

Conférence prononcée à l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse en Janvier 2007

L'œuvre ouverte, La Signifiante, Le Son

(Projection d'un extrait du Film " Pierre Boulez")

Cet extrait d'un film que j'ai réalisé il y a longtemps sur Pierre Boulez introduit à quatre idées que je voudrais évoquer devant vous: l'Œuvre ouverte, le Fragment, la Signifiante et la relation Image-Son.

Nous verrons que ces notions sont liées les unes aux autres.

Je ne peux commencer cette réflexion sans me référer à celui qui, il y a plus de quarante ans, a écrit longuement sur l'œuvre ouverte: Umberto Eco.

Et à en tirer une possible définition: "...les œuvres "ouvertes" *en mouvement* se caractérisent par une invitation à *faire l'œuvre* avec l'auteur." Et, plus loin: "...un type d'œuvres qui, bien que matériellement achevées, restent ouvertes à une continuelle germination de relations internes, qu'il appartient à chacun de découvrir et de choisir au cours même de sa perception."

Les images que nous venons de voir montrent un des premiers exemples de l'application à une œuvre musicale du concept d'œuvre ouverte. Certes, il y eut par le passé quelques "flirt" avec ce concept. Mais il s'agit davantage, dans ces cas, d'une combinatoire ludique.

Mozart, lui-même, avait imaginé une production automatique de menuets à partir des données qu'il proposait et dont les divers arrangements étaient définis par le lancement de deux dés.

Sans entrer dans les détails, on a évalué à 10^{29} le nombre de possibilités de menuets différents.

Chez Boulez, nous avons affaire à une véritable ŒUVRE. Un ensemble de "fragments" (je parlerai tout à l'heure plus précisément de cette notion) qui seront assemblés selon le choix de l'interprète. Choix, bien entendu (c'est le cas de le dire!) sous haute surveillance du compositeur qui, à l'aide de signes autorise ou interdit certains voisinages.

Il ne s'agit donc pas d'un tirage aléatoire mais d'un choix de "cheminements" à l'intérieur de l'œuvre. Chacun sait qu'un paysage vu dans un sens donne une image très différente de celle vue dans le sens contraire. Boulez faisait souvent allusion à propos de cette œuvre aux déambulations du promeneur dans le labyrinthe vénitien.

"L'autre dans le même" comme disait Kierkegaard.

Aujourd'hui, on pourrait aussi parler d'une déclinaison "nouvelles technologies" du concept d'œuvre ouverte.

Dans les années 80 le compositeur Philippe Manoury inaugure avec Miller Puckette et le logiciel MAX, ce qu'il appelle la "partition virtuelle". L'ordinateur suit note à note le jeu de l'instrumentiste lequel, sur certaines notes, déclenchera une variation électro-acoustique différente selon la nature de son jeu.

C'est aujourd'hui, semble-t-il, ce qui reste du concept. Et, pourtant... le compositeur Luis de Pablo n'écrivait-il pas, il y a longtemps,:

"Les formes ouvertes conduisent à une nouvelle communication musicale qui, demain, exigera l'accès à l'intérieur de l'œuvre de celui qui, jusque-là, n'était qu'un spectateur. Dans cette perspective, encore utopique, (mais nous savons qu'aujourd'hui, avec le DVD interactif, elle ne l'est plus) le compositeur offrira directement au public, sans passer par un interprète, un matériau qui puisse être ordonné, juxtaposé et superposé librement et individuellement par l'auditeur, de manière que l'œuvre acquière réellement une signification toujours nouvelle, et valable".

Quant à Roland Barthes, lui, je cite: "déplore que l'activité musicale ne soit plus jamais manuelle, pétrisseuse, mais seulement liquide, effusive, lubrifiante, pour reprendre le mot de Balzac. Il faut, écrit toujours Barthes, se mettre dans l'activité d'un performateur, qui sait déplacer, grouper, combiner, agencer...structurer.

Et c'est à ce performateur (qu'il nomme lui l'Opérateur) que Mallarmé, l'inventeur en 1895 de la navigation interactive (!) confie la lecture des pages d'Album du Livre. A chaque séance, l'ordre de lecture sera différent.

C'est d'ailleurs en prenant connaissance de l'étude de Jacques Sherer sur le Livre que Boulez eu l'idée de la 3^{ème} Sonate pour piano dont nous venons de parler.

Mallarmé insistait sur le terme Album; ces bribes composent un Album, mais pas un livre: "distinction essentielle: l'album désigne un ensemble factice d'éléments dont l'ordre, et même la présence ou l'absence sont arbitraires"

Sous une autre forme Raymond Queneau nous propose "Cent mille milliards de Poèmes", un ensemble dénombrable (10^{14}) mais considérable de sonnets à partir d'un ensemble fini de vers.

Cortazar, lui, dans "Marelle" propose exclusivement deux itinéraires de lecture du même texte mais dans "62- Maquette à monter" laisse au lecteur le soin d'assembler à sa guise les éléments de récit et de composer ainsi le livre qu'il a choisi de lire....

