

La dissonance aliquote

Une musique contemporaine moderne. Celle des compositeurs qui actuellement cerclent la trentaine d'années ; nés à l'époque où Gérard Grisey et Tristan Murail intuitionnaient l'œuvre future, leurs catalogues engloutissent déjà en nombre de créations celui de Murail qui, dans le même temps, fête seul ses soixante ans (Grisey s'en est allé) ; le circuit institutionnel crée leur renommée, en retour, ils créent pour lui ; ainsi tournent leurs œuvres, la communauté internationale s'y retrouvant. Des partitions qui n'ignorent pas la musique des proches aînés (Ligeti, Berio, la nébuleuse « jazz », le courant des musiques électroniques) ; qui conservent une tendresse pour les notes de la gamme ; qui s'approprient volontiers les recherches les plus récentes dans le traitement numérique du signal acoustique. Sourdent plusieurs styles qui s'entremêlent ou fusionnent, c'est selon. Le temps de l'œuvre apparaît comme gymnastique du buvard.

Imprimée en 2006 : *Time stretch (on Gesualdo)*, partition pour orchestre de Bruno Mantovani. Le titre révèle le défi : instaurer un mouvement sur un passé métabolisé et resémentisé ; inventer une écriture serpentine entre un Maintenant sans présent, léger ou grave mais errant, et une Histoire comme territoire imaginaire de ce qu'aurait pu être le présent. D'où ces « sorties » sans terme d'instruments subitement devenus solistes qui vous plantent là, sans mode d'emploi, sitôt la première d'entre elles (la

clarinette des mesures 22-28) ; porteuses d'un temps qui n'est pas, la manière ne s'individualise pas de la matière. Tout l'inverse du projet de libération du son défendu par Varèse (ainsi les motifs incisifs de la clarinette qui firent la renommée d'*Intégrales*). Ces effulgurations acoustiques, surgies presque malgré elles d'un socle, entrent-elles en relation de sympathie ou en relation d'identification imaginaire ? renseignent-elles sur le labyrinthe des références du maintenant desquelles elles tirent leur raison d'être ? États d'un retour à la matière, elles n'ont d'égale que l'épaisseur du tissu d'angoisse qui les fait exister. Sinon comment s'expliquer que Mantovani ait titré sa partition en privilégiant le nom du compositeur Gesualdo au détriment de l'attendu *incipit* du madrigal à l'origine de l'œuvre (*S'io non miro non moro*)* ?

Il est fréquent de trouver un compositeur dans un autre compositeur, le créateur opérant couramment des détournements de structures de partitions déjà écrites. Ainsi les emprunts de déférence-révérence dont Brahms nourrissait son invention ; par souci formel, il transformait l'emprunt en singularisant l'empreinte, une démarche ni obscure ni claire qui jouait sur les interférences du style et de la forme. Mantovani, ne nommant pas l'*incipit* du madrigal – par exemple de cette manière : *Time stretch (on S'io non miro of Gesualdo)* –, regarde sa propre œuvre en arrière, non dans le vide, mais en *outsider*.

Faisant fi de sa source, écoutons *Time stretch*. Or, Ge-

* Pour mémoire, le madrigal est extrait du cinquième livre pour deux soprani, alto, ténor et basse (imprimé en 1611). Une musique riche en dissonances et ruptures rythmiques au sein d'une modalité polyphonique, la tonalité n'étant pas encore installée. Cf. Paolo Cecchi, *Il quinto libro di madrigali a cinque voci di Carlo Gesualdo da Venosa* [tesi di laurea in Storia della Musica], Facoltà di Lettere dell'Università di Roma «La Sapienza», 1985/86 (inédit).

sualdo fusionna musique et texte* ; et Mantovani d'en désolidariser la voix, les mots-sons, – l'émotion analysée qui fut le souci de création du passionné Gesualdo. Or, l'angoisse, en langage lacanien, est la sensation du désir de l'Autre au moment où je ne sais plus quel objet *a* je suis pour l'Autre. Or, Gesualdo fit en ces termes chanter l'amour :

S'io non miro non moro,
Si à rien je n'aspire, point ne dépéris,
Non mirando non vivo;
Sans finalité je ne vis ;
Pur morto io son, nè son di vita privo,
Même mort je ne suis point sans vie :
O miracol d'amore, ahi, strana sorte
Ô miracle de l'amour, ah ! étrange sort
Che 'l viver non fia vita, e 'l morir morte.
Que vivre ne soit point la vie et mourir ne soit point la mort !

Dire la vie sans l'accompagner de son contrepoids – la mort – est erroné. Au fait, confrontons le vers central au vers initial du tercet où Dante – narrateur de *L'Enfer* – parvient au centre du labyrinthe après un long périple de descente dans l'entonnoir. Spectateur dans un spectacle, son corps lui pèse et les ombres, impalpables, sans substance et sans poids, sont sensibles à la douleur. Il fait aveu de mort initiatique** :

Io non mori' e non rimasi vivo;
Je ne mourus point, et ne restai point vivant :
pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
Maintenant, si tu possèdes quelque fleur d'intelligence, juge par toi-même
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.
Ce que je devins, privé de la mort et de la vie.

* Cf. la parfaite correspondance, mesure 3, entre ces deux premières respirations : la virgule séparant les vers initiaux et l'écriture mélodico-harmonique de l'artifice d'une cadence.

** Cf. *Inferno*, Canto XXXIV, 25-27.

Et le sujet de se voir coincé dans une sorte d'entre-deux-morts sans issue :

Io non mori' e non rimasi vivo | Pur morto io son, nè son di vita privo

Artaud renchérit : « Je ne puis ni mourir, ni vivre, ni ne pas désirer de mourir ou de vivre. Et tous les hommes sont comme moi »*. Dans *Time stretch (on Gesualdo)*, l'idéal de création consiste en cette posture de n'être ni vivant ni mort, et le créateur idéal la matière sonore dans son infinité.

*

L'univers de Schubert, sa science particulière de l'alliage du temps et des couleurs harmoniques...

La musicologie mantovanienne dira notamment comment sont travaillées les harmoniques sur les agrégats de hauteurs du madrigal ; pourquoi cette attitude de composition identifie le travail sur le son (*Sound stretch*) et la construction du temps musical. Elle questionnera la révélation acoustique énigmatique de cette musique contemporaine moderne.

* Cf. *Sur le suicide*, in *Œuvres*, op. cit., 126.