

METAlangueATEM : rôle de la respiration dans la musique moderne

Autor(en): **Bauer, Johannes / Lasserre, Jacques**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 69

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927791>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Briser le langage pour toucher la vie

Cris et glossolalie : le scandale de l'émission radiophonique d'Artaud pour en finir avec le jugement de dieu rappelle un peu la scène du 8 janvier 1889, où Franz Overbeck trouva son ami, le philosophe Friedrich Nietzsche, « gémissant et convulsé » dans son appartement de la Via Carlo Alberto, à Turin. Il était tombé dans le « cycle des hallucinations », qui faisaient penser à la mise en scène d'un esprit délirant, crachant des « bribes du monde imaginaire dans lequel il venait de vivre, pour subir de nouveau des convulsions et les éruptions d'une souffrance indicible »¹.

Il y aurait certes d'autres voies d'accès que Nietzsche et Artaud pour aborder l'enveloppe respiratoire du langage : la flûte de bambou japonaise, par exemple. Alors que, dans la musique savante européenne, le corps se désincarne pendant des siècles au nom d'un idéal de pureté spirituelle, le souffle audible, l'émission bruyante du son forment un élément essentiel de la musique de *shakuhachi*. Le vrai maître est celui qui parvient à se rapprocher le plus des bruits du monde ambiant, fût-ce le murmure du vent dans la bamboueraie jaunie. Le son se satisfait de la plénitude du moment et du lieu, il ne doit pas être purifié de sa composante naturelle, comme l'art d'inspiration chrétienne de l'Occident. Prenons d'autre part le *dikr* des cérémonies soufistes, dans lequel la répétition incessante du nom d'Allah est censée conduire à la fusion avec le divin. La dramaturgie en est basée sur le halètement inspiration/expiration, l'obsession du rythme et l'accélération perpétuelle du tempo, qui produisent une déclamation extatique rappelant le *Westöstlicher Divan* de Goethe et la « double grâce » de la respiration :

*Die Luft einziehn, sich ihrer entladen.
Jenes bedrängt, dieses erfrischt ;
So wunderbar ist das Leben gemischt.
Du danke Gott, wenn er dich presst,
Und dank' ihm, wenn er dich wieder entlässt*².

LEJEUNE, LIGETI, BERIO, GRISEY, STOCKHAUSEN

Quelque cent cinquante ans plus tard, on ne ressent plus rien de cette « double grâce » dans « Chute » du *Cycle d'Icare* de Jacques Lejeune. A sa place, une exclamation étouffée d'effroi annonce un glissando vertigineux, qui s'éloigne de l'auditeur en des reprises infinies et se transforme en rébus du fait

même de cette infinitude. Mais en rébus de quoi ? Qu'est-ce qui détourne l'Icare de Lejeune de sa trajectoire ? Qu'est-ce qui lui coupe le souffle ? Est-ce l'abîme, qui, comme dans *Les plaintes d'un Icare* de Baudelaire, aspire l'individu terrifié pour le noyer dans la foule anonyme ?

*Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme
Qui me servira de tombeau*³.

Ou est-ce le « rien » que Kierkegaard associe de façon si pénétrante à l'angoisse, ce « vertige de la liberté, qui surgit quand l'esprit veut poser la synthèse et que la liberté perçoit désormais sa propre possibilité et saisit ensuite la finitude pour s'y agripper »⁴ ? Le néant, face auquel « toutes choses et nous-mêmes sombrons dans l'indifférence », parce que l'angoisse « fait déraiper l'étant dans le tout » et cause que « nous nous déroberions à nous-mêmes »⁵ ? L'angoisse face aux catastrophes historiques du XX^e siècle ? La peur de nous étouffer, peut-être en goûtant l'amertume de la vie ?

« L'angoisse nous coupe-t-elle la parole ? »⁶ Si le charabia incompréhensible des *Aventures* de Ligeti dénonce l'impuissance de la communication linguistique, alors que celle-ci est justement censée favoriser la compréhension, on pourrait aussi parler d'une légère irritation, teintée de peur, dans le mimodrame du compositeur hongrois — une irritation à la fois étrange et familière, tout comme les rôles et les personnages de la pièce, dont le caractère surréaliste résulte de l'abandon de la logique du langage et du collage de divers affects. Dans *Aventures*, cependant, la portée de la nouveauté et de l'insolite est encore beaucoup plus grande. Parce que la musique opère avec de la pure poésie sonore, parce qu'elle est libre de tout substrat sémantique, que la parole n'y est pas utilisée comme un arsenal de définitions avec son taux de coups au but, les actions des chanteurs s'y transforment véritablement en aventures de l'expression et de la réflexion. Déconstruite, la langue dégage son noyau somatique. Désormais, l'énergie pneumatique peut être utilisée comme élément esthétique, comme une sorte de machine à vent aux multiples registres expressifs — voir le début d'*Aventures*.

Aussi la déconstruction de la langue et la composition du souffle apparaissent-elles presque simultanément dans la musique. Dans les années 1960 et 1970, surtout, de nombreux compositeurs travaillent avec une « langue » d'origine largement phonétique et respiratoire. Dans *Visage*, Luciano Berio

1. Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche*, vol. III, Munich : 1981, p. 39.

2. Johann Wolfgang von Goethe, *Westöstlicher Divan* («Talismane»).

3. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (« Les plaintes d'un Icare »), Paris : 1961, p. 173.

