EDUARDO KUZNIR
BRINDIS. La musique est-elle un langage universel?

Une composition sur une toile reproduisant l'image d'un cendrier et d'un violon, tous deux posés sur un tabouret, pourrait fort bien être appelée « Nature morte avec violon et cendrier ». La présence, hors du tableau, d'un *violoniste* (et de son archet) serait inutile si son intention était de jouer sur ce violon, de même qu'un *promeneur*, cigarette à la main, ne devrait pas jeter les cendres sur l'image du cendrier (à moins qu'il ne se propose, malicieusement, de percer la toile). Les règles du jeu imposées tacitement aussi bien au violoniste qu'au promeneur, sont celles de la *contemplation*. Le violon et le cendrier « jouent » sur le violoniste et le promeneur. L'inverse ne se produit pas.

Si, à côté du tableau que nous venons de décrire, une autre toile – qu'il n'est pas nécessaire de détailler, mais qui réclame également la contemplation – se trouve exposée, il est certain que notre violoniste et notre promeneur se sentiront frustrés à nouveau s'ils désirent toujours jouer du violon et jeter les cendres *dans l'œuvre*. Ils ne sont là que pour recevoir. Selon les règles du jeu concernant la réception successive de deux tableaux, pour apprécier entièrement les qualités du second, il faut cacher momentanément les impressions du premier. Le contraire impliquerait l'acceptation d'une notion réciproque entre les deux (comme deux images transparentes superposées se fondant l'une dans l'autre) à travers le sujet récepteur. Celui-ci, influencé, modifierait alors sa vision.

Les artistes-producteurs d'œuvres d'art ont besoin de délimiter le *champ opérationnel* dans lequel ils vont exercer leur autorité, et parfois jouer à inventer un ordre quelconque qui régirait les éléments à installer. Il est connu que l'acte de l'invention consciente s'appuie sur les opérations logiques du calcul. Néanmoins, le rôle de ce dernier et celui de la prévision dans la production d'œuvres varie énormément selon les producteurs.

Les professionnels du calcul s'efforcent, évidemment, de tout mesurer, et pour cela ils précisent, prouvent, évaluent, disposent, arrangent, mais surtout *prévoient*, car le « fruit » (le résultat) proviendra de l'union entre la mesure et la prévision.

Il y a aussi ceux qui, tout en mesurant beaucoup moins, continuent cependant à penser au « fruit » comme au produit harmonieux de la mesure, de la prévision et de l'imprévision.

Mes travaux quotidiens me démontrent la futilité d'imaginer un résultat, quel qu'il soit. (Me proposer une cible à atteindre ne me stimule en rien.) Au « fruit » dont j'ai parlé, j'ai bien renoncé, mais non à l'*exactitude*. Elle me sert à élaborer l'imprévisibilité et ses obstacles. (La mise en place de ceux-ci demande de vraies machinations.)

La préoccupation de délimiter chaque champ opérationnel, se manifeste dans l'œuvre par le biais de sa forme extérieure (son format), son enveloppe. Probablement, la « Nature morte avec violon et cendrier » se trouve circonscrite dans un carré. Son encadrement (enveloppe) prend la valeur d'un agrégat géométrique de protection, favorisant l'isolement de la surface qu'il défend.

C'est un auto-blocage.

Duchamp fut [...] le premier à utiliser pour ses compositions des supports transparents (la *Broyeuse de chocolat*) qui permettent de réduire l'écart entre l'œuvre et le milieu où elle se trouve placée: ce que la transparence laisse voir fait partie de l'œuvre au même titre que ce qui est « peint » sur la plaque de verre[1].

... Et ainsi l'enveloppe géométrique s'estompe. Notre violoniste pourrait alors découvrir sur le verre le promeneur, si celui-ci est placé derrière, et vice versa. Mais ni l'un ni l'autre n'auront accès au chocolat, ni ne réussiront à le broyer, à moins que mettre en marche la *Broyeuse* ne signifie l'apparition d'eux-mêmes et de leur entourage dans le champ opérationnel. C'est cela, je crois. Mais une fois là, le violoniste, pourra-t-il finalement jouer du violon?

