

Structure, forme, méthode, matériau : de la performativité

Richard Martel

Numéro 98, hiver 2008

Espaces sonores

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45613ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martel, R. (2008). Structure, forme, méthode, matériau : de la performativité. *Inter*, (98), 22–25.

L'une des principales caractéristiques de l'évolution actuelle du langage musical réside au contraire dans cette prise de conscience de plus en plus approfondie de la dimension spatiale de la musique. Il ne s'agit plus de subir l'espace, mais bien de le dominer, de lui imposer sa forme et de le traiter selon des exigences stylistiques personnelles plus ou moins conséquentes [Francis Bayer, *De Schönberg à Cage*].

Structure, forme, méthode, matériau : de la performativité

PAR RICHARD MARTEL

Sans vouloir aller jusqu'à la préhistoire, notons cependant que ce sont des rapports mathématiques, issus du pythagorisme – Pythagore ayant vécu de 570 à 500 av. J.-C. –, qui posent les conditions de l'harmonie et peuvent insinuer une science des sons, particulièrement importants dans la musique.

Les oppositions comme les relations réciproques forment des systèmes de langage, des structures pouvant dès lors se former ou se déformer. C'est là une source de compréhension des univers micro- et macroscopiques, et les règles doivent être considérées comme un désir d'harmonisation dans la structure de l'univers, le sonore pouvant obtenir divers niveaux de hiérarchie, donc une soumission aux relations dans le temps et l'espace.

Cette pensée ancienne, laissée à l'écart par l'imposition de la scolastique, nous la retrouvons à la Renaissance et elle propose une recherche dans toutes les directions, en mathématique comme en médecine, en astrologie comme en magie. Il s'agit d'affronter le réel dans l'action, non plus dans la contemplation. Ce type de recherche disons interdisciplinaire, propre à la Renaissance, s'est régulièrement confirmé lors des contextes et mouvements politiques et sociaux.

Contre, donc, la spécialisation, il s'agit plutôt d'un mélange, d'une mixité, ce qui encourage les diverses disciplines à se fusionner, à s'imbriquer. Citant un article dans *La Presse* du 26 novembre 1849, Théophile Gautier témoigne des affinités et des relations interdisciplinaires : « Un cénacle de rapins ayant l'amour de l'art et l'horreur des bourgeois ; fous, les uns de poésie, les autres de peinture ; celui-ci de musique, celui-là de philosophie ; poursuivant bravement l'idéal à travers la misère et les obstacles renaissants¹. »

Ici, un rapport qu'on aurait pu comprendre comme une volonté d'abstraire les différences. C'est Robert Filliou qui considérerait comme une des grandes considérations de l'art du XX^e siècle le fait que la poésie soit entrée dans l'art.

Pourrait-on aussi dire que la poésie et les arts sont fusionnés avec l'univers musical, sonore ? Il y aurait un nombre considérable d'exemples de type fusionnel où les musiciens côtoient les poètes et les artistes visuels. Partouche rappelle qu'au Chat Noir, à Paris, à la fin du XIX^e siècle, sa fondation datant de 1882, il y avait un réel mélange de disciplines : « Au Chat Noir, on ne trouve ni cartes, ni dominos, ni billards : les activités intellectuelles sont seules autorisées. Lectures, chansons, monologues, théâtre d'ombres, courtes pièces de théâtre, discussion... : de ce mélange des genres artistiques émerge un nouveau type de cabaret plébiscité par le public, à mi-chemin entre le music-hall culturel, le cénacle – mais sans l'exclusive du mouvement artistique ou littéraire – et le café politique². »

Cela encourage évidemment à reconsidérer une relation de la matière spectaculaire à sa livraison publique.

