

# Pour une musique sans excuse

Jean-Luc Guionnet

*Les réflexions présentées ci-dessous sont issues du grand nombre de discussions que j'ai pu avoir avant, pendant, ou après différents concerts ; ce texte en conserve donc la forme dialoguée, tout en pariant qu'un impersonnel s'en dégage.*

[...]

**B** — Tu parles d'*improvisation* mais au fond, qu'est-ce que ça peut faire que la musique soit improvisée ou non ?

**A** — Je te réponds par un détour : on dirait qu'ils cherchent toujours quelques *excuses* pour nous faire comprendre que ça ne s'est pas passé comme prévu.

**B** — Qui, « ils » ?

**A** — Eh bien les musiciens ! Une fois le concert terminé, parfois même avant...

**B** — Ils ne sont pas les seuls... Mais de quoi s'excuseraient-ils ? Et quel rapport avec l'improvisation ou pas ?

**A** — On peut faire rapidement une sorte de liste de leurs excuses : la salle, la température, l'acoustique, le public...

**B** — J'ai compris!... « Ha ! mon anche. Ha ! ma corde et l'air conditionné ». Ou encore « la composition est trop dure à jouer, voire impossible », quand il y en a une.

**A** — Globalement, ils accusent la *situation* présente, pour s'excuser du fait que la musique n'a pas été jouée exactement comme prévu.

**B** — Ou aussi bien que possible.

A — Ou encore : « la composition n'est pas si bien que ça ».

B — Là on sort de la prédiction, car ils le savaient.

A — Effectivement, on en sort. Mais il y a toujours cette forme de déception.

B — Il y aurait donc des familles d'excuses. Ils s'excusent avant tout de la situation en l'accusant de toutes les *circonstances* qui la font. D'abord sur le front de ce qui lui est local ou immanent – l'ici et maintenant – puis sur le front de ce qui lui est transcendant tout en la causant : en premier lieu la composition, s'il y en a une, le compositeur s'il y en a un – une non-localité donc.

A — Il y a aussi (ha ! mes cordes) un troisième front : eux-mêmes excusant leur instrument s'il y en a un.

B — Oui, le *facteur*... mon instrument n'aime pas le sec... une sorte d'intermédiaire local/non local.

A — Un triangle d'accusations et d'excuses.

B — Mais nous oublions un quatrième front : eux-mêmes s'excusant d'eux-mêmes. On l'a dit.

A — Oui : ils s'excusent d'avoir à présenter une musique si parfaite, dans des conditions si imparfaites. Lui, elle, eux n'étant que la première de ces imperfections.

B — Je te suis, mais détaillons alors ce quatrième front, car il est au moins double, voire triple. Il y aurait en gros l'excuse par excès d'humilité, et l'excuse inverse... le musicien peut, d'une part, s'estimer en dessous de la composition, telle une épreuve à passer, et s'accuser de ne pas être à la hauteur ; ou, d'autre part, s'estimer tellement au-dessus d'elle, qu'il l'accuse...

A — Triple ?

B — Oui triple, car il y a aussi le musicien (tous ?) qui, sans se placer au-dessous de la composition, tente de s'absenter... je serai tenté de dire : profite de la musique pour s'absenter et arborer l'instrument à la manière d'un *masque*. Il s'estime tellement au service qu'il en est transfiguré. Ce qui s'absente est une part du moi social, au profit d'une autre part...

A — ... Tout aussi sociale...

B — Pour moi, c'est là la seule excuse valable et la seule possible.

A — J'ai plutôt l'impression de la pente inverse ! Lego exposé à l'occasion de la musique...

B — C'est la même chose. Il y a *transfiguration*. C'est ce qui compte pour nous. Elle rend possible une excuse valable à jamais : de n'être jamais assez transfiguré, d'être toujours un peu trop là, finalement démasqué.

A — Le triangle est donc devenu un carré.

**B** — Oui, un carré avec deux des côtés opposés correspondant au local d'une part et au non-local d'autre part; et les deux côtés restants, faisant le lien et correspondant, eux, au musicien d'une part et, d'autre part, à son instrument ou à ce qui en tient lieu. Pour aller vite: 1) le lieu, 2) la composition, 3) l'instrumentiste, 4) l'instrument, et le tout fabriquant la situation dont « ils » s'excuseraient... Et la musique au milieu.

**A** — Avec ton masque je perds un peu le fil de l'excuse...

**B** — Excuser, c'est littéralement mettre hors de cause et même, hors de la chose. Et *accuser*, c'est mettre *en cause*, et même dans la chose. S'excuser, c'est donc se mettre hors de cause. Là, exactement, est le masque, le masqué, le démasqué.

**A** — Merci. C'est exactement où je voulais en venir! Il s'agirait de sortir de la déception en mettant la situation en cause sans pouvoir *se mettre hors de cause*. Être dans telle situation, et en accuser le coup. Et je pense que l'improvisation peut nous donner une piste. La piste d'une musique sans excuse possible. Tout se passe comme si une musique devant être fidèle à un modèle préétabli rendait toute situation potentiellement inadéquate, comme si la musique existait au-delà de toutes ses occurrences réelles – inadéquation sans aucun sens dans le cas de l'improvisation.