[...] avec le *Moulin à café* (1911), en rendant la rotation de la poignée, [Duchamp] anima une nature morte[2].

Si le milieu animé auquel appartient le *Moulin à café* fait partie de son champ opérationnel, il me semble logique qu'aussi bien le violoniste que le promeneur soient autorisés, non seulement à tourner la poignée, mais encore à réaliser d'autres activités pouvant animer le milieu, par exemple, jouer du violon.

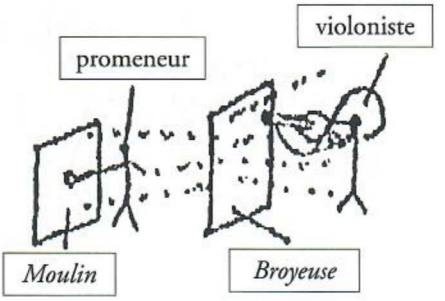
Supposons que les deux Duchamp – le *Moulin à café* et la *Broyeuse de chocolat* – se situent l'un en face de l'autre. La *Broyeuse* est interposée entre le violoniste et le promeneur. Ce dernier fait tourner le *Moulin*. Comment fonctionnerait cet ensemble (figure 1)?

Du point de vue du violoniste: pendant qu'il joue Mozart, dans la *Broyeuse de chocolat* apparaît l'image du *Moulin à café* et du promeneur, tournant la manivelle.

1. Philippe Torrens, *La Peinture américaine... John Cage*, Maison de la culture de Nevers et de la Nièvre, cahier 2 (1971-1972), p. 96.

2. Sarane Alexandrian, *L'Art surréaliste*, Fernand Hazan éd., 1969, p. 35.

Du point de vue du promeneur: Pendant qu'il tourne la manivelle et entend Mozart, dans la *Broyeuse de chocolat* apparaît la figure du violoniste, balançant son archet.



On pourrait en déduire que l'état d'interdépendance entre nos personnages est peu important, se limitant à la perception visuelle de la *Broyeuse*. Sera-ce vrai? Le violoniste parviendra-t-il à se maintenir longtemps insensible aux rotations (rythmiques?) de la manivelle, et ces rotations ne seront-elles pas influencées par la musique de Mozart... et par la vision de la *Broyeuse*, les gestes du violoniste compris?

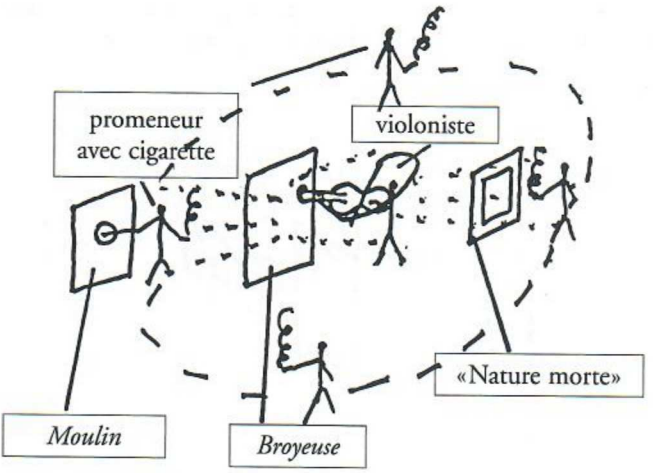
La *Broyeuse* n'a pas besoin d'une manivelle pour s'animer. Le violoniste, le *Moulin*, le promeneur, la *Broyeuse*, s'animent mutuellement dans un même champ opérationnel. Tous partagent la même enveloppe, la défigurant sans cesse.

La *Broyeuse de chocolat* est devenue une *contrepartition* fluctuante pour le violoniste qui y lit un Mozart singulier.

Il faudrait aller plus loin. Nous devrions installer la « Nature morte » (la toile avec le cendrier et le violon) quelque part, par exemple derrière le violoniste. Mais quelle est la raison de tant d'expérimentations dans cette Introduction académique, qui, par nature, ne doit contenir qu'une synthèse théorique définissant un territoire et son voisinage? Justement, si je réussis à monter un nouveau dispositif et à le court-circuiter d'une façon ou d'une autre, l'essence de mon travail se détachera aussi facilement qu'une pomme d'un arbre. C'est pourquoi je considère nécessaire d'examiner les conséquences de cette nouvelle démonstration.

