

KENGIR, ou la voix captive

En dépit de l'installation que vous voyez, et qui pourrait vous laisser craindre une longue conférence, le texte que je vais vous lire – car j'ai préféré le rédiger en entier de façon justement à ne pas être trop long -, ce texte ne devrait pas dépasser un court quart d'heure.

Le programme donne quelques renseignements sur KENGIR, l'œuvre qui va être créée tout à l'heure, et publie les traductions des textes chantés ; je ne répéterai donc pas ces indications. Le programme indique aussi que je vais vous présenter une analyse de KENGIR. D'une certaine manière, c'est bien ce que je vais tenter de faire, mais d'une certaine manière seulement.

En effet, ce que je voudrais dire à propos de cette œuvre, en-dehors des renseignements déjà donnés, ne ressemble pas à ce qu'on a coutume de considérer comme une analyse. Une analyse, comme celles que je suis souvent amené à faire pour mes étudiants, c'est d'abord, d'ordinaire, une mise en évidence des données formelles qui caractérisent une écriture musicale. Cela, je ne veux pas le faire pour deux raisons : tout 'abord, je n'ai sans doute pas encore, pour une œuvre aussi récente, le recul et l'objectivité nécessaires ; ensuite, cette approche formelle est particulièrement impropre dans le cas de KENGIR ; et enfin, l'imaginaire, jusque dans ses éventuelles illusions, est quand même révélateur de quelque chose, et pour l'instant je suis le seul à pouvoir donner quelques renseignements sur les rêveries qui ont accompagné la naissance de KENGIR. Tout au plus pourrait-on dire à la rigueur, sur la forme de cette œuvre, qu'il s'agit de cinq mélodies accompagnées au clavier, mais cela ne manquerait pas d'éveiller certains souvenirs, et de fourvoyer l'auditeur en lui laissant croire qu'il s'agit de prolonger ou de ranimer une tradition.

Il vaut mieux aborder d'emblée la particularité des textes chantés, et du titre qui les résume qui est le nom même des Sumériens dans leur langue. Pourquoi faire chanter les plus anciens poèmes d'amour connus, dans leur langue d'origine, alors qu'il y a des poètes vivants ? Ou encore ne vaudrait-il pas mieux chanter une traduction intelligible, comme les belles traductions de Jean Bottéro qui figurent dans le programme ? Autant d'objections auxquelles je voudrais répondre. Je dirai pour fixer tout de suite les idées que le recours à l'archaïque, et à tout ce qu'on est convenu d'appeler du terme assez désuet d'exotisme, s'inscrit dans une démarche qui est étrangère à la fois à une certaine modernité et à une certaine tradition. Sumer représente la plus grande distance historique connue : c'est un monde si éloigné que toute perspective s'abolit dans ces lointains flous. Leur langue était déjà morte au temps où le roi David composait ses psaumes. Autant dire que toute dimension historique s'estompe. Depuis qu'il n'est plus

très sûr que l'histoire écrive droit avec des lettres biscornues, je vois pour ainsi dire toutes les époques accrochées côte à côte comme des vêtements plus ou moins mités, dans un immense placard.

Inversement, la fraîcheur des sentiments traduits par ces poèmes, leur pouvoir incantatoire, sont partiellement intacts, et pour moi beaucoup moins frappés d'obsolescence que, par exemple, la musique d'Anton Bruckner ou celle d'Ambroise Thomas. Ce qu'on appelle la tradition m'apparaît souvent comme vieillot, et inerte, tandis que l'encyclopédie des cultures qui est désormais notre environnement ordinaire recèle çà et là des voix vivantes. C'est à l'écoute de ces voix que j'ai voulu me mettre. Sumer ne m'intéresse pas ici pour son antiquité : Sumer est par certains aspects aussi contemporain que la poésie qu'on écrit aujourd'hui. Ce que je cherche à explorer, c'est sa présence, autrement dit sa participation à des données invariantes qui échappent à l'histoire. Je ne me réfugie pas dans le passé comme faisaient les néo-classiques des années 20, et comme font certains néo-tonaux des années 80, parce que j'essaie d'extraire de ce qui semble relever du passé des éléments sous-jacents qui appartiennent à l'éternel présent du mythe, et que j'essaie de les traiter en me servant des techniques actuelles. De ces techniques, je ne dirai pas grand chose, parce que leur porter trop d'attention nous détourne de leur objet, un peu comme le peintre ne doit pas regarder son pinceau s'il veut réussir sa touche.

