

Préface

La musique violée par son compositeur, même

Un compositeur est en principe « un artiste qui crée des œuvres musicales, mû à la fois par son intuition, son imagination et une parfaite connaissance de son métier », peut-on lire dans le dictionnaire *Science de la musique*¹. Marcel Duchamp se présente comme un artiste intuitif et imaginatif, il ne possède évidemment pas de diplôme de conservatoire. Rappelons-nous le *Rapport sur les envois de Rome à l'Académie des Beaux-Arts par le jeune compositeur Charles Gounod* (en 1841). Dans ce dossier confidentiel, on peut lire avec délectation : « son travail dénote un certain système, une sorte de parti pris de sacrifier même les règles essentielles de la composition au désir d'obtenir des effets. C'est là une direction que l'Académie ne saurait approuver ; car il arrive trop souvent qu'en la suivant, on viole les règles de l'art, ce qui est toujours une faute, et l'on manque les effets, qui sont le prétexte de cette cause, et qui en seraient à peine l'excuse ».

Car, à l'inverse de « décomposer », « composer » reste – pour les esprits de jadis – « poser avec », construire, assembler, « élaborer intelligemment, avec goût et discernement² », toute une science fondée autant sur une somme d'éléments techniques du langage musical que sur la connaissance des grands aînés créateurs. Au centre de la tour d'ivoire conservatrice, théorie, solfège, harmonie, contrepoint et fugue... forment l'apanage de l'authentique musicien reconnu par la bonne société. De ce fait, « composer, c'est la recherche de la vérité dans le matériau musical³ », professait encore Ernst Krenek. Moins dogmatiques, d'autres plus habitués à l'endroit d'un magistère moderne parlent simplement de « poser », d'« exposer », de « surexposer » ou d'« interposer ». Ainsi, Marcel Duchamp – et à sa suite les John Cage, La Monte Young, Josef Anton Riedl ou Max Neuhaus (parmi tant d'autres à présent) – fuient à toutes jambes les catégories archaïques du solfégique et du musical pour accuser, voire provoquer, le vil et le laid, le hasard par inadvertance, le bruit de fond et le ready-made artistique (textuel, graphique, gestuel, visuel ou sonore)⁴.

Si, à propos de l'art, Marcel Duchamp parle aisément d'« une anesthésie complète » (c'est-à-dire « privé de sensation » mais pas de sensationnel), John Cage⁵ convoque l'exigence d'un « non-savoir » pour pouvoir mener à bien ses divers processus créatifs : une non-connaissance dégagée de toute téléologie comme de tout scientisme, affiliée à une insensibilité d'obédience zen, débarrassée de toutes les données du *solfeggio* classique (terme qui au reste veut dire « composition musicale » en italien dès 1768), données auxquelles l'Académie assujettit les sons tempérés en les contraignant à des valeurs paramétrées et normalisées. Alors que pour certains orthodoxes, tout doit rentrer dans le rang, pour d'autres plus hérétiques, il faut affirmer la part existentielle des vicissitudes quotidiennes, « non pas pour faire surgir l'ordre du chaos ni tenter d'améliorer la création, mais tout simplement pour nous éveiller à la vie même que nous vivons⁶ ».

Dieu merci, un compositeur est intimement et fatalement mêlé au contexte historique (politique, religieux, culturel et social) de son existence. Dans ce sillage, en véritable pionnier malicieux, Marcel Duchamp – qui a dépoussiéré l'objet d'art plastique comme il a du même coup émancipé le statut d'œuvre musicale – a ouvert la voie à d'autres esprits créateurs libertaires, à d'autres itinéraires plus ou moins escarpés. Ainsi, John Cage a pu dire que « composer de la musique » avec les moyens radiophoniques l'a rendu capable d'accepter non seulement les sons de l'environnement, mais également ceux de la télévision, de la radio et de la *Muzak*. De Marcel Duchamp à Mauricio Kagel, de George Maciunas à Laurie Anderson, de Tom Johnson à DJ Spooky, toutes les hybridations des formes et des matériaux de l'art dévergondé, toutes les inventions et les intentions de rayonnement sonore (au sens d'*intentio auctoris* ou d'*intentio lectoris* relevé par Umberto Eco⁷) ont montré autant de situations musicales actives et réactives, car mises en conditionnement (plus ou moins) spectaculaire (c'est-à-dire au grand jour comme dans la stricte intimité de la psyché). Frank Zappa n'a-t-il pas avoué : « Si John Cage déclare, par exemple : 'je vais me poser un laryngophone et boire du jus de carotte, ce sera ma nouvelle composition', ses déglutitions