En cinéma

Enfin, et pour clore ce rapide et non exhaustif historique de l'œuvre ouverte en matière artistique, je voudrais évoquer une tentative restée malheureusement à l'état de projet: réaliser un film "ouvert".

Alain Robbe-Grillet en avait défini les éléments sous le titre "Pièges à fourrure" et l'idée était de laisser le projectionniste enchaîner les bobines du film dans l'ordre de son choix; avec la seule obligation de laisser la 1^{ère} et la dernière bobine ainsi que la 5^{ème} (centrale); la combinatoire ne jouant que sur les bobines 2-3-4 et 6-7-8. Vous imaginez aisément qu'aucun producteur ne souhaitait se lancer dans une pareille aventure....

Le multimédia interactif n'était pas encore né et ce n'est qu'avec cet outil que le principe de l'œuvre ouverte pourra s'épanouir.

Ceci explique sans doute la désaffection des créateurs envers cette idée si riche.

Mais aussi, sans doute, l'impossibilité de mettre en regard en temps réel "l'autre dans le même".

Ce que Boulez explique dans le court extrait que j'ai montré tout à l'heure n'est évidemment pas une situation de concert et si l'interprète joue, en effet, le parcours de son choix, il le joue dans la continuité de l'œuvre et ne nous permet pas de comparer tel choix à tel autre. L'effet expressif de telle contiguïté par rapport à telle autre.

C'est ce que permet aujourd'hui l'interactivité dont nous disposons avec l'Ordinateur qui, de plus, nous permettra d'étudier la notion de Signifiante, dont je parlerai tout à l'heure.

Cette notion implique celle de "Fragment". "calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur" disait Mallarmé. Et Blanchot: "Son pouvoir sera d'affirmer ensemble l'absolu et le fragmentaire, la totalité, mais dans une forme qui, étant toutes formes, c'est-à-dire à la limite n'en étant aucune, ne réalise pas le tout, mais le signifie en le suspendant, voire en le brisant."

Ces deux admirables textes devraient suffire à nous informer et pourtant je m'interroge sur la validité même du terme.

Ce terme suggère l'idée de "bris d'un tout". Fracture, élément, segment, partie ou élément constituant d'un tout? Certainement pas puisque dans l'esthétique du fragment mobile, le "tout" n'a pas d'existence fixe; il est seulement la réalisation d'une "possibilité" d'un "tout", un jour, par quelqu'un.

Claude Simon, citant Montaigne, parle de "lopins"; les lopins dont l'arrangement s'accomplira dans "La Jardin des Plantes"

Il ne s'agit donc pas d'un "tout" pulvérisé mais d'un "tout" chaque fois différent, qui ne peut naître que de l'arrangement de ses fragments. On peut plutôt dire qu'une de ses caractéristiques principales est sa faculté de déplacement et que sa valeur changera selon qu'il se trouvera à tel ou tel emplacement. C'est son absence de site fixe qui singularise le fragment autant que sa complétude. Une totalité disjonctée du tout et qui, cependant, la fondera.

Ces "bribes" ne sont que les "pions" que le créateur met à disposition de l'opérateur; à lui d'en faire un "texte", comme les petits carrés de couleur aboutiront à une mosaïque. Et c'est bien par l'ordinalité de ces bribes que se dira une œuvre toujours différente mais se livrant ainsi à l'opérateur comme un lieu que l'on n'aime vraiment que pour l'avoir parcouru en tous sens.

Et si je reprends la citation de Blanchot, je dirai que le contenu du fragment est sa forme. Ce qui, en matière musicale ou littéraire remet en question la notion de Développement.

Le "fragment" ne générant, par nature, qu'une "possibilité" de contiguïté et l'énergie sensible ne résultant *que* de cette contiguïté.

On substituera donc à la notion de développement des outils tels que Association, Contraste, Disjonction, Glissement, Opposition, Echo, Correspondance, Dérivées, Déclinaisons.

Voici un modèle, à mon sens, de fragment; il s'agit de la troisième des Six Bagatelles pour Quatuor à cordes d'Anton Webern, que Dominique Jameux dans son livre sur L'Ecole de Vienne compare à un *haiku*. et qui est, probablement, une des pièces les plus courtes de l'histoire musicale.(22"). Webern en disait: "Lorsque les douze sons ont été énoncés, la pièce doit être considérée comme terminée."

Enoncé, le terme me plaît bien comme figure du fragment.

(On écoute cette pièce)

On peut évoquer aussi les "*Kafka-Fragments*" de Kurtág.

Quand à un exemple de non-développement, de simple déclinaison, de suite d'*énoncés* justement, on le trouvera parmi les Cinq Inventions du 3^{ème} Acte de Wozzeck, dans la 4^{ème} Scène (Mort de Wozzeck): Invention sur un accord.

Un seul accord; plié, déplié, décomposé, recomposé, éclairé, assombri, éclaté, rassemblé, mais toujours le même.

Toujours "L'Autre dans le Même."

On écoute cette scène

C'est maintenant la réaction d'un fragment sur le suivant qui nous occupe; et, dans le cas de l'œuvre ouverte, le choix le plus performant. Et s'il s'agit d'une œuvre multi-média, l'action d'un média sur l'autre ou sur les autres. (Son, Image, Texte). Intervient alors le concept de "Signifiante".