Cette relative indifférence aux moyens utilisés n'entraîne pas un pur éclectisme. Dans ce genre d'entreprise, l'usage par exemple de clichés historiques, de citations ou de formules datées, qu'elles viennent de l'église, du concert ou de l'opéra, serait pour moi un handicap aussi insurmontable que la fuite en avant qu'incarnait récemment encore un modernisme systématiquement amnésique. La langue sumérienne, comme les langues hittite, étrusque et gauloise que j'ai utilisées dans les Trois chants sacrés, n'est compromise avec aucune tradition ancienne ou récente. Je l'ai affrontée aussi directement que j'ai pu, sans l'analyser méthodiquement comme je l'avais fait autrefois pour différents modèles linguistiques, mais globalement, intuitivement, et plus, je dirais, comme un chamane que comme un grammairien.

Si la dimension historique a perdu la toute-puissance que l'ère du marxisme lui attribuait, les épaves de l'histoire ont peut-être pour fonction de nous renseigner non sur le sens du courant qui les porte, puisque les remous l'ont effacé, et que, contrairement à la nature, l'histoire fait des sauts, mais bien sur le présent, l'éternel présent. Et l'idée musicale ne consiste pas seulement en un assemblage plus ou moins complexe de formes sonores, mais surtout en une opération d'évocation, presque au sens magique, de la voix secrète qui persiste. La voix qu'Artaud cherchait à entendre chez les Tarahumaras par exemple, et qui pour moi n'a rien de surnaturel, mais au contraire qui est ce qui reste de voix naturelle

en l'homme. Le travail du compositeur tel que je le conçois aujourd'hui est de la percevoir, de l'éclairer d'une façon communicable, pour qu'enfin chacun puisse la reconnaître, comme un souvenir presque oublié. Il s'agit moins d'assembler une machine à produire du sens que d'assumer les pouvoirs magiques du masque. C'est pourquoi je disais que le compositeur est une sorte de chamane. Il se déguise ici en Sumérien, parce que sous cette défroque historique il a entrevu une énergie latente, une voix captive, que la musique devrait libérer.

Mais cette réminiscence est assez peu platonicienne, car la voix en question ne tombe pas du ciel des Idées, elle remonte du corps. J'oserai dire que son secret est plutôt de l'ordre de la sécrétion, et je serais prêt à penser que la musique sert à débloquent les circuits neuronaux où elle est inscrite en pointillé dès l'origine, ce qui en fait une activité biologique essentielle. Les images utilisées comme point d'appui pour cette opération : modèles sonores ou poèmes sumériens ont peut-être aussi pour rôle de tromper temporairement la vigilance de la censure qu'exerce la raison, et de révéler des archétypes incontournables, à charge ensuite pour le compositeur de les organiser avec les moyens dont il dispose en son lieu et en son temps. L'analyse de ces moyens a trop longtemps été le seul souci considéré comme avouable. Il me semble qu'il est temps de re-mythifier un peu l'imagination musicale.

Ces références et ces considérations nous entraînent loin de l'idéologie dominante qui assigne plutôt pour tâche au compositeur de s'appuyer sur la technologie pour résoudre des problèmes de matériaux sonores inédits. Mais nous sommes tout aussi loin de la nostalgie passéiste qui, elle, identifie trop vite ces invariants de l'histoire à ce qui n'est que routines ethnocentriques.

Et, direz-vous, où est l'amour dans tout cela, puisqu'il s'agit de cinq poèmes d'amour ? L'amour à Sumer il y a 4000 ans, on s'en doute un peu, ce n'est pas le Crazy Horse. Et ce n'est pas non plus Mozart ou Schumann. Dépouillé de son imagerie locale, et ramené à l'essentiel, c'est pourtant finalement la même chose. Comme dans toute poésie, ce n'est rien de le faire, il faut le dire, ou plutôt le chanter, et l'amour, c'est rappeler que le désir a été divinisé parce que l'homme y a reconnu une grande ruse de la nature pour le pousser à procréer. C'est dire que bien avant d'être une relation entre deux individus, l'amour est le mobile même du temps. C'est pour cela que les Grecs le reconnaissaient comme le plus ancien et à la fois le plus jeune des dieux. L'érotisme est donc au cœur de la musique, puisqu'elle vise comme lui à transformer l'angoisse du temps en source de joie. La musique est même aujourd'hui un des rares domaines où le sens sacré du désir peut survivre.