Partons des prémisses suivantes:

a. Selon le schéma de la figure 2, nous distinguons deux Duchamp et une nature morte classique. Le verre de la *Broyeuse de chocolat* est placé au centre, séparé de la « Nature morte » par le violoniste. De l'autre côté, le promeneur actionne la manivelle.



b. La « Nature morte » est une œuvre bloquée. Pour être elle-même, il lui est nécessaire d'être isolée du milieu. Elle respire (soupire) lorsqu'elle est contemplée nue (c'est-à-dire sans interférences), n'admettant pas que d'autres partagent son enveloppe.
c. Les Duchamp admettent très bien de rentrer dans n'importe quelle enveloppe[3].
d. Le violoniste – sans se déplacer – joue du Mozart derrière sa contrepartition (la *Broyeuse de chocolat*).
e. Le promeneur, outre qu'il tourne la manivelle, se promène et fume.
f. Il n'y a qu'une enveloppe pour tous.
Que se passera-t-il?

Du point de vue du promeneur: pendant qu'il tourne la manivelle, sur la *Broyeuse de chocolat* apparaît le violoniste avec son violon et la « Nature morte avec violon et cendrier ». En revanche, lorsqu'il se promène, la cigarette à la main, sa vision change. À son passage devant la « Nature morte », il peut l'observer pleinement; se tournant vers le violoniste, il distingue celui-ci sur la *Broyeuse*. Il ne reconnaît pas toujours la musique de Mozart.

Du point de vue du violoniste: sur la *Broyeuse de chocolat* apparaît le *Moulin à café*, parfois avec le promeneur tournant la manivelle, parfois sans lui. Cela lui provoque une sensation d'instabilité (l'appui temporel de sa contrepartition change notablement durant les arrêts du *Moulin*).

3. Exemple: sa *Boîte-en-valise* (1941) montage de photographies, fac-similés et réductions de ses œuvres (Museum of Modern Art, New York).

Vous m'avez demandé dans l'une de vos lettres ce que j'ai contre la peinture. Eh bien!, mon cher, ma seule arme contre la peinture, c'est la cigarette, et c'est avec la cigarette que je me propose de la détruire[4].

Dans le présent dispositif, le fonctionnement du violoniste dépend de son violon, de Mozart et de sa contrepartition. Cette dernière est extrêmement variable, fluctuant à la vitesse de la manivelle du *Moulin à café*, – *Moulin* qui s'arrête lorsque le promeneur se promène. Outre que celui-ci se promène et tourne la manivelle, il fume. Une chaîne de rapports cigarette-main-manivelle-*Moulin à café*-promenade accroche le violoniste-Mozart-le violon et la *Broyeuse de chocolat.*

Les cendres...

Mon cher Dubuffet,
Pour revenir à la cigarette, je me propose d'insister à son propos, jusqu'à vous faire sentir son caractère fondamental et décisif. Parce que ce que vous avez dit dans votre dernière lettre, à savoir que la cigarette « s'applique plus spécifiquement au tableau qu'à la peinture », montre que vous ne lui donnez pas l'importance qu'elle mérite[5].

Les cendres et le cendrier: deux chaînons qui sont restés injustement en dehors de la chaîne. Comment arriver jusqu'au cendrier (encadré dans la « Nature morte ») et, de plus, quels seront les effets d'un accrochage éventuel?

Mes diverses tentatives pour donner une réponse à ces questions, portent l'étiquette: BRINDIS. Cette réponse prend, selon les cas, des caractéristiques bien particulières. Cela n'empêche qu'au fond se présente toujours le même problème: le court-circuit cigarette-« Nature morte » (deux éléments d'un même dispositif), produit par le contact cigarette-cendrier (une image peinte sur une toile), cendrier qui, comme l'objet cigarette terminera en cendres (cendres imprévisibles quant aux nouveaux accrochages et décrochages qu'elles provoqueront).