Véronique Campon dans son livre: "L'écoute filmique" la définit comme "... un mode d'approche spécifique de l'*obtus*, c'est-à-dire des éléments parasites, accessoires, apparemment impertinents, de tout phénomène ou processus sémiotique; elle accueille toutes les formes de polysémie, de surdéterminations de superpositions; ce qu'on lui demande c'est de *laisser surgir*."

J'y ajouterai cette analogie que propose Geronimo Potocnjak (jeune musicologue en fin de thèse, ici à Toulouse) : "...entre une masse chaude et une masse froide se produit une énergie – le vent- qui est bien un mouvement perçu, créé par la différence de température entre deux masses: on n'a pas perçu les masses mais le vent.

On pourrait donc dire de la signifiante qu'elle produit une énergie, une énergie différentielle qui crée un troisième élément.

Cette énergie peut être de nature physiologique.

Cette énergie fera aussi sens ou/et choc expressif.

Je montrerai demain un objet que j'ai conçu qui tend à développer cette fonction.

Pensons par exemple à la relation Image-Titre dans les tableaux de Magritte.

La plupart des toiles de Magritte ouvrent ainsi une "béance" entre le titre et l'image. Ce que Barthes appelle justement dans "L'obvie et l'Obtus" la signifiante. Un ailleurs où le signifié se noie dans dans une efflorescence d'associations et d'énergies. Ce "troisième sens" dont il dit encore "...qu'il vient en trop comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé.. et qu'il propose d'appeler le sens obtus.

ou encore à la relation Image-Musique-Texte dans cet extrait d'Hiroshima mon amour dans lequel une musique sautillante et joviale vient buter contre la brutalité des images représentées et la détresse du texte..

(on projette un extrait du film de Resnais)

Quel son pour quelle image.

Dans cet extrait l'écart entre les horreurs montrées et cette musique guillerette active de façon très performante une "signifiante" exemplaire. Mais qu'en est-il de ce même écart dans la relation son non musical-image?

Régis Debray nous raconte, dans "Vie et Mort de l'Image" qu'un empereur chinois demanda un jour au premier peintre de sa cour d'effacer la cascade peinte à fresque sur le mur du palais parce que le bruit de l'eau l'empêchait de dormir.

On peut dire que là l'écart est virtuel puisque l'empereur ne voit pas l'image dont il est question et qu'il n'entend pas un son qui ne peut exister.

La signifiante, ici sublimée et construite sur deux "absences" appelle notre méditation!

Véronique Campan, toujours dans son livre "L'écoute Filmique écrit: "Le son n'existe pas seulement en fonction de sa source, ou du message explicite qu'il transmet. L'écouter ne consiste pas à découvrir ce dont il est l'indice ou le signe, mais à déplier tous les moments virtuels que son occurrence tient impliqués. La notion de trace permet de réaliser, entre plusieurs régimes sémiotiques," un échange frontalier", une "contamination réglée". Prénom Carmen de Godard et L'Homme qui ment de Robbe-Grillet sont de parfaits exemples de cette idée. C'est dire que le son "iconique" (celui dont on identifie le référent) peut et doit dans certaines circonstances nous dire autre chose que ce qu'il est.

Et c'est alors que se dresse l'opposition Musique (qui elle n'est que ce qu'elle est) et Son Iconique. Ce qu'il est convenu d'appeler la "Musique de Film" (du papier peint sur des murs nus disait Strawinsky) dépend dans bien des cas d'une codification établie au temps où un pianiste accompagnait des images muettes et qui perdure dans le langage musical d'aujourd'hui.

Son droit de cité dans les bacs des grandes surfaces la hausse à une dignité nouvelle.

Mais alors, ou elle se suffit à elle-même et alors que fait-elle dans le film?

Ou alors sa minceur textuelle qui convenait dans son rapport avec l'image se révèle d'une grande pauvreté à l'écoute aveugle...

Ne peut-on pas imaginer plutôt (car il n'est pas dans mon propos d'évacuer tout son musical d'un film) qu'un élément musical viendrait en relais d'un son non musical lorsque celui-ci viendrait à s'épuiser.

Il convient de rappeler qu'au contraire du son non-musical le son musical est paramétrable, c'est-à-dire que ces quatre paramètres hauteur, durée, intensité, timbre peuvent se délier.

(Même hauteur sur autre timbre, autre durée ou autre timbre sur même hauteur etc..).

N'est-ce pas là l'essentiel du travail de composition musicale?

Ce qui n'est pas le cas pour un son non-musical dont les paramètres, quelles que soient les transformations qu'on lui inflige, reste, plus ou moins, attaché à son image d'origine.

Je terminerai cet exposé par un autre exemple de la liaison Musique-Son non musical par un extrait du "Stalker" de Tarkovski où le son de la draisine devient progressivement musique. Et pour solliciter la finesse de notre écoute, il finit par centrer ses cadrages sur l'oreille.

Dressons l'oreille, donc et merci pour l'attention que m'ont prêté les vôtres.