

Stefano Gervasoni

"De l'in-expressivité (et de l'éclectisme)": Expressions suspendues – une approche ambiguë vers une vieille idée.

Je conçois la composition sous un angle double: la création d'objets musicaux et la création de leurs conditions d'écoute. Le compositeur ne crée pas seulement des formes, mais aussi (en se portant en psychologue de l'attente) il inscrit ces formes dans une structure phénoménologique générale d'attentes et de mémoires, selon un système de signalisation qu'on pourrait considérer avec les outils de la linguistique de la communication.

C'est dans ce sens qu'on peut parler d'expressivité en musique – non pas en voulant trouver une réponse à la question fondamentale: "la musique est-elle expressive? Dit-elle quelque chose?", ou bien: "qu'est-ce qu'aurait à dire une musique expressive?".

Mais, permettez-moi de dire juste un mot sur cette éternelle question, et un mot de compositeur, non pas de compositeur-philosophe, compositeur-linguiste, compositeur-scientifique, compositeur-artisan (que je ne suis pas) et ainsi de suite. Très brièvement:

- la musique est inexpressive (au sens de Stravinsky, cela doit être clair), c'est à dire incapable de dire et de formuler une signification quelconque de manière intelligible et rationnelle. Tout en pouvant se fonder sur une motivation d'ordre affectif, l'expressivité, repose sur le lien très ambigu qui existe entre l'expression et le sens exprimé, ou pour mieux dire le vouloir d'exprimer et le sens effectivement exprimé;
- toute pièce de musique (et non *la musique*) est expressive, ou pour le dire d'une autre manière, il n'existe pas de pièces de musique qui soient inexpressives;
- toute pièce de musique doit être expressive ou elle est obligée à l'être, malgré la volonté de son créateur.

Et l'on pourrait continuer:

- la qualité ou le degré d'expressivité de la musique de tel compositeur ou d'une pièce de musique ne sont pas dues à une sorte de charge émotionnelle que l'auteur a voulu instiller dans son œuvre, ou qui est intrinsèque à un objet, à une pièce - charge que, en suite, le compositeur essaye de faire ressortir pour tout auditeur;
- il ne faudrait pas lier l'expressivité uniquement aux émotions (et il faudrait déjà définir le cadre des émotions qui interviennent dans un processus créatif) qui sont véhiculées/qui véhiculent une œuvre artistique. Mais si expressivité et émotions vont ensemble, tout est expressif puisque tout est émotionnel (soumis

aux émotions), la "froideur" n'étant qu'une variante possible des formes et des "mises en forme" des émotions;

- nous pouvons donc dire qu'une œuvre est expressive ni par son contenu ni par la "température" de ce contenu;

- si l'on pouvait songer à la réalisation d'une œuvre totalement inexpressive, on aurait quand même affaire à l' "attente expressive" de l'auditeur, une volonté d'aperception émotionnelle qui agit malgré et souvent contre les intentions du créateur de l'œuvre (combien d'auditeurs écoutent de manière uniquement formaliste – à la Hanslick – la musique de Brahms; et combien sont capables d'une écoute structuraliste pour *Structures* de Boulez?). Et l'inverse est aussi possible: un regard inexpressif (non mobilisé par les émotions) porté sur une musique expressive;

Voilà que, pour pouvoir avancer sur ce chemin tortueux, trompeur et dangereux, et donner une sorte de définition et d'explication de ma façon d'aborder le sujet de l'expressivité en musique, j'ai encore besoin de mettre au clair que:

- le domaine d'appartenance du propos "expressivité" tel que je l'affronte, non sans ambiguïté, dans cette intervention, est plutôt l'esthétique, et non pas les sciences cognitives qui en font l'objet d'une recherche;