Et Partouche a bien raison de considérer le positionnement d'Erik Satie et son apport aux avant-gardes : « Erik Satie constitue le lien le plus évident, le plus solide et le plus influent entre les révolutions artistiques de la fin du XIX^e siècle : son œuvre est un mélange de jubilation et de noirceur, de gaieté et d'ennui, et sa vie se construit en épousant les contours de son art. En cela, il est proche de Marcel Duchamp qui, lui, en est le lien implicite mais réel. (Dans *Entracte*, le film de René Clair et Francis Picabia, tous deux se retrouveront côte à côte³). »

Nous connaissons l'admiration de John Cage pour le pianiste de la « Musique d'Ameublement » et Partouche nous rappelle ses innovations et certaines compositions s'écartant de la manière traditionnelle de composer. En parlant par exemple de la pièce *Vexations*, qui date de 1893, il écrit : « Cette composition, très courte, doit être jouée par le pianiste 840 fois de suite, sur une durée qui peut varier de douze à vingt-quatre heures (plusieurs décennies plus tard, c'est John Cage qui découvre cette œuvre et lui donne sa véritable dimension)⁴. »

RICHARD MARTEL est producteur et déstabilisateur. Il écrit, performe, fait de l'installation, de la vidéo, s'occupe de diffusion, organise et dissémine l'art par l'entremise du Lieu, centre en art actuel, et de la revue *Inter, art actuel*. Il a réalisé plus de 240 performances dans plus de 40 pays...



> 1 Pythagore mettant en pratique les proportions consonantes selon la série numérique 4, 6, 8, 9, 12, 16. Miniature du traité *Theorica Musicae* de Franchinus Gafurius, manuscrit du 15^e siècle, Londres, British Museum.

> 2 Erik Satie, *Vexations*, 1893-5.

> 3 John Cage jouant sur un piano d'enfant (<http://student.britannica.com/eb/art-73112>).

Également, toujours à propos de Satie, Partouche raconte : « Un soir de janvier 1914, Satie, qui joue lui-même, "prépare" un piano en intercalant des feuilles de papier entre les cordes (plus tard John Cage, avec son "piano préparé", reprendra la formule). Par ailleurs, il élabore le concept de "Musique d'Ameublement", conçue pour être jouée mais pas écoutée⁵. » Ici, la dimension sonore se fait spectaculaire, et il s'agit de considérer l'espace et le contexte de l'activité musicale. La musique comme activité !

La performativité s'installe et s'intègre dans le processus musical. Il n'y a plus qu'à considérer l'architecture même comme instrument, comme enveloppe de la manifestation sonore. Dans son important livre *Happening & Fluxus*, Olivier Lussac témoigne de l'apport du son, de l'audio, de la musique dans le développement des avant-gardes, particulièrement chez Dada ; un nombre étonnant d'exemples nous est présenté, comme la *Course entre une machine à coudre et une machine à écrire* par Walter Mehring, à Berlin en 1921⁶. Dada préconise la destitution des hiérarchies et des disciplines. Lussac insiste : « L'abandon du sentiment, l'irrationalisme dans la littérature et dans la musique, la reconnaissance du hasard, le langage privé de son pouvoir de signifier, l'apologie du rire et la recherche du scandale ont permis de tourner en dérision l'image traditionnelle de l'art, et de dépasser les disciplines artistiques⁷. »

La filière Satie, Dada, Cage, Fluxus annonce les allégeances qui se forment après la Seconde Guerre mondiale, principalement aux États-Unis. Et Lussac de commenter : « Mais le promoteur le plus influent du dadaïsme, et plus spécifiquement de Duchamp, a sans doute été le compositeur John Cage. Au début des années soixante, autour de Cage, un cercle d'artistes s'est réuni avec George Maciunas, Richard Maxfield, Yoko Ono, Walter de Maria, La Monte Young, Allan Kaprow, Robert Watts, George Brecht et Dick Higgins. Le groupe est souvent comparé à Dada, mais de manière plus obscène et plus subversive que la version néo-dadaïste. Il est connu sous deux bannières différentes et complémentaires, d'une part le *happening*, d'autre part, Fluxus⁸. »

C'est la sortie du livre de Robert Motherwell, en 1951, qui fusionne l'art visuel et la poésie : « Ces derniers ont été influencés par l'ouvrage le plus complet de l'époque concernant Dada, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* de Robert Motherwell, et se sont peu à peu tournés vers des pratiques plus irrationnelles, négligées par la génération précédente, parce qu'encore nourrie artistiquement par les exilés d'Europe⁹. » Que ce soit chez les futuristes avec l'apport de Russolo, chez les dadaïstes ou chez les artistes Fluxus, il y a une réelle imbrication du sonore dans l'expressivité artistique. Dans *L'art des bruits*, Russolo énonçait : « Aujourd'hui l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons du son-bruit. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain¹⁰. »