Mon cher Gombrowicz,
Je déclare qu'il est faux de dire que le pain est plus légitime que la cigarette. Le pain, comme la cigarette, est acquis, pris. Plus anciennement sans doute, mais avec un mécanisme identique. L'être indifférencié duquel descend le mammifère humain ne se préoccupait ni de l'un ni de l'autre. Offrez du pain à une araignée, à un papillon! [...] Fasciné par le pain, l'homme s'est fabriqué un estomac pour le pain. Le primordial est la fascination, le mécanisme de la fascination – la fascination pour n'importe quoi – et le pain n'a pas plus de mérite pour être l'objet de cette fascination qu'autre chose. Le mécanisme de la fascination restera dans un futur lointain qui ne connaîtra pas le pain, qui fabriquera des estomacs pour une chose différente du pain – estomacs pour cigarettes, peut-être[6]?

4. Witold Gombrowicz, lettre à Jean Dubuffet (extrait), datée du 14 juillet 1968, La Opinion, Buenos Aires.

5. *Ibid.*, lettre de Gombrowicz à Dubuffet, datée du 28 juillet 1968.

6. *Ibid.*, lettre de Dubuffet à Gombrowicz, datée du 20 octobre 1968.

En tant que musicien, parler de musique me gêne, si par celle-ci on entend le « royaume » du son, la « fascination » par le son, etc., fascination supposant un conditionnement (estomac selon Dubuffet) imposé par la culture – une culture qui fascine son pain et son estomac en les fabriquant.

J'ai toujours cru, malgré l'illogisme, malgré l'absurde, à la possibilité de déchirer, au moins pour quelques instants fugaces (que l'on peut s'entraîner à prolonger) le rideau du conditionnement de la culture[7].

Comment?

En recourant à des techniques de pensée insolites, très empiriques et en outre diverses[8].

Pour donner du pain à l'araignée?

Techniques basées sur des failles [...], sur le choc de deux objets qui s'encastrent l'un dans l'autre[9].

... ou bien au papillon?

Bien que la logique puisse le considérer comme vicieux, j'ai toujours eu dans la tête qu'il est possible de tirer sur la culture avec le propre fusil de celle-ci[10].

À présent, je vais exposer, par l'anecdote suivante, la façon dont une culture « tire » sur un public. Il m'est arrivé un jour d'avoir l'honneur de diriger un modeste orchestre symphonique dans un petit pays des Caraïbes. J'ai su qu'au programme imprimé, qui était distribué au public, était jointe une annexe dont le texte est exactement le suivant:

RÈGLES DE CONDUITE POUR UNE AUDITION
ET UNE ASSISTANCE CORRECTES
PENDANT UN CONCERT

1. Arriver à temps pour occuper sans retard les places ou les sièges.
2. En cas de retard, le concert ayant commencé, ne pas rentrer dans la salle, et surtout ne pas essayer d'occuper les places ou les sièges jusqu'à ce que le morceau ou l'œuvre ait pris fin.
3. Garder le silence rapidement sitôt que le chef d'orchestre ou le soliste a fait son entrée et s'est incliné devant le public.
4. Ne pas applaudir à la fin de chaque mouvement ou de chaque partie de l'œuvre.

7. *Ibid.*, lettre de Dubuffet à Gombrowicz, datée du 16 juillet 1968.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*

5. Ne pas chuchoter avec les voisins car cela est gênant pour ceux qui ont le désir véritable d'écouter le concert.
6. Ne pas apporter et ne pas chercher à se procurer des pâtisseries ou quelque nourriture que ce soit pour la consommer pendant le concert.
7. Ne pas fumer dans la salle pendant le concert. Attendre la pause pour fumer en dehors de la salle.
8. Ne pas porter de bracelets ou autres bijoux produisant des bruits au moindre mouvement de la main. N'ouvrir ni fermer aucun éventail ni aucun sac à main à fermeture bruyante pendant l'exécution d'une œuvre.
9. Ne pas se lever de sa place ou de son siège pendant l'exécution d'une œuvre. Pas avant que le chef d'orchestre ou le soliste s'incline pour la dernière fois devant le public.