**B** — Je comprends, on y revient. La musique composée serait coincée entre, d'une part, un *horizon déceptif* que dessine la litanie des excuses possibles et, d'autre part, une hypostasie de *La* musique.

**A** — On l'« hypostasie », comme si elle n'était pas conditionnée, et puis on fait semblant d'être surpris de la trouver inatteignable. Un idéal impossible que l'on pourrait secouer, tel un chiffon rouge, devant l'écoute, pour s'excuser des imperfections de la situation présente. Et finalement tout excuser sur l'autel de cet impossible, impossible de la composition qui est en première ligne, mais impossible aussi de la musique elle-même, sur le modèle d'un : « la musique n'est pas encore advenue ».

**B** — Sans aller forcément jusque-là: tout se passe comme si la série des excuses rognait symboliquement tout ce qui fait que la situation est telle qu'elle est.

**A** — Après tout, une architecture impossible reste dans les cartons et il n'y a pas à en être déçu.

**B** — Comme tu y vas! Il peut y avoir des progrès techniques qui la rendent possible, comme il peut y avoir des progrès dans le jeu des musiciens et dans

la facture instrumentale qui rendent possible la réalisation de compositions jusqu'alors réputées impossibles.

**A** — Il faudrait alors voir si la difficulté n'était pas sa propre raison d'être... Autrement dit: *moins de difficulté = encore plus de déception*.

**B** — Revenons à notre centre.

**A** — Je dis donc que dans une situation d'improvisation, ce *hors cause* n'est plus, il n'y a plus de fuite possible vers quelque *en dehors*. L'improvisateur s'engage à aller jusqu'au bout *avec* la situation et à *faire cause commune* avec elle.

**B** — Pas d'excuse: cause commune avec la situation.

**A** — Tout cela pour dire que la différence entre composition et improvisation me semble être là: une improvisation ne devrait pas avoir d'excuse, ce qui n'implique rien quant à sa valeur, si valeur il y a. La cause commune peut d'ailleurs être un contre.

**B** — Quelque chose comme: moins il y a d'excuses, plus il y a d'improvisation. Au fond, tu me dis: «l'improvisation est une pratique artistique radicalement *in situ*». Et je te réponds d'une part que: «peut-être, mais il ne suffit pas de le dire!». Et d'autre part qu'une musique composée et sans excuse est aussi à envisager.

**A** — Un improvisateur n'a pas d'excuse, tout est de sa faute pour le meilleur et pour le pire, et malgré ce qu'il peut en dire...

**B** — Composons donc avec la situation...

**A** — Je ne pensais pas aller aussi loin. J'avais simplement dans l'idée de pointer ces excuses perpétuelles quant à la situation non idéale qui empêcherait la musique de se *réconcilier* avec son idée.

**B** — Dit comme ça, d'accord: quand aucune réconciliation n'est attendue avec une quelconque idée préétablie, alors seulement devient possible l'approche d'une forme de musique purement locale et sans excuse. Notre problème est donc en grande partie dans cette réconciliation (ou absence de réconciliation) avec l'idée. D'ailleurs «réconciliation» n'est pas vraiment le bon terme, je dirais plutôt *conforme ou non à son concept*, si concept il y a...

**A** — D'accord. En ce sens, établir une partition, c'est concevoir un possible sonore, et si aucune situation ne le rend effectivement possible, c'est qu'il est impossible.

**B** — Tu reviens à ta ville impossible. Rien ne dit qu'elle sera impossible pour toujours. En ce sens, notre discussion pourrait aussi s'appliquer à la différence

entre, d'une part, ce qu'on appelle la *science-fiction* et l'*anticipation* et d'autre part, l'*utopie*. L'utopie étant une forme de société conforme à son concept.

A — Donc impossible !

B — Je te laisse responsable de cette affirmation ! Et la science-fiction et autres anticipations étant la conception, généralement dans un futur plus ou moins proche, de mondes ou univers possibles.

A — Possibles, c'est-à-dire n'ayant pas à être conformes à quelque concept que ce soit.

B — C'est ça. Il s'agirait donc de composer (en musique) de la science-fiction ou de l'anticipation plus que de l'utopie. Utopie qui correspondrait à peu près aux partitions que l'on connaît.

A — Faisant fi des circonstances et s'attachant au seul résultat prédit.

B — On peut sans doute tout simplifier en ces termes, mais cela me semble réducteur. D'autant que les improvisateurs n'en finissent pas de s'excuser, eux aussi, et d'accuser la situation.

A — Je sais. Ils ne sortent pas de l'utopie... Sortons-en !

B — Ceux-là représentent la musique plus qu'ils ne l'improvisent.

