

CELINE PERIER

PENSER LA MUSIQUE

portfolio

décembre 2021

PORNOGRAPHY, DANCE WITH ME :
GÉOMETRISATION DE LA PREUVE

Extrait

2021

« Je voudrais te parler mais je ne suis pas sûr que tu veuilles me parler. Ecoute, je suis beaucoup plus intelligent que toi, ne t'offense pas, pour te parler je dois me taire sinon ça pourrait te rendre violent. Pour les personnes qui consomment de la drogue, c'est la même chose. Je retire deux fines longues aiguilles de pin de mon pied. Je nettoie la plaie avec de l'eau. Elle est propre maintenant. Je dois écouter cette fille, elle est à la mode, un mec est amoureux d'elle, c'est très douloureux, je ne supporte pas la façon dont elle parle.

(...)

La musique a ceci de particulier que son discours est absolument hermétique au notre. Aussi lorsque nous en parlons, notre désir d'appropriation du réel se trouve contrarié. Conscient de cela, il ne nous reste que le mensonge à soi et à l'autre pour justifier de son accessibilité.

La musique ne représente pas le réel et nous pouvons douter de son existence. Son état, l'immédiateté, ne laisse envisager aucune mise à distance. Pour dire vite, elle est nous mais nous ne sommes pas elle pour autant. Elle EST nous mais non EN nous.

Si nous l'éprouvons, nous lui appartenons.

La musique nous demande de nous taire, elle fait silence.

Lorsqu'un interdit nous arrive, cela est à chaque fois inacceptable et nous cherchons un moyen pour le transgresser.

L'intelligence humaine ne tolère pas la négation. Elle apprend à l'entendre mais elle ne peut pas l'assimiler tout simplement parce que la négation n'est pas un phénomène naturel.

Voyager dans le temps est une pure fiction.

Dès lors, une fois rendu muet par la musique et si nous sommes encore vivant, nous faisons acte de résistance, c'est-à-dire que nous écrivons, nous traçons, nous rayons, nous imprimons, etc.

J'ai bien entendu quelque chose et je peux te le prouver.

Notre volonté de vivre avec l'autre, c'est-à-dire d'aimer et/ou d'être aimé, est telle qu'une fois possédé par la musique, nous l'écrivons. La musique impose le mutisme, le seul moyen de le rompre est d'écrire, et écrire c'est toujours s'adresser à l'autre. »

ERRATUM MUSICAL

2019

Email envoyé le 30 mai 2019 aux acteurs de la production et de la recherche musicale contemporaine française (IRCAM, INA-GRM, compositeurs et théoriciens)

Nous avons à penser une idée difficile, qui fait trembler l'identité.

Jean-Claude Risset, citant Michel Serres, dans son article *Timbre et synthèse des sons*, renforce la justesse de notre impression quand à l'existence d'une dissonance linguistique propre à l'un des usages du mot timbre dans la musique. Nous voulons parler, non de l'usage désignant l'objet timbre (tambour, cloche, carillon), mais de celui désignant certaines caractéristiques du phénomène sonore et de sa perception (qualité, synthèse, enveloppe, spectre, etc).

En approfondissant les recherches sur la nature de cet usage et sur la dissonance qui l'accompagne, nous avons pu constater qu'elles portent toutes deux une certaine responsabilité dans l'apparition de quelques courants musicaux occidentaux du XXème et XXIème siècles.