- il ne s'agit pas de réduire le discours sur l'expressivité appliqué à l'artistique à un discours sur les émotions, et de considérer une "musique expressive" comme, tout simplement, "porteuse d'émotions". Mais plutôt d'analyser à quel niveau et de quel façon l'émotion se lie à l'expression d'un sens, même quand une signification n'est pas formellement possible – c'est le cas de la musique – et est à la base de la "volonté de dire" qui appartient à tout compositeur et qui peut-être symptomatiquement affichée par le titre d'un morceau, les propos plus ou moins connus d'un projet artistique avant sa réalisation;

- l'accent est mis non pas sur la *qualité* expressive d'un objet ou d'une œuvre artistique - qui reste impondérable et impénétrable quant à son rapport entre la valeur expressive intrinsèque ou extrinsèque d'un objet perçu de manière artistique – mais sur sa *force* expressive, concept lui aussi ambigu et non mesurable dans le domaine de l'art;

- le rapport entre expressivité gérée par le compositeur (voulue/maîtrisée/générée/assumée/contrôlée/rejetée – plusieurs acceptions sont ici possibles), véhiculée par une pièce de musique, transformée inévitablement par les interprètes musicaux qui doivent donner vie à une œuvre, reconnue par l'auditeur ou projetée par la subjectivité de l'auditeur lui-même est complexe et présuppose une vision plus dynamique et complémentaire des rôles créateur/récepteur basée sur un sorte de pacte de complicité que chaque œuvre écrit de manière implicite entre les protagonistes de sa réalisation.

"De l'in-expressivité (et de l'éclectisme)": Expressions suspendues – une approche ambiguë vers une vieille idée. Le titre de mon intervention, intentionnellement tordu, essaye de dire ma façon de décliner ce rapport complexe et ambigu entre expression et affectivité dans le cadre de la composition et la réception d'une œuvre de musique. Voilà quelques questions pour commencer.

Dans la composition, est-on expressif parce qu'on veut dire quelque chose, ou parce que ce quelque chose est porteur d'un complexe de sentiments liés aux émotions? Est-on expressif ou veut-on l'être? Ou encore, l'expressivité est le résultat de ce processus qui porte à dire et qui se heurte à la résistance d'une matière sonore ou de notre esprit? Composer c'est transmettre/susciter une émotion ou permettre la compréhension (une compréhension autre) de ce quelque chose qu'on aurait à dire? Dire ou émouvoir? Séduire, donc (l'émotion étant gérée intentionnellement par le compositeur capable ainsi de susciter des effets sur ses auditeurs)? Ou bien, fasciner (l'émotion, n'étant pas entièrement maîtrisée par le compositeur, conduit sa recherche, mais elle ne peut pas être utilisée afin de pouvoir créer des états particuliers dans la réception d'une pièce de la part d'un auditeur)? Et puis, faire comprendre une émotion qui véhicule ce qu'on a à dire et y est contenue, ou faire comprendre ce qu'on a à dire par son signalisation émotionnelle? Une pièce de musique est expressive parce qu'elle montre l'émotion ou parce qu'elle s'en sert pour dire quelque chose d'autre qu'une émotion ou une quelconque autre chose à dire? L'expressivité est-elle le but primaire d'une œuvre musicale?

L'on pourrait continuer à l'infini. Une réponse à chacune de ces questions n'est pas possible, et toutes les problématiques sous-jacentes à ces questions sont impliquées, dans une mesure impossible à déterminer, dans un processus de communication artistique.

Il est clair que deux mouvements dans deux directions opposées sont confrontés. Exprimer (*ex-primere*: faire sortir en pressant), implique un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur pour dire quelque chose, et d'ailleurs il faut ce mouvement pour donner naissance à quelque chose, porteuse ou non d'émotions, voulant ou non exprimer une dimension affective. Mais ce mouvement doit coexister avec un mouvement d'impression, qui va dans le sens inverse, marquant à l'intérieur ce qu'on voudrait extérioriser. Ce double processus se confronte aussi avec le processus mis en œuvre par l'auditeur qui doit intérioriser ce que l'œuvre, avec le concours d'un interprète, extériorise, et lui imprimer son quota d'affection sans lequel aucune aperception de la part de l'auditeur ne serait possible.