4. Sören Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, Hans Rochol (éd.), Hambourg : 1984, p. 64.

5. Martin Heidegger, *Wegmarken*, Frankfurt/M. : 1967, p. 9.

6. *Ibidem*.

montre que la production de l'articulation émane du réservoir du souffle, comme dans les douleurs de l'enfantement. Il faut de longues minutes d'initiation traumatique pour que les particules phonétiques surgies des bruits respiratoires naturels et artificiels se cristallisent dans un mot magique, « parole », murmuré comme un sésame promettant la terre ferme. Il subsiste pourtant cette certitude que le terrain de la « parole » — la langue — est miné. La langue a beau régir les conventions, être un contrat de communication convenu et sans cesse réaffirmé, et procurer pour cette raison une certaine sécurité, cette notion traditionnelle révèle justement la vacuité de ses bases, le *flatus vocis* des mots, son aspect arbitraire, malgré le consentement qui la rend utilisable ; elle s'avère donc aussi libre de toute attache et avide de liberté. C'est ce jeu de l'apparence et de l'inconnu que les scènes « essoufflées » de la musique moderne font scintiller dans des évocations de sommeil et de rêve.

Depuis que l'agitation du quotidien a condamné les délices de l'imagination comme luxe spirituel improductif et les a bannis dans le champ de l'esthétique, de l'ésotérisme et de la narcose, le mystère nous attire de plus en plus. Le sommeil et le rêve sont les derniers refuges d'un monde assailli par les insomnies et les cauchemars. Ce monde aspire à la mystique de la nuit, en particulier à celle de l'Égypte, donc d'une civilisation où l'univers de la nuit et de la mort est inséparable de celui du jour et de la vie. Gérard Grisey, par exemple, est retourné plusieurs fois au cycle des anciens mythes égyptiens. Celui du passage du soleil à travers le royaume des morts sous-tend ainsi *Jour, Contre-Jour*, musique qui affirme l'alliance du jour et de la nuit — contre la dissociation que leur impose notre folle économie. En recourant au vocabulaire de l'accélération des battements du cœur et de la respiration tranquille, le début de l'œuvre sonne comme le départ d'une plongée archéologique de l'âme dans des tréfonds que la cécité nocturne de la civilisation moderne menace de rendre imperceptibles. Mais chez Grisey, l'ombre que le souffle jette sur le langage devient une puissante langue des ombres, qui habilite de contours et de contrastes l'arc lumineux de l'œuvre, c'est-à-dire les processus de transformation et de stratification des sons, dans le cosmos de leurs harmoniques, en obéissant à une logique de la lumière et de l'ombre. Dans cette logique, un spectre sonore inharmonique s'éclaircit en se transformant en une palette d'harmoniques purs, puis s'assombrit à nouveau, les harmonies spectrales étant sous-tendues par un monde antagoniste de sons-bruits. Il y a là un clair-obscur savamment structuré, une sémantique sonore de la vie et de la mort — au-delà de leur polarité — obtenue par des processus de genèse et de déclin. D'où le titre *Jour/Contre-Jour*, et non *Jour/Nuit*.

Les *Hymnes* (1967) de Stockhausen évoquent déjà des scènes oniriques en chargeant de visions une phase de respiration calme : de l'utopie concrète d'un monde pacifié par la compréhension entre les peuples, on passe au « royaume utopique de *Hymunion*, en *Harmondie*, où règne *Pluramon* »⁷. Le compositeur cherche à réaliser ce programme verbal percutant en transformant électroniquement et en superposant (*Intermodulationen*) plusieurs hymnes nationaux. Ce rêve proverbial d'un monde meilleur se manifeste le plus clairement dans la quatrième « région » de *Hymnen*, où les respirations de Stockhausen évoquant le sommeil et le rêve sont traversées par des stades antérieurs de la composition — c'est-à-dire des pays et des peuples — et sont rassemblées dans un projet futuriste. Ces moments appartiennent aux motifs suggestifs d'une musique qui se conclut dans un « cadre vide »⁸ et silencieux — un modèle ouvert de presque une minute et demie — ou qui invite à s'engager pour le projet d'union mondiale par la voix d'un croupier. Cependant

l'envolée de Stockhausen bascule sans cesse dans la trivialité, par exemple quand le « *Pluramon* », d'abord murmuré par le compositeur entre des respirations régulières, comme dans un état de demi-sommeil, est proclamé soudain dans une illumination comme mantra universel et revêt le comique involontaire d'un slogan publicitaire. Mais même si le regard de Sirius sur les tribus terrestres menace de décoller de la réalité et que les *Hymnes* de Stockhausen dansent sur le fil du rasoir en mélangeant allègrement des rigueurs grandioses et un fatras messianique, il n'en reste pas moins que les passages « soufflés » demeurent passionnants.

INTERLUDE I

D'où vient ce charisme du souffle ? Peut-être de ce que la respiration est devenue le symbole lapidaire de la vie et de la mort, au cœur d'une société prise au piège du profit et de l'accélération, où le refoulement de la mort et celui de la vie sont étroitement liés. La vie — qui devrait être un affranchissement du carcan de l'économie et du fonctionnalisme —, et la mort sont les scandales d'une morale du travail et de l'exploitation qui asservit tout le monde à l'économie ; une économie qui a intériorisé plus que tout autre système la malediction du travail et de l'exil du Paradis, et en a fait le fondement du sens et de l'existence, une économie qui confond la conception puritaine du temps « bien occupé » et ses petits triomphes d'efficacité réglée avec la vie, et qui gère simultanément, en toute rigueur, la mort comme dernier acte administratif, en tâchant d'évacuer autant que possible les râles et les soupirs des mourants dans des locaux insonorisés. Peut-être parce que l'agonie rappelle à quel point la vie est devenue le jouet du maelström de marchés imprévisibles. Répondre à cet espace centrifuge et à ce temps noué d'angoisse par l'idylle d'un souffle conçu comme le fondement de la nature vierge, serait de la pure idéologie ou, pour le dire de façon plus douce, une négation abstraite.

