

positionen.

Texte zur aktuellen Musik

SchreibKrise ?

Eleonore Büning

Vom Verschwinden der neuen Musik aus der Musikkritik

Gisela Nauck

Der Markt richtet es nicht

Marion Diederichs-Lafite

Perspektive Österreich

Gerhard R. Koch

Verschiebungen aller Arten

Björn Gottstein

Porsche fahren oder Kellnern gehen

L. Baucke/P. Hagmann/R. Mörchen/F. Reininghaus/W. Schreiber u.a.

Warum über neue Musik schreiben?

Ulrich Mosch

Musik zur Sprache bringen

Michael Rebhahn

Welthaltigkeit

Marion Saxer

Am Rand der Sprachroutinen

Clara Maïda

Worstsaid Ho, worstheard Ho

85

November 2010 7,50 EUR

Cap au dire, cap au ouïr

Clara Maïda

Article paru dans la revue *Positionen*, Berlin, novembre 2010

(sous le titre *Worstsaid Ho, worstheard Ho*)

Samuel Beckett, *Cap au pire*¹ :

« *Encore. Dire encore. Soit dit encore. Tant mal pis encore. Jusqu'à plus mèche encore. Soit dit plus mèche encore.*

Dire pour soi mal dit. Mal dit. Dire désormais pour soi mal dit.

Dire un corps. Où nul. Nul esprit. Ça au moins. Un lieu. Où nul. Pour le corps. Où être. Où bouger. D'où sortir. Où retourner. Non. Nulle sortie. Nul retour. Rien que là. Rester là. Là encore. Sans bouger. »

Fascinant univers de Beckett, clos sur lui-même, et qui tente dans un suprême effort de raréfaction des mots - dépouillement du langage réduit au minimum -, la conquête de cette zone de la psyché, retirée, indicible, impalpable, qu'on imagine immergée dans un ailleurs immense et immobile ou, au contraire, aussi ténue que la faible palpitation d'un point. L'être dans sa nudité la plus inaccessible. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, étant donné la volubilité de ma musique, c'est sur cette quête qu'elle prend appui.

Beckett est allé jusqu'à l'extrême limite de l'impossible à dire - là où ça ne parle pas, comment le dire ? C'est à partir de cette limite que la musique tisse ses parcours.

A cette frontière imprécise où la symbolisation n'a plus de prise, où quelque chose échappe irréductiblement à la capture que le langage voudrait tenter, où les grossières découpes des mots ne peuvent évoquer cette opacité d'une présence à la fois si fragile et si puissante, la musique étend son monde de signes, sa toile de vibrations.

Comment décrire ou faire entendre la voix, la voix de l'absence ou l'absence de voix, de ce qui se vit avant l'acquisition du langage, de ce qui est tapi à l'état larvaire dans le noyau le plus intime du psychisme (le noyau autistique) ?

« *Dire un corps* », écrit Beckett.

Mais quel corps ? Le corps biologique, assemblage complexe et étonnant ? Le corps psychique, corps de sensation ? Vécu primordial du corps sur lequel, dès la naissance, les marques, les scarifications invisibles s'impriment. Les traces de plaisir et de souffrance dessinent ce corps à mi chemin du biologique et du psychique, le corps de désir, le corps pulsionnel. Ces deux approches

¹ Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Editions de Minuit, 1991

du corps se recouvrent-elles ? On sait que ce n'est pas si simple. La pulsion ne court pas le long des axones des neurones... mais le son court peut-être comme la pulsion.

Qu'est-ce que le corps ? Comment l'unité d'un corps biologique est-elle possible ? Comment ce corps est-il vécu, perçu ? Comment l'unité d'une personne est-elle possible ? Fait-elle un avec son corps ou en est-elle séparée ? Comment peut-elle avoir la sensation que ce corps, fait d'une multiplicité d'empreintes et de souvenirs charnels enfouis, porteur d'une mémoire inconsciente et fragmentaire, n'est qu'un et un seul, le sien, dans l'espace et dans le temps ? Et l'on pressent la proximité d'un effondrement ou d'une désintégration psychiques toujours possibles à vivre, cette scission toujours permanente de l'être qui porte en lui des voix diverses, dont certaines lui sont inaccessibles (l'inconscient).

