

La paperasserie musicale

Un certain culte de l'écriture semble promis à un déclin rapide. Beaucoup de musiques très complexes (Pygmées, Bali, électroacoustique...) fonctionnent très bien sans notation, et les druides savaient déjà que l'écrit peut favoriser la paresse spirituelle. Cela dit, comment, d'aide-mémoire lacunaire et quasi clandestine qu'elle était à l'origine, la notation musicale a-t-elle enflé ses prétentions au point que les signes évincent parfois le signifié sonore dans telles élucubrations maniéristes destinées à l'œil seul, jusqu'à étouffer le son sous la paperasserie musicale?

Le formalisme poussé jusqu'à l'absurde n'est pas spécifique à notre époque, c'est une tentation résurgente et hautement significative. Le parallélisme entre ce qui s'est passé vers 1500 et vers 1950, à l'aube et à la fin des « temps modernes », est édifiant. Au temps des Grands rhétoriciens et des Grands polyphonistes franco-flamands, une ivresse s'empare des manipulateurs de signes musicaux. Machaut, cent cinquante ans plus tôt, superposait trois textes dans ses ballades; on fait mieux alors : on empile plusieurs dizaines de parties « réelles » sans contrevenir aux règles, et tant pis si cela sonne comme un brouhaha d'une parfaite platitude. Le goût de l'expérience et de l'exploit n'explique pas à lui seul cet évident abus; celui-ci est une réaction de défi contre une aventure qui prend naissance dans le même temps à Florence et ailleurs, celle du madrigal, de la mélodie accompagnée. En d'autres termes l'idéologie menacée du vieil ordre médiéval s'exaspère jusqu'à l'absurde en réaction contre l'émergence de l'idée simple et nouvelle de l'individu.

Ce qui s'est passé il y a un quart de siècle n'est pas sans analogie. Il n'est pas suffisant de dire que ce sont les Nazis qui ont, par leurs persécutions, empêché la musique sérielle d'être jouée et de se développer en Europe. L'information à son sujet circulait avant-guerre, mais restait sans conséquence. Ce n'est pas la levée d'une censure politique ou sociale qui a ressuscité le sérialisme à Paris, à Milan ou à Cologne dans les années cinquante, c'est bien plutôt le magnétophone et le début de l'ère audiovisuelle. Ce que l'Ars Nova du XIV^{ème} siècle était pour les polyphonies hypertrophiées du XV^{ème}, Schönberg et ses disciples l'ont alors été pour ce sérialisme devenu « intégriste », qui a bien eu raison de revendiquer l'héritage de Bach et de Philippe de Vitry : pour la dernière fois peut-être de sa longue histoire la musique occidentale s'identifiait à une combinatoire sophistiquée. Les conflits apparents : Bartók contre Stravinsky, Schönberg contre les « pompiers », masquaient une angoisse plus profonde, celle dont Boulez témoignait devant les sons « incontrôlables ». L'irruption du réel sonore devenu

disponible, l'utopie futuriste de 1913 devenue réalité, dénonçaient toute la problématique formelle du sérialisme comme la fin d'une longue histoire, celle du contrepoint. Sans doute le sérialisme n'a pas été seulement un jeu d'écritures, mais il a été, de toutes les écoles esthétiques connues, la plus attachée à se définir et se justifier par des références techniques à l'écriture et à son histoire. L'exaspération graphique de certaines partitions actuelles traduit un surcroît d'angoisse devant l'échec de la notation, détournée de son rôle subalterne pour l'impossible mission d'être la musique elle-même, une musique à laquelle il ne manque que la durée et le son.

Il reste à retrouver la vraie justification de la notation, tout empirique et pratique, celle par exemple des tablatures. Après un temps où on a trop confondu la carte et le territoire, on peut être tenté de trouver plus pratique un simple portulan, et c'est ce que font entre autres les compositeurs électroacoustiques. Comme d'autre part il commence à y avoir des notations exhaustives, telles que sonagrammes ou données numériques pour mémoire d'ordinateur, la notation comme image symbolique d'une spéculation perd beaucoup de son intérêt, et on aura plutôt besoin d'un outil opératoire, toutes les fois du moins que la musique doit être préparée fraîche devant la clientèle, et non déversée par un équipement de conservation.