LACHENMANN, SCHNEBEL

Pour apprendre comment structurer une musique du souffle qui soit bien dans l'esprit de notre temps, prenons *temA* (1968), de Helmut Lachenmann, pour flûte, voix et violoncelle. La musique de Lachenmann résiste à la nostalgie rêveuse du confort en intégrant dans la composition la réflexion sur la question de savoir pourquoi, à un moment donné de son histoire, le corps a dû et su se révolter contre son interne-ment esthétique. De même que le palindrome *temA* donne « Atem » (souffle) et indique le programme caché de l'œuvre, l'intérieur de la musique, faite d'incessantes éruptions soudaines, « coupe le souffle » en accumulant les prouesses respiratoires. La chanteuse doit respirer simplement, chuchoter des dialogues, mais aussi « inspirer en criant », « haleter des tréfonds de la gorge » ou « dénaturer le son par une pression anormale », ou encore maîtriser deux sortes de trémolo, le ronflement et le crépitement — et tout cela avec une agilité qui ancre le son spirituel de la voix au corps, sans renoncer à la rigueur de l'écriture. Composer consiste ici plutôt à mettre artificiellement en scène un phénomène naturel qu'à proposer un événement artistique naturel⁹. Le potentiel du souffle dégage le noyau matériel de la langue, le convertit lui-même en langage, et s'oppose ainsi aux cloisonnements de la civilisation. La musique de Lachenmann décloisonne par le simple fait qu'elle ne condamne pas le bruit pour infériorité. Le facteur décisif reste « d'intégrer les conditions mécaniques de la production du son dans la composition », sans y interposer de filtres purificateurs qui subliment la matière¹⁰. L'autopsie du son que pratique

7. Karlheinz Stockhausen, *Hymnen*, notice du CD, p. 25.

8. *Ibidem*, p. 18.

9. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden : 1996, p. 402.

10. *Ibidem*, p. 378.

Lachenmann révèle le lien entre les fondements matériels et énergétiques du son — y compris le bruit de la respiration — et le discours musical. Elle implique une certaine critique de la métaphysique : le sens, l'idée, ne peuvent être séparés de leur supports, de leur médium. En musique, le platonisme est dépassé, et avec lui, une notion de la composition qui s'était retranchée trop longtemps derrière la virginité de constructions aux belles proportions et de sons purifiés, même s'il arrivait que ceux-ci se comportent de façon aberrante.

Dieter Schnebel prend lui aussi congé du son pur. Ses *Atemzüge* (Respirations) mettent en musique des processus respiratoires. Ce sont des « exercices » d'une sensibilité pragmatique, par exemple « pour la profondeur et la rapidité de la respiration »¹¹ — sans le secours de la parole. Ce sont aussi des exercices d'interaction entre les exécutants, ou entre ceux-ci et le public. Soumis à toute la palette des émotions égoïstes et altruistes, ils obéissent également à une imagination inventive et à une précision tout analytique. Il s'agit notamment d'émanciper les bruits instinctuels : respirer, râler, haleter, rien n'est tabou, pas même les secousses de l'asthme. La distinction entre le cru et le cuit, qui affecte aussi la respiration, disparaît. En effet, selon tel code historique de valeurs, les ronflements sont perçus comme quelque chose d'inesthétique, parce que le bruit est « animalelement » brut (le cru), alors que la respiration tranquille du dormeur a quelque chose d'esthétique, parce qu'elle est sublimée dans l'humain (le cuit). Pour Schnebel, non seulement la respiration « fournit déjà suffisamment de bruits », mais encore les phonèmes de la langue ne sont que « l'expiration du souffle rendue audible »¹². L'archéologie des profondeurs, telle que la pratique Schnebel, prend donc au sérieux les agents méprisés de la production sonore, c'est-à-dire les organes, elle libère les producteurs du son et de la parole, réduits ailleurs au rang de simples manœuvres, affranchissant ce faisant aussi la belle sonorité ronde de sa servitude stérile. Voilà à quoi peut mener la dialectique maître/esclave de Hegel !

Fin donc d'un système où l'on chante et parle comme si le corps n'existait pas. On prêterait désormais l'oreille à la « production matérielle », on laissera « la voix surgir perceptiblement du souffle », on admettra que « la respiration est elle-même un art »¹³. Cette libération du corps rappelle le motif nietzschéen du « fil d'Ariane qu'est le corps »¹⁴ et *Le Théâtre et son double* d'Artaud. Ce dernier soulève d'ailleurs également le problème de la « musculature affective qui correspond à des localisations physiques des sentiments »¹⁵, étant donné que même les acteurs « ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre » — ces acteurs qui, par « l'usage de leur gosier », ne donnent pas la parole à un organe, « mais [à] une abstraction monstrueuse »¹⁶. Dans tout cela, la « question du souffle est primordiale », « la connaissance des souffles »¹⁷ indispensable, pour rendre les gens sensibles « à la qualité subtile de cris, [...] à des revendications désespérées de l'âme »¹⁸.