Sur un plan biomoléculaire, la molécule d'ADN est formée par des appariements entre nucléotides - unités chimiques minimales - qui codent des protéines. Comment ces interactions induisent-elles des élaborations de plus en plus raffinées, se développant à des niveaux toujours plus complexes pour constituer ainsi des organes et un organisme ? Comment cette cohésion de la matière est-elle possible ?

Sur le plan psychanalytique, comment les perceptions, les sensations, les affects, aussi archaïques soient-ils, s'élaborent-ils peu à peu en un ordre littéral - une combinatoire de signifiants -, cette armature de toutes les constructions représentatives pour un individu ? Ces traces mnésiques inconscientes sont des inscriptions indélébiles et caractérisent l'architecture singulière de son psychisme. Qu'est-ce qui maintient la permanence d'un *Je*, en dépit des différentes instances psychiques de la personne, à travers la succession d'espaces et de temps vécus ?

Ces interrogations traversent toutes mes pièces, quel que soit l'angle choisi, qu'il soit génétique ou neurophysiologique, c'est-à-dire au cœur de la matière et de ses lois, ou qu'il soit psychanalytique, se référant à l'organisation psychique.

C'est l'énigme de l'Être - l'origine du monde, du vivant -, et c'est aussi l'énigme de l'être - l'origine de sa pensée, de ses affects, de son Moi.

C'est la question qui hante l'enfant et l'art tente de donner une réponse à ce « pourquoi ? » qui rencontre l'incompréhensible.

Pourquoi recevons-nous la musique comme un tout, comme une entité sonore, en dépit de sa matière désagrégeable ? Comment des assemblages de points et d'ondes donnent-ils forme à une cohérence sonore ?

Être au plus près de sa vérité, c'est s'efforcer de donner la parole à la petite fille mutique qui se heurte au monde. La musique est née de son silence, d'une impossibilité des mots. Et l'écriture musicale ouvre la possibilité d'un sens. C'est la voix de l'enfance, avec ses questions, ses angoisses, ses souffrances et ses traumatismes, cernés de l'opacité d'un psychisme encore en construction. Comment la restituer à l'adulte qui ne veut ou ne peut l'entendre ?

La quête artistique cherche à rappeler cette présence de l'enfant qui coexiste quelque part en soi, et à faire entendre une voix qui n'avait pas été émise. Présence quelquefois quasi hallucinée. Etre à l'écoute de tous les temps qui sont là, dans leur présence pleine, si proche et si lointaine, puisqu'on sait que toutes les étapes de structuration sont conservées. Rien n'est oublié, pas même l'oublié. A travers le processus de création, quelque chose est invoqué, quelque chose pourra advenir.

Le travail d'écriture, si proche d'un travail psychanalytique, permet ainsi de déporter au dehors de soi ce qui était intimement voilé, et de reconnaître ce soi dans la production artistique, de se reconnaître.

L'œuvre musicale a un statut ambigu. Elle est un morceau de psyché, une part du sujet flottant hors du corps, quasi substance vibrant dans l'espace car elle a matérialisé, donné corps à une réalité psychique. Elle est aussi un objet perceptible qui acquiert son autonomie et se déploie dans un espace-temps, territoire intra-subjectif entre le créateur et lui-même, territoire intersubjectif entre le créateur et l'auditeur.

Cette projection d'une forme combine des fonctions esthétique et cathartique. Les frontières entre le dedans et le dehors ont disparu, et le point de passage peut alors constituer un miroir sonore dans lequel moi, compositrice, je me reconnaitrai, et j'ai à accepter de réincorporer cette part d'inconnu. Ce miroir-témoin reflète, œuvre après œuvre, dans les projections et les réintrojections successives, les mutations psychiques internes de l'artiste. Ce miroir renverra peut-être quelque résonance à celui qui le reçoit, autre et pourtant semblable.

