen de *Wie die Zeit vergeht*, et qui ne « subsiste », comme le temps « inauthentique » de *Sein und Zeit* chez Heidegger, que par le flux de ses différents *maintenants*. A un tel temps, qui met sans cesse en avant son présent en croyant y déchiffrer l'éternité, la musique « expérimentale » substitue un temps qui ne laisse aucune de ses parties empiéter sur les autres, un temps dont les diverses dimensions *interpénètrent sans se faire obstruction* — bref, le temps de l'équitémporalité, temps de l'égalité des dimensions du temps, correspondant à la *Gelassenheit* comme égalité de l'âme en présence des choses.

Bien entendu, pour une telle musique tout est chaos. Et au même instant, rien n'est. L'énoncé du « tout-puissant Principe de Raison », disait Heidegger, doit se répéter, avec un changement d'accent. *Rien* n'est sans raison, certes ; mais cela ne va pas sans l'écho : Rien n'est sans raison.

Ce balancement — n'est-ce pas la musique même ?

Daniel Charles

1. Cf. *Logique du pire*, Paris, PUF, 1971, p. 73-78.

2. Clément Rosset, loc. cit., p. 72.

3. *Inintelligibles nous paraissent tous les passages où Clément Rosset croit pouvoir opposer pensée de l'Être à pensée du Hasard* (loc. cit., pp. 90, 106-7, 113, 117). Notre interprétation de Heidegger est diamétralement opposée à la sienne.

4. John Cage, *Silence*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1961, p. 14.

5. Selon l'expression de Pierre Bertrand in *L'Oubli*, Paris, PUF, 1976, passim.