La partition symbolique doit renoncer à son impertinente ambition d'être une image complète et fidèle de la réalité sonore. Tant qu'à faire appliquer du temps sur de l'espace, la bande magnétique classique ou le disque d'ordinateur le font de façon plus homogène et plus complète. Ce qui gêne encore dans le sonagramme pour qu'on le considère comme une vraie notation, ce n'est pas tellement que les données physiques qu'il transcrit « anamorphosent » la perception; c'est surtout qu'il n'est pas lisible, reproductible de façon sonore. L'inconvénient va probablement disparaître avec les nouveaux instruments de synthèse et d'analyse sonores. On peut penser que, comme la bande magnétique rend d'une certaine manière superflue l'écriture sur papier, la synthèse graphique ou numérique-analogique donne un air primitif à l'enregistrement magnétique. Mais cela n'implique la disparition ni de l'une ni de l'autre. D'abord, parce que l'imagination des compositeurs est plus souvent en retard sur la technologie que l'inverse, et ensuite parce qu'une notation exhaustive est, avec son objet, dans un rapport totalement inerte, tautologique, tandis qu'une notation symbolique a quelque chose de suggestif dans ses imprécisions mêmes.

Le cas des musiques mixtes est assez éloquent à cet égard. Mélanger une bande de sons bruts et une écriture instrumentale implique qu'on ne retienne, pour noter la première, que ce qui est repérable commodément comme réplique pour les instrumentistes, de même que leur partition se limite par définition aux suggestions nécessaires pour reconstituer l'image sonore souhaitée. L'excès des

indications écrites a presque les mêmes conséquences que leur pénurie : l'interprète s'en remet à ses routines pour trancher. Pierre Gautier, luthiste du XVIIème siècle, après s'être évertué dans sa préface à expliquer comment réaliser toutes ses notations d'effets spéciaux, pizzicati claquants et autres, concluait en écrivant : « et qui le voudra savoir mieux, qu'il me parle », Les fétichistes du signe veulent oublier qu'ils sont toujours en deçà d'une parole; et par ailleurs, le retour à une notation délibérément moins précise que celle de la tradition, à des neumes en quelque sorte, paraît téméraire en l'absence d'un consensus bien établi qui pallierait par l'usage les imprécisions d'une telle sténographie. Les interprètes ont bien raison de grogner quand on les convie à apprendre un solfège différent par partition : non seulement le signifié est en général moins nouveau que le signe, mais surtout cela témoigne d'une sorte de surdité volontaire du compositeur peu soucieux d'appréhender les conséquences du signe. Lorsqu'en guise de message on propose un code, un de plus, tout se passe comme si l'on n'avait plus ni code ni message. Et il est assez naïf de confondre la polysémie des signes avec la richesse des significations musicales.

Dans la mesure où la partition fonctionnait comme image de spéculations formelles, elle va sans doute être relevée par l'ordinateur employé comme un outil d'exploration, d'analyse, autrement précis et complet. Il ne lui restera plus que son utilité pratique qui est sa vraie justification : être un auxiliaire mnémotechnique lié à des gestes définis, dont le sens ne s'éclaire tout à fait que par la « parole » qui est au-delà des signes, c'est-à-dire à l'intérieur d'une culture, de valeurs partagées. La prétention de certaines partitions à être chacune un univers original trahit le refus de ce partage, et ce refus constate l'échec d'une tradition qui, à force de surestimer le jeu des signes, a perdu contact avec la réalité des sons.

3 septembre 1978

Musique en jeu n° 33, décembre 1978, Paris, Seuil, p.35-37.

Entre l'observatoire et l'atelier, éd. Kimé, Paris 1978, ISBN2-84174-112-5