

Dans l'interrègne

Contrôle en l'absence de l'Empereur

Marco Momi

« Où suis-je ? » – la question est de celles que je parviens seulement à contourner. Je n'aime pas me penser localisable. Cette question se pose quand on se sent perdu face à un nouveau désir : l'appropriation culturelle de ce qu'on fait.

« Le sens de l'œuvre n'appartient pas seulement à l'auteur, mais il est <public>, et ce par le fait même que l'œuvre d'art devient telle uniquement au sein d'une négociation culturelle complexe et institutionnalisée. »¹

Pour qui a parcouru la première moitié de son chemin et entreprend la seconde muni d'un bagage léger (sans de trop grandes compromissions académiques, filiations menaçantes ou surexpositions à la frénésie du nouveau), il est important d'accorder son courage avec le chemin qui s'ouvre alors.

Le trésor de « liberté relative » devient « capital solide » seulement pour qui sait raisonner en termes de survie à long terme. Salvatore Sciarrino dit que la musique n'est musique que si elle provoque un changement (chez qui l'écrit, l'interprète ou en parle). Cette qualité pérenne du contemporain conduit George Kubler à faire l'hypothèse d'une histoire de l'art qui s'organiserait autour du concept de désirabilité : y seraient conservées les traces du changement produit par le renouvellement des désirs. En revanche, le temps du *faire* se raccourcit et, dans le modèle de production actuel, l'artiste sériel (ou qui répète) l'emporte sur celui qui crée des prototypes.

Comment concilier les incursions dans le tissu productif avec les exigences de l'appropriation culturelle ? Telle est la question du rôle auctorial dans la composition. En cherchant à harmoniser la dimension intime de la découverte avec le vœu de thésaurisation (s'offrir à l'*héritage* culturel), chacun de nous, artistes, se munit de ses dispositifs de survie.

« L'invention [...] est toujours <indiscrète> par rapport au tissu des programmes qui ont déjà une histoire (traditions) et elle doit immédiatement préparer une tenue programmatique afin de résister à l'« irritation » constante provoquée par des inventions parallèles et en vue d'obtenir enfin une véritable implémentation dans les domaines sociaux. »²

La concurrence à laquelle est soumise la création artistique et la diminution des soutiens donnent bien souvent un caractère angoissant aux deux phases, l'action et l'attente. La toxicité de cette angoisse, la sensation d'avoir le souffle court ne sont pas qu'une question musicale. Je lis les journaux et j'apprends que la « société liquide »³ a fini sous la casquette en lambeaux du postmodernisme. Le philosophe Bordini⁴ dit qu'à présent nous sommes suspendus dans ce que Gramsci nommait « l'Interrègne ». Il a peut-être raison, nous vivons dans une époque intermédiaire.

S'orienter entre adoption et rejet d'approches linguistiques est difficile : d'un côté les générateurs de jeux sympathiques, et de l'autre des néo-matiérismes ou primitivismes en quête d'une nouvelle virginité. Ces derniers proposent un naturalisme qui ajoute rarement quoi que ce soit au constat, sans cesse renouvelé, que l'immersion dans l'expérience est essentielle aux orientations sémantiques. À l'ère du « post-conceptual », il y a encore de la musique conceptuelle : les esthétiques 2.0 à l'intentionnalité (aboutness) évidente attirent avec plus de succès le financement de recherches académiques et de productions associées. Angela Vettese écrit « On fait avec de tout »⁵, et elle a raison.

Cependant on requiert une « stupeur par la matière ». Elle doit être fraîche, claire et associée à quelques idées facilement compréhensibles. Car pour divulguer la musique, il suffit d'exposer des signes de discontinuité ou de se déclarer défenseur de la paix mondiale. Les cycles d'obsolescence des nouveaux manifestes diminuent, le nivellement vers une éthique familière ne génère pas une pensée critique. Et le pauvre directeur artistique est entraîné ainsi dans la « frénésie du nouveau », il embrasse la technologie *sociale*, il finit par dire que l'image est la nouvelle frontière de la recherche technologico-musicale. Désolé pour la caricature, mais la facilité avec laquelle on colle, aujourd'hui, des images sur les pièces différemment conçues est désarmante.

En 2013, Hugues Dufourt écrit : « L'exaltation naïve de l'univers technologique nous semble désormais plus un objet de culte qu'un projet artistique. On peut en dire autant des



Entre surexposition et immersion : Le Quartetto Maurice joue *Vuoi Che I Passi Accadano* de Marco Momi (Teatro del Lavoro, Pinerolo, 19. 5. 2017) © Quartetto Maurice

grandes expérimentations sur le langage qui amalgament une poétique de l'écart à des références stylistiques éloignées. Le formalisme s'affaiblit, le syncrétisme s'éteint. La musique ne peut pas de nos jours se soustraire à l'urgence d'une nouvelle confrontation avec le devenir historique, et en premier lieu, son propre devenir.»⁶

Lors des remises de prix richement dotés et des cérémonies académiques, cette urgence semble pourtant passer inaperçue, et des tissus entiers de la production artistique européenne partent en lambeaux, les repères politiques et le public même disparaissent.

Le héros est donc absent. Fausto Romitelli racontait dans *Domeniche alla periferia dell'impero*⁷ : il n'y a plus d'empire européen et les empereurs sont morts ou fatigués. Quelques-uns, les trouvères les moins énergiques, répètent que la musique contemporaine est morte ou bien qu'elle est en pleine santé.