Pour Risset, la notion de timbre une fois cernée, s'efface ; pour Antoine Bonnet, elle est incontrôlable parce qu'elle est un réel de la musique. Cette résistance pourrait être du au fait que certains mots désignent si naturellement les choses qu'ils signifient que l'éclaircissement qu'on voudrait en faire apporterait plus d'obscurité que d'instruction (Pascal, 1728). Nous ne le pensons cependant pas. Il nous paraît plutôt que la cause de cette résistance provient d'une dissonance linguistique évoquée plus haut. En effet le mot timbre ne désigne en rien le phénomène sonore ou la perception que l'on en a. S'il est considéré de la sorte c'est parce qu'il emprunte des désignations appartenant à la notion de rythme (Bonnet. A, 1987 ; Nancy, 2002). Cet emprunt, vecteur de confusion dans la compréhension et l'apprentissage de la musique, a toutefois l'étrange mérite d'avoir permis à la musique d'évoluer vers des sphères qu'elle n'aurait peut-être jamais pu connaître et de s'être ancrée de manière plus complexe encore qu'elle ne l'était déjà, dans le champs de l'abstraction. En instituant le mot timbre en tant que notion caractérisant quelques aspects du phénomène sonore et par ce biais, destituant le mot rythme de ces mêmes aspects, la théorie musicale a rendu impossible une définition exacte du timbre dans ce contexte. La démarche concrète de Schaeffer et l'école spectrale française sont deux des conséquences de ce déplacement. A titre d'exemple, la deuxième partie de l'œuvre pour clarinette et orchestres, *Vagues, chemins, le souffle* (1970-72) de Gérard Grisey, étant une tentative d'interférences de deux paramètres essentiels : le rythme et le timbre, pensés simultanément (Grisey, 2008), nous paraît témoigner d'une volonté de clarté quand aux réelles propriétés de ces paramètres. Cette confusion fait en outre écho à une question constitutive d'une grande part de la théorie musicale qui, passant outre la dualité admise du contenu et de la forme (ce que la musique dit et la manière dont elle le dit), place la notion

d'*indétermination* au cœur du contenu musical (Muller, 2013), l'intégrant par conséquent au concept grec ancien d'*aphasie* (Pyrrhon d'Elis). La musique privée de *parole* (mélodie), une autre voix parle à sa place. Cette autre voix, c'est la nôtre.

Il est admis aujourd'hui que la musique désigne une étendue mesurable grâce à laquelle un type d'organisation harmonique et temporelle peut être liée à l'ouïe et/ou à l'entendement. Le mot *timbre* quand à lui, désignerait selon nous, un espace sémantique ou un *lieu du langage* (Foucault, 1966) dans lequel nous échangeons et/ou exprimons des paroles imprégnées de cette organisation. Nous pensons que désigner de la sorte relève d'une activité philosophique située antérieurement et postérieurement au vécu musical. La validité de cette activité permettrait de répondre à la question qui suit : *A-t-on remarqué... que plus on devient musicien plus on devient philosophe ?* (Nietzsche).

Cette *idée difficile* du timbre fait donc bel et bien trembler l'identité. En effet, lorsque que nous nous exprimons dans ce *timbre-lieu*, c'est précisément la notion d'identité que nous questionnons. Le verbe être, verbe pivot du langage (Foucault, 1966) ne pouvant être défini sans être piégé ensuite dans un mécanisme tautologique (Pascal, 1728), semble faire face, une fois convoqué dans ce *lieu*, à un effet miroir des plus problématiques. Et oui, Jean-Luc Nancy voit juste, le timbre est bien un réel de la musique. Il l'est de par sa capacité à véhiculer de manière orale ou écrite la preuve que la musique existe. Car la musique n'exprime rien en elle-même, à l'instar du nombre et de la trace (Bonnet. F, 2012). Son langage n'existe que parce qu'on lui demande. Cette demande nécessite un *lieu* de langage où elle peut être formulée. Le timbre est ce *lieu*. Au mot que Platon prête à Socrate, *la philosophie n'est-elle pas la plus haute musique ?* nous répondrions que sans elle, une majeure partie de la musique académique actuelle ne pourrait être *entendue* (Schaeffer).

QUAND DIRE C'EST FAIRE

2019

Quand dire c'est faire et faire c'est dire

(...)

mais je voulais te glisser quelques mots avant de partir. Je serai de retour à New York le 16. En attendant, je t'offre une expression militaire américaine qui date de la Seconde Guerre mondiale, que j'ai récemment découverte pour la première fois : FUBAR. (Traduction : fucked up beyond all recognition, « bousillé au-delà de toute identification possible ».) Pas mal non?