L'expressivité s'exprime (pardon pour la répétition) dans ce double mouvement, elle surgit dans cette marge entre auteur et récepteur: le compositeur n'est ni simple porteur d'émotions (les propres ou celles, supposées des autres), ni récepteur des émotions d'autrui (ses auditeurs, ses interprètes).

Voilà pourquoi je préfère parler d'inexpressivité et je vise dans mon travail de compositeur l'inexpressivité (l'expression déjouée) plutôt que l'expression directe. Retenir pour "plus" ou "mieux" exprimer. Être plus expressif puisque on vise l'inexpressif. Cela met en avant une préoccupation d'ordre poétique, bien

sur, et a à voir avec mes goûts personnelles et artistiques, à mon tempérament, à mes inclinations dans la vie...

La formule suivante "la discrétion comme forme d'expression m'a toujours fasciné, dans la musique comme dans la vie" synthétiserait bien les questions évoquées jusqu'ici, et est à la base de ma façon d'écrire la musique, mais n'expliquerait en rien les problèmes posés, même pas à moi. Toutefois, elle est le gouvernail de mes choix esthétiques.

Je préfères donc *dire en retenant* une émotion plutôt qu'en la montrant en toute son ampleur. J'attache plus d'importance aux modes d'expression qui sont le résultat d'un processus de contrôle extrême des émotions, presque dans la tentative de ne pas les faire ressortir.

Et je voudrais également mettre l'accent sur le mot *fascination*, que j'ai employé toute à l'heure, en revenant sur ma définition de compositeur donnée en ouverture de mon intervention. Le compositeur, pour moi, est bien le créateur de ses objets et de leurs conditions d'écoute, mais il l'est d'une façon non rusée: il est donc fasciné lui même par les effets que le dispositif de son œuvre peut produire sur ses auditeurs. Il a la maîtrise de ses moyens, mais non celle des résultats qu'ils sont capables de produire chez un auditeur. Il peut se contenter de tout simplement devenir une sorte d'actualisateur de ses mécanismes, en les affinant et en les rendant de plus en plus conformes à ses volontés expressives, les transformant en instruments prévisionnels d'un résultat, jouant ainsi le rôle du séducteur de son auditoire, non pas celui de complice ou de partenaire complémentaire à son auditeur, rôle indispensable dans le circuit de la communication artistique. La fascination a donc à voir avec l'imprévu, l'hétérogène, l'impossibilité de tout maîtriser et de s'ériger en tant que centre unique et générateur de la communication artistique. A exprimer, donc, de l'intérieur à l'extérieur sa seule volonté, sûr de ses effets, et à imprimer (ou pour mieux dire, à impressionner) ses auditeurs.

N'étant ni seulement porteur de ses émotions ni seulement récepteur des émotions d'autrui, mais en les liant de manière indissociable, complexe et même contradictoire, le compositeur est activateur/catalyseur de l'expression. Et les auditeurs (avec les interprètes) participent au rôle de créateur, non pas de l'objet artistique lui même, mais à la création de sa *force* expressive. Là se joue toute l'ambiguïté de la question "expressivité", la force expressive de l'inexpressivité naissant dans cette marge entre compositeur et auditeur, compositeur et œuvre, dans ce processus d'intériorisation et d'extériorisation, dans la distinction impossible à faire entre émotions qui sont les véhicules d'une œuvre ou sont véhiculées par une œuvre, dans ce travail de rétention, de dissimulation, de filtrage (des émotions mais aussi des éléments formels) qui serait en définitive la véritable source de l'expressivité.

Composer reviendrait donc à un travail d'un rendu inexpressif, qui relèverait, paradoxalement, la force expressive d'un objet.

Quelqu'un aura pu remarquer dans mon propos les quelques allusions à Vladimir Jankélévitch, philosophe de la discrétion, du charme et de l'ineffable. Dans son livre "La musique et l'ineffable", Jankélévitch consacre un chapitre au thème de l'inexpressivité ("*L'espressivo* inexpressif") et parle du couple organe/obstacle, un des points essentiels de sa pensée. Voici deux citations du philosophe à ce sujet.