Ils se trompent, mais alors où est-elle, la musique ?

Elle est en partie chez celui qui garde un ton corrosif et indiscret, et ne peut croire en l'omnipotence du visible. En partie chez celui qui a besoin de consistance et génère des systèmes de connaissance, non de croyance. Chez celui qui accepte de comprendre la complexité, affronte la *maestria* du faire, sans perdre de vue l'axe humain. Elle est en partie chez celui qui cherche des analogies entre expérience et vision (exactitude et multiplicité) et écrit l'interprétable (lecture multiple opposée aux tautologies).

Avec tous ceux-là, je tente d'écrire une musique qui ait des ambitions artistiques : « On ne peut pas dire < d'abord > ce qu'est l'art, et < ensuite > aller le chercher de par le monde ; l'art se définit seulement a posteriori. »⁸

J'aime m'occuper du son qui est pour moi toujours interprété, j'écris ce qui peut être construit. L'espace que je laisse à l'interprète est étroit, mais il a un haut potentiel de signification. J'évite d'exposer des techniques de composition ou des matériaux ou des instruments particuliers. Je ne veux pas aplatir le test de l'écoute pour en faire un jeu de reconnaissances paresseuses : au premier plan, le son. Je cherche à le respecter : je l'imagine, je l'écoute, je l'interprète et j'attends qu'il me suggère quoi faire de lui. Pour en saisir les capacités actuelles, le potentiel euphorique et dysphorique, les « affordances »⁹, je dois m'identifier à lui.¹⁰ Être au contact du son signifie me trahir moi-même : je ne m'intéresse pas à l'affirmation identitaire, mais à l'anonymat comme res-source nécessaire pour devenir autre.

Les limites de ma nature – je fais des prototypes – et la recherche du moment où l'« univers donne sa propre mesure » me placent en conflit avec la formalisation, de plus mon *care* compositionnel est principalement dégénérateur : corrosion, dématérialisation, perte de mémoire, diète, abandon. Le son qui m'intéresse est surexposé et mélangé, entre profilage extrême et immersion.

Et pour finir, le son présente des risques : de toute évidence, rechercher les voies de l'inexprimable, mêmes fidèles à la représentation scientifique, ne signifie pas donner

Contre le continuisme perceptif: extrait de Vuoi Che I Passi Accadano de Marco Momi. © Casa Ricordi

l'inexprimable comme présence. Pour qui s'intéresse à cette étape ultime, il n'y a plus qu'à se confier au risque de tomber dans des asymétries de reconnaissance. Il ne s'agit pas de satisfaire des désirs personnels ou publics (ce n'est pas cela, le « désirable »¹¹ de Kubler) mais il s'agit d'affectivité qui ne s'épuise pas dans le temps de l'écriture ou de la création de l'œuvre : sa valeur est indépendante du temps nécessaire à son appropriation culturelle. Récemment, j'ai commencé à revendiquer la valeur de cette asymétrie, c'est peut-être ce qui permet de « sentir la justice d'un texte bien avant d'en avoir compris la signification ».¹²

Un de mes professeurs citait, à propos de la composition de l'écoute, la distinction entre connaître et re-connaître, en insistant sur l'impératif moral d'encourager la connaissance : reconnaître est trop facile. Un continuisme perceptif (l'écoute musicale est plus souvent une extension de l'écoute quotidienne) est sans aucun doute l'ennemi d'une certaine musique contemporaine. Et la lutte contre le format-concert ne favorise pas le moment consacré au contact délicat avec ce qui est étranger.

Et pourtant, il est plus facile de raisonner sur la reconnaissance que de chercher à se raccrocher aux neurosciences pour expliquer ce qui peut être désirable. Cette réflexion entre connaître et re-connaître risque peut-être, elle aussi, de produire des tautologies à consommer entre experts dans le domaine. Le florilège de dispositifs créés par des compositeurs risque de masquer la question centrale :

pourquoi est-il important de connaître ou de reconnaître, et non *comment* ?

Et moi je suis là, en plein milieu de cette question. Pourquoi les enfants écoutent-ils les histoires de leurs grands-parents ? Composer la reconnaissance des valeurs, révéler le véritable trésor : le futur désiré est la conquête d'une mémoire d'adulte.

- 1 Pierluigi Basso Fossali, *Il Trittico 1976 di Francis Bacon*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, p. 10.
- 2 Pierluigi Basso Fossali, *L'invention*, Séminaire international de Sémiotique, 2016, Paris, <http://afsemio.fr/?p=1274>.
- 3 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000; *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Cambridge, Blackwell, 2003; *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge, Polity Press, 2007.
- 4 Carlo Bordini, *Fine del mondo liquido. Superare la modernità e vivere nell'interregno*, Milano, Il Saggiatore, 2017.
- 5 Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- 6 Hugues Dufourt, « Un'estetica dell'ardore e dell'ardire », 2012, http://www.fondazione-spinola-bannaperlarte.com/new/it/musica_dettaglio.asp?id=14.
- 7 Fausto Romitelli, *Domeniche alla periferia dell'Impero*, Milano, Casa Ricordi, 1995/96-2000.
- 8 Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 24.
- 9 James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1977, p. 127.
- 10 Cf. Lee Strasberg, *Il sogno di una passione. Lo sviluppo del metodo*, Milano, Ubulibri, 1990.
- 11 George Kubler, *The shape of time*, New Haven, Yale University Press, 1962.
- 12 Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.