Bien avant Cage, les éléments spatial et acoustique comportent un intérêt pour la dissémination de la matière sonore. Cette exigence amène un souci de performativité, et l'effusion ne peut plus se séparer de son énonciateur. Il y a un lien entre l'émetteur, son émission et le lieu de cette mise en situation. Cage aura eu une influence très importante sur les musiciens après lui. *Musique, sonore, audio*, des termes maintenant qui sont d'usage courant, mais qui ont constitué des jalons dans l'évolution de la matérialité du son.

NOTE DE L'AUTEUR:

Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.

♩ Très lent



♩ A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THÈME



> 1 George Maciunas, *Prepared piano*, 1964. Photos : Peter Moore.

> 2 Philip Corner, *Piano Activity*, 1962.



Au sujet de Cage, Jean-Yves Bosseur explique ses concepts fondamentaux : « Vers la fin des années 1940, Cage fonde sa réflexion compositionnelle sur quatre concepts fondamentaux : la structure ("division du tout en parties"), la forme ("contenu, morphologie de la continuité"), la méthode ("moyen de contrôler la continuité note par note") et le matériau (son et silences)¹¹. »

Nous ne sommes peut-être pas si loin de Pythagore et du système des harmonies. Structure, forme, méthode, matériau, l'univers sonore et musical n'est plus envisagé par rapport aux notes, à la qualité relative, mais par une analyse de l'acte même de la création. Il y a une performativité potentielle puisque la méthode occasionne une mise en situation où l'auteur est amalgamé à son œuvre dans un processus incluant le dispositif même où il y a son exécution.

En ce sens, nous délimitons des activités sonores qui s'accomplissent dans l'action, dans l'acte, donc. Ce concept, l'événement, dit l'*event*, sera copieusement affirmé par les protagonistes Fluxus. En rappelant aussi que la plupart des étudiants inscrits au cours de Cage n'étaient pas des musiciens, on imagine bien le rapport à faire avec des éléments extramusicaux, suscitant une incursion dans le quotidien, une relation pouvant s'affirmer.

Chez Debord et les *situs*, même avant avec Isidore Isou et la période lettriste, l'infiltration de l'art dans la vie, l'expérience de l'art comme un vivre, comme un participant dans le spectacle, avait aussi été théorisée.

Au sujet du silence dans l'œuvre, nous savons qu'il faisait partie du film de Debord *Hurléments en faveur de Sade*. Nous savons aussi qu'Yves Klein s'en était inspiré pour son œuvre *Le vide*, ce qui témoigne ici aussi de propositions qui en suscitent d'autres, donc qui agissent comme déclencheurs pour d'autres actes, d'autres investigations dans l'espace et le temps de l'art. Dans son livre, Lussac raconte qu'en 1952, Gerhard Rühm a aussi produit une pièce avec silence : « Cette soirée, poursuit Rühm, où j'ai fait cette musique avec une seule note, et cette démonstration de silence. J'ai fait une pièce avec seulement, pendant deux minutes, rien que le silence. C'était une soirée dans le cadre de l'exposition de Arnulf Rainer, en 1952¹². » Cage n'est pas le seul qui voulait unir l'expression à sa réception, le matériau à sa résonance, pour une possible participation. Il faudrait aussi se souvenir qu'Antonin Artaud, dans *Le théâtre et son double* paru en 1938, énonçait ce type de proposition : « Que le summum de l'art en matière dramatique ait fini par consister en un certain idéal de silence et d'immobilité¹³. »

La performativité est une utilisation de toutes les données qui constituent le phénomène d'expression et, selon les contextes, il y aura tel résultat ou telle perception. Tout participe de l'acte une fois sa mise en application directe. Un rapport avec la vie implique une situation où les éléments de l'architecture se combinent à la localisation des sonorités et influencent la nature et l'énonciation. Bosseur dit que, pour Cage, « la musique devient un moyen, non de s'exprimer, mais de se changer soi-même »¹⁴. Peut-être envisager ici une sorte de célébration du système autoréférentiel ? On sait l'importance de Cage chez les jeunes Fluxus et les développements des pratiques performatives.