¹ Paris, Bordas, 1976, p. 230.

² *Science de la musique, ibidem*

³ Cf. Pierre Albert Castanet, *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 132.

⁴ Cf. Pierre Albert Castanet, *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit, op. cit.*, chapitre 1.

⁵ Avec qui il jouait souvent aux échecs. Pour mémoire, lire : Daniel Charles, « Cage et Duchamp », *Gloses sur John Cage*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

⁶ John Cage, *Silence*, Paris, Denoël, 1970, p. 51-52.

⁷ Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

seront effectivement l'une de ses compositions, [...] prenez-le comme vous voulez, mais pour moi, c'est de la musique ⁸».

Avec la vogue et le retentissement du futurisme et du surréalisme (et leurs « cousins à rallonge » – comme l'énonce John Zorn), depuis la première décennie du XX^{ème} siècle, le statut du « compositeur » s'est donc délité, décharné, dévalué. Aiguisant des outils spécifiques afin d'analyser l'œuvre aléatoire autant qu'empirique de John Cage, Daniel Charles a d'ailleurs remarqué qu'en présence de telles propositions spectaculaires « 1^o le compositeur se réduit à n'être plus qu'un simple auditeur ; 2^o l'auditeur devient lui-même interprète ; 3^o l'interprète tend à se dissoudre dans ce qui est interprété ⁹ ». Au niveau du « processus créatif », Marcel Duchamp a évoqué à son tour le « transfert » de l'artiste au spectateur sous la forme d'une « osmose esthétique » avant d'employer les termes de « coefficient d'art » comme une relation arithmétique entre « ce qui est exprimé mais était projeté » et « ce qui est exprimé intentionnellement ¹⁰ ».

Alors, naïf sur le marché de l'art contemporain, jouant le prudent autant que l'expectant, l'auditeur-regardeur est souvent pris de doute instinctif et de vertige salutaire, d'indécision fictive et de prosélytisme primaire. Car ébahis ou blasés, étonnés ou abrutis, nous ne cessons d'errer d'un état positif à un état négatif (et vice versa) selon la pertinence de la proposition artistique, la disposition topologique de la pensée et les multiples conditions de la réception ; tout cet appareil exerçant temporairement sur notre personnalité la tendance, l'avis, l'humeur, le choix, l'affirmation, la négation, le plaisir, le détachement, le pouvoir, l'asservissement. Face aux démarches audacieuses et radicales léguées bon gré mal gré par Marcel Duchamp – « instaurateur de conceptualité en musique », comme l'analyse scientifiquement Sophie Stévanca – il est sans aucun doute bienséant de nous demander ce qu'est devenu l'art si le compositeur n'est plus le compositeur, si l'interprète n'est plus l'interprète, si l'œuvre se transforme en non-œuvre ? En guise de réponse mono directionnelle, Francis Bayer écrit qu'une telle entreprise « revêt le caractère d'une analyse éidétique en acte ¹¹ ».