« Le langage, comme l'œil, représente plutôt un obstacle tourné qu'un moyen employé; les hommes parlent non pas tant pour se faire comprendre que pour se dérober, et le piquant réside en ceci qu'ils doivent être mécompris pour être mieux compris! Le langage est donc un obstacle qui est un organe; il intercepte, et il laisse passer car le sens ne peut passer qu'intercepté et rétréci. Cette contradiction résume toute la tragédie de l'Expression: il faut que la pensée se limite pour exister, ou, comme nous le disions ici même : on ne peut pas être à la fois tout et quelque chose. » [L'ironie, p. 45]

« Avant le phénomène physique, il y aurait donc la musique métaphysique, - que ce soit méta-musique ou ultra-musique, musique parfaitement silencieuse et indifférente à toute expression déterminée. Finalement la musique exprimée serait, pour cette musique-en-soi, plutôt une gêne et un appauvrissement qu'un véritable moyen d'expression. *Omnis determinatio est negatio*: la flûte qui canalise, pour le rendre sonore, le "divin et serein souffle artificiel", limite en somme la musique infinie; et de même le conduit auditif, recevant l'onde sonore que l'instrument a émise, rétrécit la musique inaudible pour s'en donner la perception. Dans ces conditions on est amené à se demander si nos oreilles, loin d'être l'organe de l'audition, ne seraient pas plutôt la cause de notre surdité : l'ouïe nous met-elle en communication avec le monde sonore ou nous barre-t-elle de la musique des anges? Nous permet-elle d'entendre la musique sensible, ou nous empêche-t-elle de capter la musique intelligible? L'organe devenu écran, le bon conducteur changé en moyen d'interception, le positif tournant au négatif, - ces paradoxes tiennent à une perversion vraiment expressionniste des rapports entre les sens et le signe. » [La musique et l'Ineffable, pp. 37-38]

Composer en visant l'inexpressivité signifierait donc donner de la valeur à la notion d'*obstacle* par rapport à *organe*: la mise en forme d'une œuvre (des éléments d'une œuvre: idées, émotions) devenant la mise à mal de l'œuvre même dont la forme apparente est désolidarisée, corrompue, rendue fragile à l'intérieur. Dans cet éclatement les rapports entre sens et signes ainsi qu'entre les émotions associées ou associables se multiplient produisant une sorte d'intensification de la force expressive de l'œuvre résultante. Le travail spécifique des émotions se ferait non pas dans le sens de manifester une valeur émotionnelle contenue ou associée à une idée ou à un geste musical (expressivité = expression directe d'une émotion) quant dans la création d'un état expressif ambigu par la volonté de s'opposer, de détourner, de filtrer l'expression d'une idée ou d'un geste musical avec ou sans son contenu émotionnel. Ce moment – la marge entre le compositeur et l'auditeur, entre le mouvement d'extériorisation et d'intériorisation que nous avons évoquée tout à l'heure – dans le quel le compositeur est organe et obstacle de lui-même – est le moment surgissant de cette particulière expressivité qui est son versant caché: l'inexpressivité. Si je

viser l'"inexpressivité" – le moment est venu de mettre ce mot entre guillemets - c'est parce que le travail de dés-expression, de soustraction d'expressivité, est intéressant du point de vue des stratégies et des procédés de composition qui en découlent, et aussi parce que c'est le moment précis où une nouvelle force expressive se libère. Voilà encore le paradoxe jankélévitchien: en s'opposant à l'expression on la rend plus expressive. Et si l'expressivité est aussi ou surtout due à l'interférence des émotions dans la mise en forme d'œuvre artistique, on pourrait dire – toujours en mettant en saillance l'obstacle sur l'organe – que les émotions font obstacle à la pure expression formelle aussi bien que l'œuvre fait obstacle aux émotions, et la combinaison de cette double action détermine l'expressivité propre d'une œuvre.