Ce n'était pas une plaisanterie. Sans ce règlement, peut-être le public aurait-il eu envie de tout ce qui lui était interdit, et cela aurait alors donné lieu à la manifestation de deux cultures antagonistes: le public, d'une part; la musique et l'orchestre d'autre part. Imaginons l'affrontement: la musique tirant sur le public et celui-ci sur la musique!

Interrogations:
1. N'importe quel public aurait-il tiré sur n'importe quelle musique, et vice versa? En d'autres termes, quelle musique est-elle capable d'assimiler dans ses entrailles (ou dans son estomac) les chuchotements, les éventails, les bracelets, l'omniprésente cigarette?
2. En présence de deux formations qui se repoussent mutuellement, que faire? – je veux dire, si on décide d'intervenir. Faudrait-il obliger le papillon à avaler du pain, à être fasciné par le pain comme par une fleur? ou bien est-il préférable d'attendre que son estomac se transforme?

Des réflexions soulevées pour donner une réponse à ces questions sont nés les BRINDIS: un jeu monstrueux, tantôt sadique (écraser le papillon avec le pain), tantôt d'un humour tendre (n'est-il pas possible qu'un papillon non affamé s'amuse avec une petite miette, en se posant dessus?).

Tout à l'heure, j'ai parlé d'un concert et de deux formations marquées par deux cultures différentes. Bon, essayons maintenant de ne plus penser en terme de « formations » ou de « cultures », mais pensons seulement aux éléments que celles-ci contiennent. Ainsi, mentalement, nous aurions réalisé une *décomposition*. L'étape suivante consistera à *mélanger* tous les éléments quelles que soient leurs tendances (ou leur culture) dans un même « récipient » (l'événement « concert »): la musique, les musiciens, le chef d'orchestre, le silence, les inclinations, les ovations, les chuchotements, les pâtisseries, les bijoux, les fermetures bruyantes des sacs à main, les instruments de l'orchestre, la fumée, les cigarettes, etc., et pourquoi pas les papillons et l'araignée aussi? À partir de là on pourrait commencer à *composer* toute une série de connexions originales en employant ces mêmes

éléments, les enchaînant, les désenchaînant selon un mécanisme à déterminer (mécanisme aussi précis en ce qui concerne sa mise en marche qu'imprévisible quant au résultat du fonctionnement: ce résultat dépendra de la constitution de nouvelles « formations », qui exhiberont des cultures nouvelles et qui, peut-être, s'affronteront avec plus d'acharnement).

Étant musicien, je me vois dans l'obligation de dire quelques mots sur la *perception sonore*, sujet très vaste que je me propose d'aborder schématiquement, non pas de l'intérieur du « royaume » des sons, mais, tout simplement de l'extérieur, en écoutant de la musique, n'importe quelle musique, accompagné de mon amie T. La présence de cette dernière me facilitera énormément la tâche, et surtout me donnera une perspective d'écoute autre. Voyons pourquoi.

Écouter, c'est prêter l'oreille, s'intéresser à. Je me dirige activement vers quelqu'un ou vers quelque chose qui m'est décrit ou signalé par un son[11].

Pendant de longues années, je me sentis bouleversé car, pour prêter l'oreille aux sons et pour atteindre leur pureté, on m'imposait de m'isoler du reste du monde. Toute personne, objet ou chose, interposé entre les sons et moi, constituait automatiquement une immixtion non voulue d'action perturbatrice sur le champ de ma conscience auditive, et me troublait. C'est pourquoi la présence de mon amie T représentait un vrai danger pour mon écoute.

Ouïr, c'est percevoir par l'oreille. Par opposition à écouter qui correspond à l'attitude la plus active, ce que j'ouis, c'est ce qui m'est donné dans la perception[12].

Pourtant jamais elle ne parlait. Néanmoins j'avais toujours la certitude d'*ouïr* le témoignage silencieux de sa présence, interférant mon écoute.

Entendre: diriger son oreille vers, d'où recevoir des impressions des sons. Entendre du bruit. J'entends parler dans la pièce à côté, j'entends que vous me dites des nouvelles[13].

Même si mon oreille n'était pas du tout dirigée vers mon amie, je l'*entendais* brouiller mon écoute.