Ces « exigences », Schnebel ne les perd jamais de vue, même pas dans les *Choralsvorspielen I*, qui traitent du *pneuma* de Pentecôte — remarquons qu'en 1970, Heinz Holliger utilise aussi ce titre *Pneuma* —, ou plus précisément de sa sécularisation. De même que la musique fragmente et liquéfie des mélodies de choral encroûtées en formules, de même il faut que la tempête de l'Esprit, ce souffle révolutionnaire, détruise et emporte ce qui donnera naissance à de nouvelles constellations, c'est-à-dire les normes pétrifiées et les funestes lignes de démarcation entre le rêve et la réalité. Ce n'est que lorsque les portes de l'Église auront été enfoncées vers la liberté et l'ouverture qu'il sera possible et indispensable d'appréhender le monde, son fracas quotidien, son bruit de fond technoïde et sa pression civilisatrice. Schnebel compose

un tableau empreint de l'athlétisme de la *condition humaine* [en français dans le texte] actuelle. La panique de la suffocation, le bruit agressif des moteurs, le halètement de la lutte contre l'effet strangulateur d'une technique surarmée se cumulent pour aboutir à une intensité à couper le souffle, au propre et au figuré. Changer le monde en l'imitant — cette tactique peut prendre l'aspect d'une attaque meurtrière.

INTERLUDE II

Dans la musique moderne, la respiration devient un langage *sui generis*, une langue qui ne s'épuise pas dans le monopole identitaire de la personne, et d'une façon différente de la voix parlée, dont le spectre des fréquences trahit aussitôt l'origine. Alors que la reconnaissance vocale est une technique déjà abondamment utilisée, la reconnaissance respiratoire serait une impossibilité. La respiration permet tout au plus de distinguer les sexes. Pourtant, malgré l'impossibilité de cette individualisation, la respiration affecte l'existence de chacun plus que n'importe quelle langue. C'est pour cette raison que la respiration mise en musique (« composée ») s'avère être le fondement créateur du langage, alors que les langues souffrent toujours de la malédiction de Babel. Respirer est le phénomène le plus universel comme le plus personnel, il est lié étroitement tant à l'espèce qu'à l'individu. Est-il étonnant, dès lors, que dans la diversité des mises en musique du souffle, la respiration soit devenue une *lingua franca* pré- et supralinguistique, un idiome qui révèle le texte caché de la civilisation ?

NONO, SPAHLINGER, XENAKIS

C'est ce texte invisible qui sous-tend la composition de Nono intitulée *Das atmende Klarsein*, pour flûte basse, chœur et électronique *live*, d'après des fragments d'anciens poèmes orphiques et les *Élégies de Duino* de Rilke. Chez Nono, la respiration qui met en mouvement et fait vibrer les éléments figés se différencie en nuances, modifications et demi-teintes subtiles, qui exigent non seulement une grande imagination de la part de l'auditeur, mais aussi un sens développé de la contemplation philosophique. La musique réclame cette finesse d'ouïe, par exemple lorsque Nono superpose trois textes de langues différentes et les rend incompréhensibles par leur seule rencontre. Ce jeu de l'absence/présence est une parabole astucieuse des possibilités méconnues du présent, dans lequel la terreur exercée par la réalité et la perte du monde se complètent. Tout en pianissimo, le chant séducteur des sirènes orchestré par Nono se fait le porte-voix des reflets et échos les plus ténus, la caisse de résonance de choses inaudibles, ignorées, inouïes. Il traduit le pays idéal de Rilke « ins Freie »¹⁹ par de longs points d'orgue et un gaspillage dispendieux de temps et de souffle, qui, à l'écouter sans compromis, est une monstrueuse provocation face à l'annihilation haletante du présent dans l'agitation obsessionnelle de la « pathologie industrielle »²⁰. Et qu'est-ce qui saurait mieux rendre la suspension du souffle qu'un instrument comme la flûte, qui est lui-même mis en branle par la respiration ? Alliant la nature interne et externe, le souffle et le vent, ce roseau chantant conserve le côté éphémère, plaintif et prometteur du son naturel avec beaucoup plus de prégnance que les cordes, qu'on joue avec les mains et à plus grande distance du corps.

La musique calme et extatique de Nono n'a rien à voir avec l'intériorité de Rilke (« Nirgends [...] wird Welt sein als innen »²¹), mais elle vise certainement à changer la conscience de l'intérieur. C'est exactement ce que recherche aussi le quatuor à cordes de Mathias Spahlinger « *Από δῶ* »

11. Dieter Schnebel, *Denkbare Musik*, Cologne : 1972, p. 471.

12. *Ibidem*, p. 453.

13. *Ibidem*, p. 455.

14. Friedrich Nietzsche, *Werke und Briefe*, Karl Schlechta (éd.), Munich : 1969, vol. III, p. 453 et 500.

15. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double. Œuvres complètes*, tome IV, Paris : 1964, p. 154

16. *Ibidem*, p. 164.

17. *Ibidem*, p. 158.

18. *Ibidem*, p. 160.

19. Rainer Maria Rilke, *Siebente Duineser Elegie*.

20. Karl Marx, *Das Kapital*, vol. I (MEW vol. XXIII), Berlin : 1972, p. 384.

21. Rilke, *Siebente Duineser Elegie*.

Helmut
Lachenmann :
extrait de
«temA»

(© Breitkopf &
Härtel)

The image shows a musical score for Helmut Lachenmann's piece 'temA'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano line, and the bottom staff is the cello line. The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, sf, ff, f), articulations (accents, slurs), and performance instructions like 'gew.', 'vibrato molto', 'arco', and 'Bebungen accel.'. There are also German lyrics written below the piano and cello staves, such as 'JA „das darf ja garnicht wahr sein E“', '„beim Ein-(a)-tmen da“', and '„immer wieder diese bittere Li...“ (das „T“ ganz scharf, wie im engl.)'. The score is marked with time signatures (3/8, 4/8, 3/8, 8/8) and includes a copyright notice for Breitkopf & Härtel.