Pourquoi une telle fascination pour la musique ?

La musique a la particularité de se situer toujours au-delà. Elle est au-delà de l'Imaginaire car les figures et les volumes qu'elle dessine ne sont pas des images. La possibilité d'images sonores peut être évoquée, mais celles-ci présentent alors une sorte de paradoxe. N'étant pas perceptibles par la vision, elles relèvent du domaine de l'abstraction et d'une capacité à produire des diagrammes, des configurations de particules mobiles, qui rassemblent des multitudes de points et se dissolvent, dans un espace à plusieurs dimensions. Dans une telle perspective, la musique - corps sonore - peut exprimer des images du corps déformées et potentiellement déformables à l'infini. L'Imaginaire sonore déborde les limites de l'imaginaire visuel car les vectorisations de points, les lignes, les courbes, les trajectoires et intersections s'inscrivent dans un espace sans bornes.

Mais la musique est aussi au-delà du symbolique, dans son sens le plus étroit, c'est-à-dire au-delà de ce qui est identifié par le langage.

Selon Jacques Lacan, « *Le réel, ou ce qui est perçu comme tel, est ce qui résiste absolument à la symbolisation* »². Le système symbolique, au sens le plus restrictif du terme, concerne uniquement le langage. Mais la musique élabore un ensemble d'articulations de signes. On peut donc l'envisager comme un langage qui, faute de désignation et de signification, découpe des surfaces et marque des condensations dans l'indifférencié sonore, capture une portion de cet ensemble infini

² Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Editions du Seuil, 1975. p. 110

et tente de donner un cadre de figuration non imagée que l'on pourrait rapprocher des théories que les physiciens proposent pour expliquer l'univers. Une même tentative d'appréhender et de contenir l'inconnu est au carrefour des démarches artistique et scientifique. Formules physiques et poétisation musicale se rencontrent en cette zone non symbolisable qu'est le *Réel* (selon Lacan), dans un effort commun de cerner, d'envelopper, de réduire - qui sait ? - ce qui se vit comme le vide. Comment créer une forme autour de ce vide, la forme du vide, et faire apparaître du sens (le vide n'étant pas ce qui n'existe pas, mais ce qui ne peut pas être représenté sans outils scientifiques) ? C'est la capture de *forces insonores*³.

C'est un voyage où l'étrangeté du dehors et du dedans convergent dans une mise en signes, et dans l'effort renouvelé de ressaisir un fonds originaire, dans l'insistance à maîtriser ces signes et à réitérer les trajets de spirales toujours plus resserrées autour d'un centre, il s'agit d'achever de naître au monde et à soi-même.

Ainsi à chaque nouvelle pièce, l'acte inaugural et sans cesse répété - quasi rituel - est la découpe d'un espace de fréquences. C'est comme si un morceau du cosmos sonore était saisi, première césure remise en jeu entre moi et autre chose, et c'est à partir de cette surface délimitée que l'œuvre aura à se déployer, avec son jeu de figures et sa singularité.

« *Dire pour soi mal dit* »⁴.

Comment dire ce qui ne peut être dit ? Dire n'est qu'un leurre, mais un leurre indispensable. Se dire est toujours dire l'écart, et dans cet écart avec soi, se trahir (se dévoiler) et trahir (échouer). La puissance de la musique, cependant, est de nous offrir cette parole sans paroles.

S'abandonner aux figurations éphémères, constructions et déconstructions successives de fragiles constellations sonores, qui apparaissent dans le mouvement de leur disparition ou disparaissent dans le mouvement de leur apparition. Caractère fantomatique et illusoire de ces objets emportés par les trajectoires qui tournent autour d'une absence, comme l'équation mathématique articulée autour d'un *x* désigne la place de l'inconnue sans pouvoir en déterminer sa forme.