Selon John Cage, le compositeur doit pouvoir « détacher son esprit de la musique et promouvoir des moyens de découverte qui permettent aux sons d'être eux-mêmes plutôt que les véhicules de théories faites par l'homme ou les expressions de sentiments humains ¹² ». Ainsi, en dehors de la primarité colorée de dissonances aléatoires et la conscience éhontée d'une forme *sui generis*, ce qui a préoccupé les compositeurs théoriciens dans ce domaine figure bien cette dialectique séculaire qui existe entre les anciens et les modernes, entre l'art et le non-art (Duchamp parle de « l'art à l'état brut »), entre la mémoire et l'oubli, entre le sonore et le musical¹³, entre le bruiteux et l'abject¹⁴ ou si l'on parle simplement du matériau, des rapports au bruit (Jean-Jacques Rousseau), au « son-bruit » (Luigi Russolo), au « son organisé » (Edgard Varèse), à l'objet sonore (Pierre Schaeffer), au son brut ou au son travaillé (Pierre Boulez)... Dans *How Musical is Man ?* John Blacking n'envisage-t-il pas la musique autant comme du « son humainement organisé » que comme l'« humanité sonorement organisée ¹⁵ » ?

Il nous revient à l'esprit cette conversation de James Tenney avec Steve Reich où le musicien note en substance que « le compositeur n'est plus dépositaire d'aucun secret ». En posant comme postulat premier que Marcel Duchamp est « compositeur », Sophie Stévanca avance en reine sur l'échiquier de la réception. Inquisitrice zélée, elle révèle les arcanes insoupçonnées de la gnose du *ready maker* tout en écrivant en filigrane les fondements d'une nouvelle histoire de la musique, laquelle ne pourrait plus ignorer les modalités conceptuelles de l'art sonore. Entre illusion illogique et contradiction logistique, entre position rhétorique et principe théorique, entre paradoxe irrationnel et vérité induite de l'art, la démarche duchampienne est analysée par le menu. En dehors du sérieux appareil bibliographique des spécialistes de l'œuvre de Duchamp (A. Breton, G. Charbonnier, O. Hahn, A. Jouffroy, R. Lebel, F. Naumann, O. Paz, A. Schwarz, J. Suquet, C. Tomkins...) et s'appuyant légitimement sur les sources secondaires de haute référence intellectuelle (P. Bourdieu, N. Chomsky, A. Danto, G. Deleuze, M. Foucault, G. Genette, N. Goodman, N. Heinrich, H.R. Jauss, N. Ruwet...), la musicologue philosophe en arrive à cerner avec audace et perspicacité l'aléatoire de la conception artistique comme l'inutilité apriorique de

⁸ Cf. Peter Occhiogrosso, *Zappa par Zappa*, Paris, L'Archipel, 2001.

⁹ Daniel Charles, « Musique et an-archie », *Gloses sur John Cage*, Paris, Ed. UGE, coll. 10/18, 1978, p. 100.

¹⁰ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes*, Paris, Flammarion, 2008, p. 180.

¹¹ Francis Bayer, *De Schönberg à Cage – Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 183.

¹² Cf. Revue *VHS 101*, 1970-1971.

¹³ Cf. Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999, chapitre 3.

¹⁴ Cf. Pierre Albert Castanet, *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, op. cit., chapitre 3.

¹⁵ Cf. John Blacking, *How Musical is Man ?*, London, Faber and Faber, 1976 (cf. *Le Sens musical*, Paris, Minuit, 1980).

l'exécution sonore. Autant de critères (devenus fondamentaux depuis Duchamp) qui échappent à ceux qui considèrent encore que « la musique est l'art des sons agréables à l'oreille ».

Certes musicologique dans son essence, l'essai courageux et singulier de Sophie Stévanca traite alors autant de l'analyse circonstanciée que de l'esthétique appliquée, autant de la philosophie de l'art que de la phénoménologie critique, autant de l'approche syntaxique que des principes sociologiques de la déviance, autant de la coupure épistémologique que de la symbiose des sens. Suivant le sillon initié par Harold Rosenberg¹⁶, Sophie Stévanca milite pour une « dé-définition » de l'objet musical. Pour cela, investissant la notion originale de « musique conceptuelle », l'universitaire érudite renvoie la part artistique dans les plis de ses retranchements, l'*opus musicalis* dans les coulisses de la création et la présence sonore identitaire dans la marge de ses errements ou de ses effacements (faut-il rappeler qu'à la manière de son ami normand Erik Satie, Marcel Duchamp parlait volontiers de « musique en creux pour sourds » ?).