Insister sur le processus dans l'œuvre est une incitation à considérer la performativité de la part du protagoniste :

« Le processus devient plus vaste, il peut inclure des choses qui n'ont plus de propriétés émotives, mais aussi reprendre des objets chargés de signification et d'intention. Ces objets sont emportés dans le processus, ils ne parviennent plus à le dominer et à en faire un objet¹⁵. »

> 1 Serge Oldenbourg, *Auto-stop avec piano*, 1969.

> 2 Wolf Vostell, *Fluxus-Piano-Lituanian, Hommage à Maciunas*, 1994.

> 3 Joseph Beuys et Nam June Paik, *In Memoriam George Maciunas*, 1978. Photo : René Block.



1



2



3

Processus, objet, signification, intention, ici c'est l'univers de la performance où tout doit être pris en considération, selon le contexte, la situation et le système relationnels. Par la performativité, la matière sonore est confrontée à sa digestion comme à sa *réceptivité*, il peut y avoir osmose au sens où l'objet perd de sa morphologique présence et où se réalise une sorte d'amalgame où tout peut s'imbriquer.

L'espace se *sonorifie* par l'application d'éléments comme une situation de partage. Il n'y a plus soumission aux exigences spectaculaires, car il y a une sorte de « malaxage » qui agglomère plus qu'il ne distribue.

Francis Bayer dans son livre *De Schönberg à Cage* considère que la notation sur une partition, c'est déjà une trace dans l'espace : « Donc, même si la musique n'est pas fondamentalement un art de l'espace, la notation musicale implique cependant l'existence d'un espace sonore ; et chaque fois que le compositeur inscrit un signe quelconque dans une partition, il contribue, consciemment ou non, à donner une figuration particulière à cet espace sonore. On retrouvera cette notion d'espace à un second niveau, qui n'est plus celui de l'écriture et de la composition de l'œuvre, mais celui de son exécution. Les mouvements que fait l'interprète pour jouer l'œuvre (et plus particulièrement la mise en place des doigts sur les cordes ou les touches de l'instrument), ces mouvements sont commandés par la disposition spatiale des signes sur la partition¹⁶. »

Difficile de considérer une action qui se déroulerait sans le contexte spatial de sa livraison. L'acoustique est déterminante dans ses relations architecturales, et il y a contamination du sonore dans la spatialité et la matérialité du support, la cage de résonance étant déterminée par la dimension physique des lieux d'expressivité. Le langage sonore contribue à l'émancipation des contextes et propose un univers de fragmentations où les parties composent un tout qui représente une synthèse qui conditionne le degré même du processus en transformation.

Lorsqu'il est confronté à sa livraison, tout son reste déterminé par le contexte de sa présence, et sa réceptivité est aléatoire comme l'est la sensation qui le reçoit. L'univers sonore est déterminé par le contexte de son énonciation, et il y a performativité lorsque le processus conscient ou non affirme une relation d'un système d'émission par un rapport de convivialité. ■

Notes

- 1 Théophile Gautier, cité dans Marc Partouche, *La lignée oubliée*, Paris, Al Dante, 2004, p. 51.
- 2 M. Partouche, *ibid.*, p. 142.
- 3 *ibid.*, p. 128.
- 4 *ibid.*, p. 131.
- 5 *ibid.*, p. 133.
- 6 Cf. Olivier Lussac, *Happening & Fluxus*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 62.
- 7 *ibid.*, p. 78.
- 8 *ibid.*, p. 88.
- 9 *ibid.*, p. 89.
- 10 *ibid.*, p. 39.
- 11 Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Paris, Merve, 2000, p. 29.
- 12 O. Lussac, *op. cit.*, p. 124.
- 13 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 161.
- 14 J.-Y. Bosseur, *op. cit.*, p. 61.
- 15 John Cage cité dans J. Y. Bosseur, *op. cit.*, p. 132-133.
- 16 Francis Bayer, *De Schönberg à Cage : Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 10.