avec ses halètements réprimés et « silencieux ». L'œuvre est placée sous l'égide de paroles clés tirées de *Das letzte Jahrhundert vor dem Menschen* (Le dernier siècle avant l'être humain), poème de Jannis Ritsos qui évoque la descente traumatique aux enfers de la conscience pendant l'occupation de la Grèce par les nazis. Chez Ritsos, le motif « Από δῶ » (D'ici) revient trois fois dans le slogan visionnaire « D'ici au soleil », que Spahlinger exprime par un fragment de la mélodie « Brüder, zur Sonne, zur Freiheit », extrait du « Chant de la solidarité » du mouvement syndical international. Chez Spahlinger, toutefois, cette citation jouée *sul ponticello* est pratiquement imperceptible.

Il s'agit d'ailleurs ici de l'analogie la plus superficielle entre le texte et la musique. Dans la partition, le compositeur indique lui-même que « tous les sons comprimés » sont à interpréter comme « le matériau sonore d'une musique absolue, sans contenu programmatique ». Dans le poème de Ritsos, ce qui intéresse Spahlinger sont les parallèles structurels et non les parallèles illustratifs, encore que structurel signifie aussi l'extension des références en direction du présent, y compris la réflexion du compositeur sur les hiérarchies de ce présent, quelle qu'en soit la complexité. Certes, on trouve dans ce quatuor des passages qui évoquent la réverbération de coups de feu, ou d'autres où les rares sons joués « normalement » prennent un caractère menaçant, comme le long unisson sur la bémol rappelant le ululement des sirènes, sans qu'on puisse parler d'illustration au premier degré. Pas plus qu'on ne confond les *battutos* de l'archet sur la caisse avec des coups véritables, ou les craquements des cordes pincées dans le chevillier avec les chevilles brisées des victimes de la torture. La musique de Spahlinger n'a rien à voir avec l'impuissance et la trahison que représenterait la tentative de traduire esthétiquement les cris des suppliciés. Si elle ouvre la voie à un malaise généralisé, c'est indirectement, en refusant l'illustration concrète. De même que chez Ritsos, mais inversement, les observations les plus banales se rapprochent de l'horreur et révèlent la terreur exercée par l'occupation, y compris l'état d'exception de la conscience aliénée : « les cafards, libres, dans la nuit, sur les carreaux des toilettes / avec un léger crissement, beaucoup de crissement, comme dans les articulations du cauchemar »²².

Qu'en est-il des séquences « respirées » de Spahlinger ? Cette musique de la résistance, où le son se transforme en détonation, est-elle un simple sténogramme de l'angoisse objectivée et de son « évacuation » lors de « l'occurrence d'un événement traumatisant », comme dirait Freud ?²³ Certes, la nervosité fébrile qui alimente le va-et-vient halluciné des métaphores chez Ritsos parcourt aussi les cordes des instruments, semblables à des nerfs mis à nu, dans les douze minutes du *tour de force [en français dans le texte]* de

Spahlinger. La musique est un champ de mines qui exclut les promenades harmonieuses sous peine de mort. Les instruments deviennent eux-mêmes des terrains où la *préhension* exercée par les exécutants se transforme en *appréhension* — une forme de témoignage dont on sait qu'en grec elle se dit *martyre*. Ce témoignage affecte même la pression de l'archet, qui va de l'absence de poids à l'exagération la plus marquée, comme si la somme des tensions psychiques devait être évacuée par et sur les cordes, jusqu'à l'écrasement bruitiste des hauteurs encore identifiables. Ces *pressions* créent un climat de *répression* qui décompose l'individu et le dégrade au rang de matériau. Pourtant, même quand Spahlinger indique pour un passage du dernier mouvement « haleter en soupirant », le geste du soupir (latin : *suspirium*) se recharge encore pour suspendre et le souffle et l'espoir : *dum spiro, spero*, tant que je respire, j'espère. Dernier recours de la vie et de la survie en présence de la mort et de la suffocation, le souffle fait alterner le quatuor entre la peur et l'espoir, la menace et l'insouciance. L'urgence même des inspirations et des expirations — ce modèle primitif de la parataxe — devient le symbole de la juxtaposition et de la succession anti-hiérarchiques, ordres qui s'opposent aux pyramides du pouvoir et du commandement, lesquelles favorisent toutes les manifestations — visibles ou intériorisées — de la guerre, de la terreur et de l'oppression. Même si le raccourcissement progressif des trois volets du quatuor ne reflète qu'approximativement le triple appel à l'espérance (« D'ici au soleil »), et même si l'œuvre se conclut « comme par interruption », le côté ouvert du *senza fine* ouvre la perspective d'un dépassement du *statu quo*, dont les contours se dégagent de la musique même, par exemple quand l'imitation frappante de la respiration produite en frottant les côtes des instruments avec l'archet se mêle au souffle réel des exécutants, d'où abolition momentanée de la distance entre l'objet et la conscience, ou lorsque la chair vive du son est soumise à une foule d'artifices d'interprétation et que les instruments se voient triturés et torturés sans se briser pour autant.

Tout comme Ritsos, Xenakis a aussi participé à la résistance des Grecs contre les occupations allemande puis anglaise. Vingt ans après en avoir réchappé en s'exilant en France en 1947, alors que la Grèce se trouvait sous la dictature des colonels, Xenakis composa ses *Nuits* pour chœur a cappella en souvenir des prisonniers politiques de la guerre civile. Au lieu d'utiliser un langage signifiant, sa musique se sert uniquement de syllabes sumériennes et vieux-persanes, pour se terminer sur un *sforzato fortissimo* toussé. Mais que signifie cette « brève toux aphone » ?