Entendons-nous bien, la démarche de Sophie Stévanca reste noble dans l'âme, ne se référant en aucune manière à la défense d'ordre nihiliste. Bien au contraire, son propos tente d'échafauder une reconstruction de notre histoire artistique en intégrant sans affect les musiques-limites – les chefs-d'œuvre hors-d'œuvre – tout ce que la société tient à placer gentiment au rebut, par pure commodité et par évidente surdité chronique. Musicienne autant qu'esthéticienne, l'auteur nous fait comprendre, au fil des chapitres illustrés, que l'enjeu fondamental de l'opus duchampien n'est ni l'objet local d'une thérapie, ni la sphère globale d'une quelconque action sociale. A l'opposé de ce critérium, il s'agit bien de circonscrire un art considéré comme seule « œuvre de l'esprit », l'indifférence et la hors norme, l'aléa et l'étant donné¹⁷, l'inexplicable et l'irreprésentable¹⁸, l'expérience du non-désir et du non-agir, l'artefact conceptualisé et l'objet trouvé malgré lui façonnant de concert les jalons insolites de l'aventure paradoxale. Traitant de la *Liquidation de l'art*, Karel Teige a même conclu « qu'il n'y a pas dans l'art de valeurs éternelles et que l'art actuel regarde droit dans les yeux sa propre disparition¹⁹ ».

Désormais, avec la présente édition de *Duchamp, compositeur* de Sophie Stévanca, l'histoire de la musique occidentale ne sera plus comme avant : elle est à réécrire. Car la jeune musicologue ne se trouve qu'aux prémices d'une recherche magistrale œuvrant pour une autre épopée esthétique de l'art sonore : celle qui se pavane ostensiblement ou pas sur l'autel de l'hybridation et de la démesure, celle qui concerne et cerne *in fine* les performances intimistes ou événementielles, les *happenings* calculés ou impromptus, les concerts transversaux ou improbables, les improvisations de contingence²⁰ ou de connivence, les rencontres multimédias, *mixed-media* ou intermédiaires (désormais chez vous ou ailleurs)...

A coup sûr, ce livre va étonner plus d'un lecteur. Il devrait faire réfléchir ceux qui se piquent d'être amateurs éclairés en « histoire de la musique » et ceux, professionnels, qui pensent avoir déjà scruté tous les atours d'Euterpe. Chacun sait que la lumière peut naître de l'obscurité. Etienne Gilson mettait en garde : « Peut-être, philosophes, devrions-nous réfléchir au désordre que nos propos, parfois trop peu considérés, peuvent créer dans les esprits des autres. Les artistes ont heureusement une saine réaction de défense qui est, ne reconnaissant rien de ce qu'eux-mêmes nomment art dans ce que nous en disons, de cesser simplement de nous écouter²¹ ». Or l'analyse avertie de Sophie Stévanca se fonde sur un appareil critique judicieux aux éléments irréprochables, tout en progressant posément avec une mesure de propos à l'aisance on ne peut plus remarquable.

Duchamp, compositeur : un sujet aussi épineux qu'inattendu pour une nouvelle naissance, connaissance, reconnaissance... C'est à vous de jouer.

Pierre Albert Castanet

Professeur à l'Université de Rouen et au
Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

¹⁶ Cf. Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.

¹⁷ Pour ne rien vous cacher, nous pensons que Duchamp va rester cet « étant d'art » qui flotte à jamais sur l'esprit de la modernité.

¹⁸ Cf. Philippe Sers, *Duchamp confisqué, Marcel retrouvé*, Paris, Hazan, 2009, p. 74.

¹⁹ Karel Teige, *Liquidation de l'art*, Paris, Allia, 2009, p. 59.

²⁰ Cf. Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York, Limelight, 1988, p. 60.

²¹ Etienne Gilson, *Introduction aux arts du beau – Qu'est-ce que philosopher sur l'art ?*, Paris, Vrin, 1998, p. 188.