L'œuvre musicale est une construction paradoxale, à double face.

D'un côté, elle déroule ses chaînes sonores, ses emboîtements d'événements. Elle apparaît dans l'épaisseur d'une structure polystratifiée, accumulant les couches de matière qui glissent ou se cristallisent dans un mouvement de fluidité ou d'oscillations rageuses. L'entrelacement de ces multitudes donne à entendre une présence évanescence qui danse dans les interstices.

Elle fait ainsi écho à ce vécu de tout être humain, qui sent bien que son psychisme ne recouvre pas son cerveau avec une parfaite adéquation, que ses sensations débordent son image du corps et qui, dans son rapport au monde, manque toujours la rencontre.

Sur l'autre face, l'œuvre défait, point après point, les liaisons qui s'étaient établies et donnaient consistance à des objets. Les lignes se distendent, les surfaces s'effritent, et dans la béance, émerge cette nudité que Beckett traquait entre les mots.

³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Turin, La Vue le Texte aux Editions de la Différence, 1981. p. 33 : « *C'est ainsi que la musique doit rendre sonores des forces insonores.* »

⁴ Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Editions de Minuit, 1991. p. 91

C'est une traversée qui retrace les étapes de structuration de la personne, la série d'identifications qui constituent un Moi. Elle mime dans le même temps le trajet inverse qui conduit à se défaire de ces identifications, à dévêtir le Moi, et à viser une réduction de l'aliénation, un parcours vers plus de liberté.

C'est une sorte de pacte avec soi-même et avec la création en cours qu'il faut susciter et accepter chaque fois. L'éthique personnelle consiste à tenter d'être en permanence à l'« avant-garde » de soi-même, c'est-à-dire de rompre, une fois établi le cadre structural, les amarres d'un discours musical qui évolue avec sa propre logique, et dont le destin est d'échapper à une volonté de la conscience, ou de s'infiltrer à tous les niveaux des différentes strates psychiques à l'œuvre dans le travail d'écriture. Parcourus par ce mouvement intense et déstabilisant, les événements musicaux vibrent sous la poussée de toutes sortes de forces : forces de glissement, de mutation, de déformation, de condensation, d'accumulation, de prolifération, de cristallisation, de stratification, d'oscillation ou de pivot, de symétrie, d'aplatissement, de pulvérisation, de trouée ou de disparition.

« *Un lieu. Où nul.* »⁵

Toutes ces forces, que l'on rencontre dans la vie psychique, et plus particulièrement dans les rêves (porte d'accès à l'inconscient), donnent sa matière, ses textures, ses trajectoires et ses frontières mouvantes à l'œuvre musicale, se déversent dans la production artistique qui est à la fois un contenu - les forces en action - et un contenant - lieu de forces pures, aux contours élastiques. C'est un lieu où disparaissent les simples oppositions sujet/objet, contenu/contenant, intérieur/extérieur, un lieu où l'expérience sensorielle perturbe les classifications, où l'on touche avec l'ouïe, où l'on entend avec le ventre. Ce lieu immatériel est partout et nulle part, donnant parfois la sensation d'être hors de l'humain et du monde, « *où nul* »...

La puissance de la musique, c'est d'être à la fois dehors et dedans, et de renverser des données que l'on tendrait à considérer comme définitivement acquises.

Dans un monde où la volonté d'éliminer totalement tout risque contamine tous les domaines, et où la recherche d'objets vides de sens se substitue à la recherche de sens, j'aime à penser que la musique, si l'artiste s'autorise à la laisser voyager vers des territoires inconnus et si l'auditeur s'abandonne à la recevoir sans contrainte, nous éclaire sur le mirage que constitue la consommation enivrée d'objets, réaffirme son pouvoir subversif de flottement et de dépossession, de bouleversement des repères, de débordement des catégories intellectuelles et perceptives, répandant son cycle d'infimes mais infinies révolutions.

Clara Maïda, septembre 2010

<http://www.claramaida.com>

⁵ Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Editions de Minuit, 1991