D'*entendre*, nous retiendrons le sens étymologique: « avoir une intention ». Ce que j'entends, ce qui m'est manifeste, est fonction de cette intention[14].

11. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Éditions du Seuil, p. 104.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, p. 103.
14. *Ibid.*, p. 104.

Écouter était mon intention, mais ce que j'*entendais*, ce qui m'était manifeste, n'était pas fonction de cette intention.

Entendre-écouter: entendre, c'est être frappé de sons; écouter, c'est prêter l'oreille pour les entendre. Quelquefois on n'entend pas quoiqu'on écoute, et souvent on entend sans écouter[15].

Quelquefois, c'était mon amie que j'*entendais* dans la musique que j'*écoutais*... mais, de plus en plus souvent, c'était mon amie que j'*écoutais* dans la musique que j'*entendais*.

Entendre-ouïr: ces deux mots, très différents dans l'origine, sont complètement synonymes aujourd'hui. Ouïr était le mot propre, peu à peu écarté par entendre, qui est le mot figuré. Ouïr, c'est percevoir par l'oreille; entendre, c'est proprement faire attention. L'usage seul lui a donné le sens détourné d'ouïr. La seule différence qu'il y ait, c'est qu'ouïr est devenu verbe défectif et d'un usage restreint. Quand le sens peut être louche, il faut, sans hésiter, employer ouïr. Ainsi ce mot de Pacuvius sur les astrologues: « Il vaut mieux les ouïr que les écouter. » Entendre ferait contresens[16].

Frappé de sons et d'amitié, j'ai dû finalement accepter de rendre pour moi *entendre* et *écouter* synonymes et *comprendre* « ce que j'ai visé dans mon écoute, grâce à ce que j'ai choisi d'entendre[17] » n'avait plus de sens.

Regardons-y de plus près. Comment vivais-je dans mon écoute le Concerto en ré majeur de Beethoven interprété (dans l'intimité) par M^lle^ Chung au violon, accompagnée au piano (remplaçant l'orchestre) par M^lle^ Siruguet. Mon amie T et moi, nous étions auditeurs. À peine commencée l'exécution, un réseau de connexions composé par divers éléments (agents de liaisons) s'établit: Beethoven, la partition, le Concerto en ré majeur, le violon, M^lle^ Chung, M^lle^ Siruguet, son piano, mon amie T et moi. Aucun de ces éléments n'échappait à l'action des autres. Ma conscience auditive était conditionnée par Beethoven, mais aussi par M^lle^ Chung et les particularités de son violon, la proximité de mon amie T, l'accompagnement de M^lle^ Siruguet et mes souvenirs des auditions précédentes du Concerto en ré majeur. En même temps, ma présence prédisposait d'une certaine façon M^lle^ Siruguet qui agissait sur M^lle^ Chung, lui insufflant de l'enthousiasme, bien que le piano désaccordé la décourageât.

Le visage de Beethoven se défigurait-il? Oui, peut-être, mais seulement comme cela, à travers ses grimaces il existait; à travers nos grimaces il bougeait; nous tous nous contorsionnions pour que la machine fonctionne, sans pièce principale (vous entendez bien Beethoven, vous êtes aussi

15. *Ibid.*, p. 105.
16. *Ibid.*, p. 103.
17. *Ibid.*, p. 104.

important que mon amie T! Si l'un d'entre vous part ou est remplacé, vous verrez combien, tout de suite, vous changerez!). Les événements sonores ont besoin de la *complicité*. Même les plus raréfiés. Il ne faudrait jamais oublier que n'importe qui, n'importe quelle chose ou n'importe quel élément pourrait devenir « agent » avec des possibilités de recrutement presque illimitées.

J'ai composé jusqu'à présent douze BRINDIS. Maintenant est jointe aux compositions-BRINDIS cette thèse-BRINDIS qui traite de BRINDIS. Mais dans quel but: les expliquer? les changer?

Cette thèse, est-elle pour les autres BRINDIS ce que mon amie T est pour moi lorsque nous écoutons ensemble de la musique?

Dorénavant, pour éviter les confusions de langage, je ne désignerai par le terme BRINDIS que les compositions préexistantes qui ont donné lieu à la présente thèse, et lorsque je me rapporterai à chacune des parties qui composent cette dernière, je le ferai en me servant du mot « machine ».