Dimanche 24 mars, j'écoute *La Mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre* de Claude Debussy, œuvre entreprise en 1903 et achevée en 1905. Je fragmente cette écoute par la lecture de la biographie du compositeur trouvée sur le site internet Wikipédia et je remarque que sa mère s'appelle Victorine Manoury. Une question me vient à l'esprit : le compositeur Philippe Manoury appartient-t-il à cette même famille ? Je note le rapport complexe que Debussy entretient avec sa seconde femme, Lilly Texier qui tente de se suicider d'une balle dans la poitrine en 1904. Mon attention s'attarde ensuite sur un paragraphe où les caractéristiques de cette œuvre musicale sont décrites, j'apprends qu'il est d'usage de le lier au mouvement impressionnisme. Je cite l'auteur anonyme de cette biographie : « Ses œuvres sont de prime abord sensorielles, elles visent à éveiller chez l'auditeur des sensations particulières en traduisant en musique des images et des impressions précises. Les titres évocateurs de ses pièces illustrent d'ailleurs assez bien cette ambition (...) : *Des pas sur la neige, La Fille aux cheveux de lin, Ce qu'a vu le vent d'Ouest, La Cathédrale engloutie*, etc. Il substitue de cette manière les couleurs aux notes et préfigure ainsi ce kaléidoscope de timbres que la Seconde école de Vienne appellera *klangfarbenmelodie*. »

D'ordinaire les peintres voient une impression, déterminent de la peindre – tentent de le faire mais à chaque fois, le temps qu'ils tentent de la capter par leur travail, l'impression première a disparu. Par ces constants changements, leurs tableaux sont en fait construits de plusieurs images successives n'ayant aucune unité réelle.

Lundi 25 mars suivant, date d'anniversaire de la mort de Claude Debussy, je me rends dans la matinée à mon cours de composition à l'université. Tout

en diffusant une pièce sonore, Martin nous rappelle le titre d'un tableau du peintre surréaliste René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, pour nous enseigner la complexité de l'écoute, quelques aspects de la psychoacoustique et certains paradoxes sonores. Il nous parle ensuite des particularités des microphones à ruban et à charbon ; pour illustrer son propos, il projète au tableau une photographie d'Orson Welles se trouvant face à un microphone et réalisant le canular radiophonique *La guerre des mondes* sur le réseau CBS américain le 30 octobre 1938, une pipe à la main.

Après avoir déjeuner, je vais travailler à la Bibliothèque Publique d'Information du centre Pompidou. Je me dirige vers l'espace musique se trouvant au 2ème étage. Je m'arrête en chemin afin de consulter un ouvrage intitulé *La fabrique du vivant*. Cet ouvrage est intéressant cependant il m'ennuie. Je continue ma route et mon regard tombe sur un autre ouvrage intitulé *La fabrique du titre* ; le tableau de René Magritte *Ceci n'est pas une pomme* y est reproduit en page de couverture. Je parcours le sommaire et l'article intitulé *Sans titre* attire mon attention. J'y lis l'*Autocritique de Reinhardt* tirée du catalogue d'Iris Clert, datant du 10 juin 1963, dans lequel le peintre américain, précurseur de l'art conceptuel et minimal, écrit : « Les douze règles ou comment éviter les douze choses à éviter... Pas de texture... Pas de touche de pinceau ou calligraphie... Pas de signature ou d'étiquette de marque... Pas d'ébauche ou de dessin... Pas de traits ou de contours... Pas de formes... Pas de motifs, pas de premier plan ou d'arrière-plan, pas de volume ou de masse... Pas de design... Pas de couleur... Pas de blanc. Pas de lumière. Pas de clair-obscur. Pas d'espace... Pas de temps... Pas de dimension ou d'échelle... Pas de mouvements. Tout est en marche... Pas d'objet, pas de sujet, pas de thème. Pas de symbole, d'image ou de signe... Pas de travail insensé ou de renoncement insensé au travail. Pas de partie d'échecs. »