Les textes faits de phonèmes artificiels sont connus principalement dans les chants rituels, surtout dans ceux qui sont censés assurer le concours des dieux. Lors de la

22. Jannis Ritsos, *Gedichte*, Frankfurt/M : 1980, p. 55.

23. Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, édition d'étude vol. I, Frankfurt/M. : 1969, p. 528.

récitation des védas hindouistes, par exemple, les mots sont souvent dénaturés, grammaticalement parlant, par l'insertion de syllabes vides de sens, « ha » ou « ho », et broyés littéralement jusqu'à ce que le sens détruit fasse place au chant. Le même phénomène est connu dans les exclamations mystiques des rites d'exorcisme chamaniques. Ce sont là des langues secrètes puissantes, situées hors du monde des communications profanes, mais fortement structurées, avec quelques reliquats de mots, tout comme chez Xenakis. Et comme dans la déclamation et le chant de ces langues sacrées, les vocalises de *Nuits* ont un côté invocateur et protecteur à la fois, ce qui explique mieux la dernière mesure de l'œuvre. De même que prononcer la langue secrète protège des dangers et qu'inspirer le démon de la maladie, puis le rejeter en expirant, permet au chaman de guérir son patient, la « brève toux aphone » de *Nuits* est une expiration rituelle destinée à prévenir le malheur, un talisman occulte contre le côté démoniaque de toute forme apparemment irrévocable d'oppression, l'expression d'une résistance, d'une protection, mais plus encore d'un mépris. Ce n'est pas un hasard si la fin de *Nuits* rappelle ce « cérémonial particulier » de *l'Histoire d'une névrose infantile* de Freud, cérémonial que l'« homme-loup » actionnait quand il rencontrait des gens avec qui il ne voulait rien avoir de commun. « Il lui fallait expirer bruyamment pour ne pas devenir comme eux »²⁴.

INTERLUDE III

De manière évidente, depuis Nietzsche et Hofmannsthal, la sensibilité s'est aiguisée pour le pouvoir et l'éthique des concepts et des jugements, pour le lien entre Dieu et la grammaire, et cela joue un rôle dans la déconstruction de la langue en musique. On est devenu sensible à la dévaluation, à la prostitution des termes dans le commerce, qui leur fait dire n'importe quoi, et à la tendance générale des mots de « se mettre devant les choses »²⁵. C'est pour cette raison qu'Artaud entend « briser le langage pour toucher la vie »²⁶. Or comment le projet « d'en finir avec le jugement de Dieu » pourrait-il être mieux mis en œuvre qu'en dissolvant la syntaxe et les métastases de sa morale du sens ? « Dieu mort, les mots retombent sur eux-mêmes »²⁷. Pour la musique moderne comme pour la littérature, il n'y a là rien de tragique. Les « cris expressifs de la vie violente » ne sont accessibles qu'aux « poètes sans syntaxe », l'art des « mots en liberté » n'est possible qu'en dehors de la « prison de la période latine »²⁸. Il était donc temps de « trancher l'estomac de l'alphabet pour y mettre de nouvelles lettres : zézaïement, râle, grognement, soupir, ronflement, rot, toux, éternuement, baiser, sifflement », mais aussi « inspiration » et « expiration »²⁹. Quand Hugo Ball justifie l'invention de la poésie sonore en alléguant que « corrompue par le journalisme, la langue est devenue impossible »³⁰, il ne fait que tirer les dernières conséquences d'une évolution dont Hölderlin commente ainsi le début : « Sachez qu'Apollon est le dieu des folliculaires / et que son homme sera celui qui lui raconte fidèlement le fait »³¹.

XENAKIS, SCHMUCKI

Il s'agit donc d'une langue transformée, qui veut faire parler la musique moderne en émancipant les ressources physiologiques, phonétiques, gestuelles et polysémiques du langage, ressources qui se sont étioilées dans le bavardage quotidien. Et cela même si la langue se parle elle-même. Les textes pulvérisés, comme celui de *Nuits*, ne sont plus des porteurs de sens qu'on pourrait détacher de la structure musicale. Plus encore, c'est en s'affranchissant des chaînes du sens que

Nuits devient un « J'accuse » déchaîné. Les mots et les tournures courantes ne seraient que trahison, collaboration avec la langue de l'opresseur.

Dénouer le lien syntaxique que les mots ont reçu avec le baptême du sens, tel est l'aspect dionysiaque qui accompagne la déconstruction de la langue. Le sens meurt, la langue renaît. Or cette évasion hors de la prison linguistique, de la cage des mots et des phrases, entraîne fréquemment la révolte des poumons, d'où ces cris et respirations habilement composés. Dans maint passage du *Serment* de Xenakis, où les mots du serment hippocratique sont parfois atomisés dans leurs phonèmes, les poussées du souffle semblent vouloir attiser les cendres de l'ancien *logos*, comme pour en susciter une nouvelle langue qui dépasse la force d'occupation de la phrase et la fonction judiciaire du jugement — une langue qui ne devienne pas le poison de la vie, pour paraphraser le serment du médecin. Toujours chez Xenakis, prenons encore *N'Shima*, dont le titre renvoie au souffle et à la respiration : l'hébreu n'y surgit qu'occasionnellement, dans des assonances nées de la poussière des syllabes, dans des connotations vagues, cachées derrière un voile sémantique. Xenakis, qui n'a cessé de composer musicalement l'arrière-plan archaïque de la civilisation et la rupture occasionnée par les terrifiants scénarios guerriers de l'époque moderne, met ici à nu les fondements physiques du langage.