J'ai composé les « machines » pour démontrer le comportement ruineux des BRINDIS. Ce délabrement ne se manifeste pas toujours clairement, c'est pourquoi les BRINDIS ressemblent parfois à des jeux naïfs, des jeux enfantins du genre « dis quelque chose et tu recevras en retour une sucette ou une gifle », ou bien « prends cette sucette et rends-la moi sitôt que quelqu'un te la demande ». Mais quand ce moment effectivement se produit, il peut se faire que je sois alors introuvable (exemple de mécanisme déréglé). Toute initiative se trouve ainsi désamorcée, c'est-à-dire *réprimée*, puisque le résultat final d'une action *ne dépendra jamais de celui qui la réalise*. Pourtant la *liberté* existe (l'enfant peut dire tout ce qu'il veut) comme contrepartie de la *répression* (selon ce que l'enfant dit, il recevra ou non une gifle).

Expliquons mieux: chaque coupure d'initiative (produit de la répression) constitue en elle-même un point de départ sur lequel se projetteront de nouvelles initiatives qui seront coupées à nouveau.

Dans les BRINDIS, les *règlements*, les *instructions*, sont des éléments clés mis au service du dérèglement d'un mécanisme donné qui sert à la fois à favoriser et à mettre en échec chaque initiative. C'est, d'une part, grâce aux informations apportées par ces instructions que le jeu est possible. D'autre part, le rapport liberté / répression dépend, de façon décisive, du déréglage d'un fonctionnement pourtant rigoureusement réglementé, et non de la « maîtrise » des éventuels exécutants. Ceux-ci, se débrouillant selon leur habileté, apportent, alimentent, fonctionnent et font fonctionner. Aussi bien le « virtuose » que le « maladroit » sont utilisés. Tous donnent quelque chose. Tous seront, avec le même appétit, engloutis.

Il est accepté généralement que la « maîtrise » des interprètes détermine, presque entièrement, la qualité d'une version. Pour évaluer cette qualité, il est nécessaire qu'elle soit comparée à un *modèle* préexistant, s'identifiant avec l'œuvre même. Toute œuvre de musique qui n'existe qu'en *modèle*

unique constitue en lui-même un *modèle-idéal-œuvre*, qui crée un *modèle-idéal d'interprétation*. D'après ces fondements – qui peuvent s'appliquer tant à l'art interprétatif des œuvres du passé qu'à une partie de celles du présent –, le degré de réussite d'une version pourrait se mesurer par l'approche du modèle-idéal-œuvre au moyen de l'exécution, ce qui demande, sans doute, des interprètes adéquats, des spécialistes qui songent au modèle-idéal d'interprétation.

L'abandon du modèle unique, tel qu'il est proclamé aujourd'hui sur divers fronts de la composition musicale contemporaine – par exemple les dites « formes ouvertes » – devrait signifier la suppression du modèle-idéal-œuvre, y compris l'interprète spécifique qui lui correspond. Mais ce n'est pas le cas. La spécialisation continue, voire est stimulée, sous prétexte d'employer de nouveaux interprètes convenant aux nouvelles œuvres.

Cette façon subtile d'adapter les interprètes aux œuvres conduit fréquemment à la fabrication d'*interprètes-idéaux*, de même que l'adaptation des œuvres à un *type* d'interprète particulier les réduit inévitablement à un modèle unique, c'est-à-dire à un modèle-idéal.

L'interprète-idéal serait celui qui, rejetant les « tics » et « maniérismes » étrangers à une œuvre ou à un auteur, est capable de devenir un porte-parole fidèle des « tics » et « maniérismes » de cet auteur dans cette œuvre. Ce qui est un contresens car si le modèle-idéal-œuvre n'existe pas, ni le modèle-idéal-tics-maniérismes, ni le modèle-idéal-interprète-porte-parole ne devrait non plus exister. Nonobstant, ce contresens a un sens, lorsque le *style* et la *réthorique stylistique* subsisteront, entraînant avec eux le préjugé de la fidélité.