La mise en forme-mise à mal qui intervient dans le processus de création artistique est évidente lorsqu'on utilise des textes pour les mettre en musique. Mettre en musique un texte, lui donner une forme musicale, signifie inévitablement compromettre son intelligibilité, même dans le cas d'une pièce mélodique qui essaye de respecter les caractéristiques prosodiques du texte utilisé. Cela peut-être fait de manière extrême en poussant la mise en musique-mise à mal d'un texte jusqu'à sa déconstruction. On pourrait dire, en renversant et modifiant légèrement l'expression latine citée par Jankélévitch, toute négation est une nouvelle détermination. En tout cas, cette opération fondatrice de la musique vocale et de la musique tout-court agit aussi bien sur sa morphologie que sur sa signification. La déconstruction extrême réduit le texte à un sorte de signalisation émotive de la musique et assigne à chaque fragment de texte associé au son une nouvelle intelligibilité, une sorte de bourgeon de sens, et instaure une dimension nouvelle dans laquelle la sémantique se perd dans l'acoustique et vice-versa, au même titre que les émotions ou la pureté d'une idée à exprimer en musique se brouillent dans l'organe/obstacle de la composition. Chose encore plus intéressante est que les confins du domaine de la sémantique et de l'acoustique s'affaiblissent aussi. À tel point qu'on pourrait concevoir une quête sémantique dans le purement acoustique, au-delà de toute division entre linguistique (musique) et à-linguistique (acoustique-nature).

Le travail du compositeur qui fait obstacle associé à celui du compositeur-psychologue de l'attente produit dans la déconstruction un éclatement du son et du sens capable de réassigner leur valeur expressive: son, affectivité, mémoire, imagination, non plus orientés par un sens intelligible ou univoquement identifiable, se associent de façon nouvelle dans la création d'une *méta-expressivité*.

De l'expressivité à l'inexpressivité, le travail d'écriture du compositeur devient ainsi un travail d'in-scription (le bynome *scrivere-inscrivere, écrire/inscrire* dirait mieux ce passage fondamentale de la méta-expressivité), dans lequel un mouvement contraire à la ex-pression domine. Il s'agit plus d'imprimer (d'impressionner, comme pour une pellicule) le matériau employé, de le coder secrètement, d'y cacher des éléments hétérogènes, de le signaler de manière paralinguistique, de travailler comme pour un palimpseste, que de déployer un discours persuasif émotionnellement et séducteur vers un auditoire. Un travail de stratification et encodage qui déjoue, dévie, évite l'expression émotionnellement directe. Qui intensifie la force expressive en vidant

l'expression, la désaccoutumant de ses habitudes linguistiques qui la figent dans un rapport direct et performatif avec le sens et le sons, favorisant enfin une nouvelle marge de rencontre entre la volonté d'expression de l'auteur et l'attente expressive de l'auteur via l'interprète.

Retenir les mots pour les dire autrement: tel est pour moi l'acte fondateur de la musique, et le geste fondamental qui réunit musique vocale et musique instrumentale, le domaine du linguistique et de l'acoustique.

Ne pas dire une émotion, mais dire avec l'inexpressivité propre à la musique le "je ne sais quoi" (et le "presque rien") de jankélévitchienne mémoire, ce qui suscite une émotion.

S.G., Paris, le 17 juin 2008

Exemples musicaux

Godspell: stratification, texte implicite

Six lettres à l'obscurité (und zwei Nachrichten): inscription, codage, détournement de l'émotion (expression de l'amour)

Com que voz: éclectisme (entre parenthèse), obstacle à l'expression (prisme qui ouvre l'expressivité suffocante, autiste du fado et la diffracte dans les pièces contemporaines qui lui font d'organe/obstacle). Entre parenthèse car il s'agit d'une expérience menée sur une expressivité surchargée d'émotion et d'émotions exprimées de manière directe. Fonction expressive du son (non plus expression, mais évocation: signal linguistique non pertinent au contenu exprimé). Miroir comme moteur de la déconstruction.