Pour un esprit habitué à la quotidienneté du politique, la violence, surtout celle qui est silencieuse, se lit dans les structures mentales. C'est ce que démontre une composition d'Annette Schmucki, *Am Fenster*, pour voix aiguë et accordéon, d'après un poème de Robert Walser. C'est une musique à la marge de la musique, qui accompagne la poésie walsérienne de la disparition par une rhétorique ascétique et sévère du souffle. Dès la première expiration sur « hinaus », au début de l'œuvre, le but est de percer la carapace normative et fonctionnelle d'une existence qui cherche son souffle. Dans le tunnel temporel où s'enfoncé l'*homo oeconomicus*, le manque de souffle [en français dans le texte] se transforme en souffleur d'occasions manquées. Il résume l'effroi ressenti lorsque que la perception des événements les plus banals vous coupe le souffle, parce que le scintillement du monde et des choses juste avant leur extinction alimente le plaisir de les voir disparaître — paradoxe et dilemme du salut.

*Par la fenêtre, je regarde
dehors, c'est si beau,
dehors, ce n'est pas grand-chose.
Il y a un peu de neige,
sur laquelle il pleut maintenant.
Il y a un vert qui rampe,
qui rampe dans l'obscurité.
L'obscurité, c'est la nuit
qui couvrira bientôt le monde entier,
qui couvrira la neige entière,
qui couvrira tout ce qui est vert.
Le vert rampe gentiment
dans l'obscurité, que c'est beau.
Je le vois de la fenêtre.*

La respiration devient le tropique de la langue, la déchirure perceptible du réseau des signes et des sens, celle qui vous fait glisser dans les puits instinctuels de l'intellect et prendre contact avec l'existence. A la fin de la composition de Schmucki, quand le souffle de l'aérophone qu'est l'accordéon tient la dernière note presque plus d'une minute et demie, bien au-delà des limites de la voix humaine, cette infinité provoque un choc, comme si la mémoire et le souvenir ne pouvaient plus survivre que dans les choses.

24. Freud, *Zwei Kinderneurosen*, édition d'étude vol. VIII, Frankfurt/M. : 1969, p. 137, 183f., 201.

25. Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I. CEuvres complètes*, Frankfurt/M. : 1979, p. 137.

26. Artaud, *op. cit.*, p. 18.

27. Jean-Paul Sartre, « Mallarmé », *Situations*, vol. IX, Paris : 1972, p. 191 s., *passim*.

28. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste futuriste*. Cité d'après Walter Höllerer, *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I*, Reinbek : 1965, p. 134 et 139 s.

29. D'après Metzler *Literatur Lexikon*, Stuttgart : 1984, p. 252.

30. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Munich/Leipzig : 1927, p. 107.

31. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Paul Stapf (éd.), Wiesbaden [s. d.], vol. I, p. 167.

INTERLUDE IV

Les associations d'idées que suscitent les formes « respiratoires » dans la musique moderne sont ambiguës, mais pourtant précises. De même que l'on confond les rôles du plaisir et ceux de la douleur, de même la métalangue qu'est la respiration n'obéit ni au principe de contradiction ni à la morale bipolaire du vrai et du faux. Bien au contraire, la respiration « composée » émeut en sa qualité de *voix mixte [en français dans le texte]*, donc selon le genre de ses alliages, à commencer par celui de la vie et de la mort. « Inspirer », « expirer », « garder le souffle tendu », « expirer de soulagement » : pour ce qui est d'exprimer la durée passagère de la vie, *atemgedicht*, de Gerhard Rühm, ne laisse rien à désirer du point de vue du diagnostic, à l'instar du *Breath* de Beckett. C'est un poème sonore d'une simplicité raffinée, mais profond comme le sont les sujets graves. En quoi doit consister un temps qui se laisse charger de souffle à ce point ? La respiration embue-t-elle le miroir des Narcisse actuels, avec leurs activisme hautain ? Réveille-t-elle le sentiment vital de la fugacité de l'individu dans le sentiment d'une vie refusée, vampirisée par le court-circuit entre production et consommation ?

SCHAEFFER, HENRY, HOLLIGER

Que les choses intimes, familières, deviennent étrangères dans la « coque d'acier »³² de la société de masse, dont le développement s'accélère sous la pression de l'industrialisation, est un *leitmotiv* de la première *musique concrète*. Les bribes de souffle qu'on entend dans les mouvements « Erotica » et « Eroica » de la *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer et Pierre Henry transforment des vestiges de sentiment répétitifs, simples éléments de montage, en des mécaniques artificielles sans visage. Cela suffit à décrire la nausée d'une existence condamnée à l'angoisse et à la suffocation :

Il repart, il a peur, très peur [...] il dit qu'il est dégoûté d'exister, est-il dégoûté ? [...] Il court se fuir, se jeter dans le bassin ? Il court, le cœur, le cœur qui bat c'est une fête. Le cœur existe, les jambes existent, le souffle existe, ils existent courant, soufflant, battant, tout mou, tout doux s'essouffle, m'essouffle, il dit qu'il s'essouffle ; [...] il est pâle dans la glace comme un mort³³.