Un interprète érigé en *modèle*, grâce à la possession d'un *style*, pourrait facilement devenir *œuvre*, c'est-à-dire *modèle-idéal-œuvre*, et servir ainsi de référence aux autres interprètes dont la réussite interprétative serait marquée par l'approche de ce modèle.

Les BRINDIS, œuvres sans style, n'ont pas besoin d'interprète spécifique, et cela, non seulement en raison de l'absence de *modèles idéaux*, mais surtout à cause de l'action déformante que leur *structure de fonctionnement* exerce (et garantit) sur n'importe quelle modalité d'exécution. Peu importe alors le style et les intentions des exécutants éventuels car le *résultat* leur échappera toujours. Le personnel, le matériel, l'ensemble des circonstances qui forment une situation de « concert », ainsi que l'exécution même, deviennent des éléments d'une *conjoncture* qui entrent dans le jeu pour être secoués, suffisamment secoués pour provoquer de nouveaux phénomènes dont la prévision et le contrôle – en tant que compositeur – me sont indifférents.

Eduardo Kuznir

Eduardo Kuznir: compositeur et chef d'orchestre argentin. Né en 1937 à Buenos Aires. Actuellement professeur à l'Université de San Juan de Puerto-Rico, après avoir dirigé le Laboratoire de phonologie musicale de Caracas. A fait des études musicales en Bulgarie, au conservatoire de Sofia, de manière très poussée, « façon stakhanoviste ». Directeur musical des Ballets de Cuba dans leur « époque d'or » de la décennie des années soixante. Après avoir dirigé cent quatre-vingt dix-huit fois Le Lac des cygnes *de Tchaïkovski, décide brusquement de « tourner la page » et rejoint l'esthétique du groupe Fluxus, des happenings et de l'aléatoire. Fait de nombreux séjours en France dans les années 1970-1980 où il travaille principalement en musique électroacoustique au studio du Centre américain à Paris, puis au GMEB à Bourges.*

Avec son ami et complice Francis Schwartz, Kuznir cultive une esthétique néo-dadaïste, et travaille à la fois le geste et le son dans la lignée minimaliste et environnementale d'un Satie ou d'un John Cage. Admirateur inconditionnel du surréaliste russe Daniil Harms, met en musique plusieurs de ses aphorismes. Soutient en 1974 une brillante thèse de doctorat de 3e cycle en musique à l'Université de Paris VIII-*Vincennes, sous la direction de Daniel Charles, avec un jury composé de Jean-Claude Risset et Gilbert Lascault.*

Première thèse anti-académique, surréaliste et iconoclaste dans l'histoire de la musique en France, BRINDIS. La musique est-elle un langage universel?, *sous des apparences humoristiques et parfois absurdes, procède à une critique acerbe et métaphorique de la « fermeture » de l'œuvre d'art en général et de l'œuvre musicale en particulier, tant sur le plan de la production compositionnelle et de sa « médiation » interprétative que de sa réception par le public. Texte délinéarisé, « mis en scène »,* BRINDIS *est à la fois un texte d'idées et une œuvre musicale en soi.*

La soutenance publique fut un grand moment de théâtre musical, mêlant prouesses oratoires, enchevêtrement de diffusion de plusieurs bandes électroacoustiques, jeu scénique de deux « assistants » (Francis Schwartz et Mlle Lachaise, serveuse dans un bar de la rue Monge, recrutée la veille sans rien savoir à l'avance sur les circonstances de son éventuelle prestation), le tout avec la complicité feinte de l'honorable jury. Double parcours du combattant, la prestation de l'impétrant (d'après ses propres dires) aboutit au terme de quarante-cinq minutes à un terrifiant « constat d'échec » (larmes, pleurs, effondrement de l'impétrant); grâce à la clémence du jury la soutenance put cependant repartir à zéro pour une seconde tranche de quarante-cinq minutes où toutes les articulations, bifurcations, pièges, failles et embûches étaient repensées de fond en comble afin d'aboutir à une fin d'épreuve « glorifiante », comme il se doit habituellement dans la sémiotique de tout conte merveilleux.

Le texte présenté ici est l'« Introduction 1 (chapitre 0) » de cette thèse.

Costin Miereanu