Itzhak Goldberg, l'auteur de cet article, cite ensuite Robert Motherwell : « Les peintres abstraits n'aiment rien (...) à part l'acte même de peindre." Plus loin, il fait un saut dans le temps et nous rappelle la démarche du peintre américain James Abbott McNeill Whistler. D'après lui, Whistler peut être considéré en tant que précurseur dans la remise en question du titre de l'œuvre en art pictural. « Commentant la toile *Symphonie en blanc*, un

critique contemporain écrit : M. Whistler a donc été conduit par l'importance qu'il attache aux combinaisons de coloris, à donner l'arrangement particulier des couleurs pour titre principal à certaines de ses Œuvres, en mettant le sujet en sous-titre. (...) Le titre n'a plus une fonction référentielle, il programme un nouveau type de regard. Ce changement anticipe la disparition des ancrages référentiels traditionnels. (...) A partir des années dix, les titres traditionnels, qui décrivaient le sujet de la représentation, deviennent rares. Remplacés par des appellations de plus en plus génériques (*Impression, Improvisation, Composition avec bleu, rouge et jaune, Composition*), ces titres perdent en précision tout ce qu'ils gagnent en présence.

Un peu plus tard dans l'après-midi, je me dirige vers le rayon de la bibliothèque des peintres du 19ème siècle et je choisis de feuilleter l'ouvrage *L'anti-origine du monde : Comment Whistler a tué Courbet* d'Yves Sarfati. L'auteur relate la relation entre les deux peintres fondée entre autre sur la grande admiration éprouvée par Whistler à l'égard de la peinture de Courbet. Pour illustrer ce propos, l'auteur compare certaines œuvres. *L'homme à la pipe* peint entre 1848 et 1849 par Courbet et *L'homme à la pipe* peint vers 1859 par Whistler, y sont reproduits côte à côte dans l'ouvrage. Le choix du modèle utilisé par Whistler, un vendeur miséreux rencontré dans une auberge, laisse à penser à l'auteur que ce tableau est le *Casseurs de pierres* de Whistler. Il fait là référence à une toile de Courbet, peinte en 1849 et détruite en 1945, représentant des ouvriers et considérée comme l'une des œuvres fondatrices du réalisme pictural. *La vague bleue*, peinte à Guétary en 1862 par Whistler et *La vague*, peinte à Etretat en 1869 par Courbet, sont elles aussi reproduites côte à côte.

Vers 17h30, je décide de quitter la bibliothèque et de me rendre à la librairie du centre Pompidou. Je me procure deux ouvrages, *Les neurones enchantés* de Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux et Philippe Manoury ainsi que *La musicothérapie* de François-Xavier Vraie. Je me dirige ensuite vers la station de métro Hôtel de Ville et je vois le compositeur Philippe Manoury marcher dans la rue Saint Merri en compagnie d'une dame.

ROSAMUNDE

2019

Un peintre dont je suis tombée amoureuse folle, m'a offert un jour l'un de ses dessins. Sur ce dessin on pouvait voir une main tenant par le manche un couteau. Pensant que cela signifiait qu'il voulait que l'on devienne ami, je lui ai rappelé que la main sur le dessin devait alors tenir la lame et non le manche comme il l'avait dessiné. Il n'a pas répondu. Plus tard j'ai découpé en forme de puzzle ce dessin puis j'ai glissé par l'ouïe et enfermée dans mon violoncelle l'une de ses pièces ; j'ai renvoyé au peintre le reste par courrier postal.

Un jour, sous excès de colère lors d'une dispute avec un autre ami, j'ai détruit ce violoncelle, libérée la pièce du puzzle et l'âme de l'instrument par la même occasion. Je ne me le pardonnerai jamais.