Un célèbre critique a montré que dans le quasi-diptyque de Titien, l'amour sacré et l'amour profane, ce n'était pas la voluptueuse nudité qui représentait l'amour profane, mais bien la courtisane couverte de brocarts, contrairement à ce qu'on

avait fini par croire sous l'effet d'une censure puritaine. Les poèmes-balbale en l'honneur du roi Shusin mettent à nu les gestes de l'amour parce que c'est en effet cette nudité qui est sacrée ou, ce qui pour moi est à peu près synonyme : naturelle.

J'avais annoncé tout à l'heure que je ne ferais pas d'analyse de KENGIR : comme vous voyez, je suis en train de tenir parole. Il y a eu une époque où ce genre de considérations poético-philosophiques passait pour une rêverie en marge du vrai sujet, c'est-à-dire le sérieux de l'écriture. Il me semble qu'aujourd'hui on peut parier que le public comprendra mieux l'idée musicale en découvrant ces arrière-plans imaginaires plutôt que l'arrière-boutique du compositeur. Ce n'est pas que les techniques ne posent plus aucun problème, c'est plutôt que les compositeurs recommencent enfin à s'adresser en priorité à ceux qui aiment la musique plus que les problèmes.

C'est aussi que l'idée musicale a cessé de prendre naissance dans l'écriture. Un des développements durables des idées de Mai 68 est que l'oralité ne se confond plus nécessairement avec une pensée primaire. La réflexion a cessé de s'opposer au réflexe. Et là, je vais tout de même faire quelques allusions à la technique, dans le contexte de ce groupe original et spécialisé qu'a constitué l'ensemble de l'Itinéraire. L'informatique contribue à donner aujourd'hui à l'oralité un nouvel essor, différent de l'improvisation. Dans KENGIR, tout est écrit, mais l'idée est presque toujours antérieure à sa transcription. Autrefois la spontanéité du geste ou du chant était limitée en précision et en durée par les difficultés de la mémorisation et de la notation. Ces difficultés ont été considérablement allégées par les outils que représentent le séquenceur et l'échantillonneur. La technologie n'a pas bouleversé le travail du compositeur, elle l'a facilité. Il est devenu très simple de se trouver en face de la transcription automatique aussi bien d'une improvisation orale ou gestuelle que d'un modèle sonore, par exemple un modèle parlé.

Du même coup les rôles des régions conscientes et inconscientes de l'imaginaire sont différents de ce qu'ils étaient, et sujets à une réévaluation. Le subconscient, autrefois à peine entrevu, et fugace, est plus aisément approchable. Du coup, la protection qu'offraient les spéculations rationalisées préalables à la rédaction de l'œuvre s'affaiblit, et le compositeur risque davantage de se trouver à chaque instant face à face avec la tête de Méduse. Je veux dire par là que les échafaudages de l'écriture, autrefois si serrés qu'ils en devenaient opaques, et masquaient parfois le fond des choses, sont redevenus transparents, et peuvent retrouver leur fonction utilitaire. En même temps que l'écriture redevient une simple technique de transcription, l'idée musicale remise à nu retrouve tous les risques de cette nudité.

Que révèle-t-elle cette nudité, qui malheureusement n'est pas toujours érotique ?

Ce qui n'a aucun nom, et que le musicien symbolise à l'aide du son. L'idée musicale nue est sonore. Cela a l'air d'une évidence, mais des siècles d'écriture nous ont conditionnés à manipuler des signes qui symbolisent des sons, c'est-à-dire que l'opération symbolique de l'écriture a pu finir par cacher l'opération symbolique ultime et authentique, celle qui doit transformer ensuite le son en signe d'autre chose. Il est clair qu'il y a une pensée sans langage, comme il y a une parole d'avant l'écriture, et la musique en est une expression. Le compositeur n'est plus obligé d'envoyer la partition en éclairé : le terrain qu'elle cartographie a déjà été parcouru par lui. En d'autres termes, le compositeur a fourni aux interprètes une maquette sonore en même temps que l'itinéraire à suivre sur le papier. Ce qui n'enlève d'ailleurs aucun mérite aux interprètes, car de même que dans la génération précédente les enregistrements existants n'ont pas supprimé le travail de maturation personnelle, la maquette sonore ne donne qu'une vue générale simplifiée de l'œuvre qui reste à jouer. C'est ce que je vous propose de vérifier, si vous le voulez bien, plutôt que de continuer à parler, en laissant maintenant la place à Françoise Kubler et à Fuminori Tanada.

(Présentation du concert du 19 juin 1991)

texte repris dans le recueil *L'idée musicale*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1993, p.35-41