Le souffle n'est il perçu que lorsque surgit le problème de l'étouffement ? S'il est normal d'être perpétuellement hors d'haleine et que le corps y soit suffisamment dressé, le corset de la discipline peut-il encore être resserré ou délacé ? Dans le *Quatuor à cordes* de Holliger, que signifie le quadruple relâchement de la tension des cordes, qui aboutit à ce qu'on n'entend plus que le frottement des archets et le souffle des interprètes ? Est-ce l'apparition de l'épuisement, la descente vers un état « d'immobilité totale et d'arrêt du souffle » — comme l'indique la partition — pour symboliser le joug de l'asservissement à la fonction ? Le côté mortifère en est-il reconnu, et cette connaissance a-t-elle alors un effet libérateur ?

POSTLUDE

Dans un monde qui a perdu depuis longtemps le sens de l'unité du souffle, de l'esprit et de l'âme, la respiration est devenue un sujet de fascination. Le monde ne voit plus en elle qu'un échange de gaz ou la transformation des aliments en eau et en dioxyde de carbone par combustion d'oxygène. Il y a longtemps que la civilisation européenne a perdu de vue une tradition qui persiste dans de nombreuses liturgies hindouistes ou islamiques du souffle, qui découlent d'un prin-

cipe tonique de création. Assez longtemps, en tout cas, pour que le souffle de l'esprit de la nature ait pu se transformer en vent mortel. D'après Hegel, les premières civilisations américaines ont disparu parce qu'elles étaient « entièrement naturelles ». « Elles durent disparaître dans la mesure où l'esprit se rapprochait » et mourir au contact du « *souffle* de l'activisme européen »³⁴. Une pièce chorale de Giacinto Scelsi, *Uaxuctum*, transforme ce souffle désastreux de l'Histoire en un memento rappelant le sort de cette ville légendaire des Mayas, fondée au IX^e siècle, qui se serait détruite elle-même pour des motifs religieux. Chez Scelsi, l'écho des voix respirant devient une plainte contre l'histoire des vainqueurs, le rugissement d'un vent que le compositeur appelle quelque part le « vent solitaire des profondeurs », celui qui « détruit l'ordre des obstacles constants »³⁵ — « l'ordre de la préhistoire naturelle de l'humanité », serait-on tenté de dire. Dans la musique de Scelsi, l'Histoire est un palimpseste « pneumatique », dont les couches respirantes deviennent perméables et révèlent une autre notion du progrès. Un progrès que Benjamin oppose au progrès « catastrophique » et qui ne se situe pas « dans la continuité du déroulement du temps, mais dans ses interférences »³⁶.

Mais qu'est-ce donc qui nous met hors d'haleine ? L'argent, les mots, les images circulent à une vitesse qui semble vouloir vaincre la vieillesse, la mort et l'irréversibilité du temps, dans une sorte de théorie de la relativité du *corps social* (en français dans le texte) axée sur un point de fuite : l'immortalité. La valeur d'échange de la nouveauté devient le dénominateur commun de tous les secteurs de la société. Le gain et la sensation résultent de la rapidité avec laquelle on accédera à l'information pour triompher de la concurrence. Il n'y a rien de plus catastrophique que de manquer les nouvelles ou d'ignorer les variations des cours. Sur ce champ de bataille, il faut avoir du souffle. Qui aura les poumons les plus résistants ? Qui retiendra le plus longtemps son souffle ? Au mieux, « le plus longtemps possible », comme dans le poème de Gerhard Rühm. Jusqu'à ce que la voix, et avec elle la vie, s'éteigne dans un dernier rôle étouffé. « Perte d'haleine », *Loss of Breath*, est le titre d'un des premiers contes d'Edgar Allan Poe, qui illustre les conséquences fatales de l'incapacité de se convertir, d'aspirer, de respirer.

Plus la mentalité à la fois impérieuse et séduisante du calcul et de la mesure s'infiltré dans les esprits et dans les choses, plus l'énergie pneumatique, la recherche du souffle que pratique la musique contemporaine, parle avec autorité de l'appétit de présent dans une économie du report et de l'auto-limitation, plus elle parle de la frénésie de profit, manifeste ou cachée, effrénée et silencieuse, qui jauge l'instant sous l'angle de la perte et du gain, dans toutes les couches de la société, y compris les recoins les plus privés, et qui anéantit surtout une chose : la vie, la respiration. Alors qu'hypnotisée par la fureur industrielle et l'euphorie de la croissance, l'impérialisme entrait dans un nouveau siècle, un auteur pragois encore inconnu rédigeait sans avoir l'air d'y toucher une sorte de bulletin de santé de l'époque. Il le faisait en poète, mais d'une façon suffisamment prosaïque pour décrire du point de vue des simples poumons l'ouragan furieux du progrès et de l'expansion déferlant insidieusement par-dessus les têtes de l'espèce humaine. Son regard reste fixé sur la tragédie qui menace le souffle :

Que faut-il que nos poumons fassent ? [...] A respirer rapidement, ils s'étouffent eux-mêmes à cause de poisons internes ; à respirer lentement, ils suffoquent à cause d'un air irrespirable, à cause de la révolte des choses. Quant à chercher leur propre rythme, ils succombent à cette recherche même³⁷.

(Traduit par Jacques Lasserre)

32. Max Weber, *Die protestantische Ethik I*, Hambourg : 1975, p. 188.

33. Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris : 1968, p. 143-144.

34. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Theorie Werkausgabe* vol. XII, Francfort/M. : 1970, p. 108.

35. Cité d'après Heinz-Klaus Metzger, « Das Unbekannte in der Musik. Versuch über die Kompositionen von Giacinto Scelsi », *Musik-Konzepte* 31(1983), p. 17.

36. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS V, 1, Francfort/M. : 1982, p. 593.

37. Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*. Parallelausgabe nach den Handschriften, Francfort/M. : 1969, p. 126.