A — Je reviens à ta science-fiction et à ma ville *impossible*. Si l'on considère que tout a une fin, alors tout ce qui est *possible* ne se passera pas tout simplement parce que ça n'en aura pas le temps...

B — Tu veux dire quoi ? Fin de la terre ? Fin du monde ?

A — Je veux dire que si nous avons tout notre temps, tout ce qui est possible aurait le temps d'arriver à un moment ou à un autre. Et je ne peux m'empêcher de penser que nous n'avons pas cette éternité devant nous...

B — Et tu penses bien en le pensant. Mais laisser le temps aux possibles de se réaliser ne signifie pas forcément avoir l'éternité devant soi.

A — Je sais bien. Mais il y a des possibles qui n'auront pas lieu, et ces possibles devenus, donc, comme autant d'impossibles, dépendent de l'enchaînement des possibles qui ont mené à leur impossibilité. Je veux dire : un autre enchaînement aurait pu réaliser certains d'entre eux, et rendre impossibles certains autres.

B — J'aurai tendance à te laisser seul responsable...

A — Il y a quelque chose de pas forcément naïf dans cette posture face au déterminisme. Il y a l'idée que du possible puisse se créer quand on entre dans les *coulisses du temps*.

B — Je trouve ça très naïf au contraire, car le temps n'a pas de coulisses.

A — Il n'a pas de coulisses, il est lisse, il n'a qu'une dimension, je le sais.

**B** — Ce n'est pas ce que je dis!... On ne sait pas grand-chose de tout ça. C'est tout ce que je dis. Et encore moins que le temps a des coulisses.

**A** — Par « coulisses », je voulais pointer la zone qui précède le passage du possible à sa réalisation. Si l'on considère une composition comme la clarification d'un possible et que l'on passe son temps à trouver des excuses pour expliquer que ce possible n'était finalement pas possible dans les conditions données de telle ou telle situation de concert – autrement dit que les conditions nécessaires à la bonne réalisation de ce possible sont, elles, impossibles – c'est qu'alors ce possible n'en est pas un.

**B** — Ça me va mieux : mais il n'y a pas tout d'un coup un possible, tout est toujours en train de se réaliser sans préalable. Tous ces problèmes viennent de là : un artefact de nos propres divisions ou catégories, division du temps, mais aussi division que l'on opère entre un soi-disant possible et ses soi-disant conditions de possibilité. Il n'y a pas de différence entre les conditions et le possible. Les conditions rendent possible. Les conditions font le possible. Les conditions sont le possible. En dernière instance, une composition devrait, pour correspondre réellement à un possible, être la composition de ses conditions de possibilités. Il n'y a pas, à un moment donné, un possible isolé dans un univers donné ; il y a, au contraire, l'entière d'un univers possible ou impossible. Le possible d'une musique va de pair avec l'univers qu'elle rend possible autant qu'il la rend possible.

**A** — S'il y a composition, il y a concept, il y a préalable.

**B** — Oui. C'est vrai...

**A** — Bon. J'ai compris, mais à mon tour : infini ou fini ? C'est une sorte de pari renouvelé et je parie sur le fini parce que, si nous vivons dans une sorte d'infini imaginé, nous avons en même temps la sensation qu'un possible réalisé rend d'autres possibles impossibles sans pour autant repousser leur réalisation dans le futur. Je parie pour la finitude, non seulement pour son réalisme plus élevé, mais surtout parce qu'elle empêche toute spéculation sur le thème « tous les possibles se réaliseront un jour ».

**B** — Si je te suis, tout se passerait comme si les possibles se menaient une guerre sans merci pour être au rendez-vous...

**A** — Mais oui, c'est exactement ça, tout est une question de rendez-vous et d'heure.

**B** — C'est ton midi... en continu...

**A** — *Quand l'après-midi s'engage, c'est qu'un rendez-vous a été manqué.* Je le pense. Un possible manqué l'est sans doute pour toujours, et pour toujours, il n'y a pas d'excuse possible.

B — Je pourrais être d'accord avec toi sans passer par ce que tu appelles la finitude. On pourrait donc dire que toutes les musiques possibles n'auront pas lieu, et que celles qui se réalisent rendent à leur tour certaines musiques plus probables que d'autres... Mais pour dire ça, je n'ai pas besoin de la fin du monde. Pour le dire autrement, *l'urgence n'a pas besoin de l'apocalypse*.

A — Il y a alors un problème logique : tu raisones comme si l'infinitude du temps était plus petite que l'infinitude de toutes les musiques possibles.

B — Et je réponds : « pourquoi pas ? »

A — ... Il n'y aurait pas la place pour toutes les musiques dans l'éternité, il y a donc un filtre qui en fait passer certaines contre d'autres. On y revient.

B — On peut aussi le voir autrement : par sa réalisation, un possible pourrait rendre possible un impossible.

A — Tu parles d'*invention* ?

B — Peut-être... Au fond je m'en fous. Par contre, je ne vois pas que les possibles peuvent être entassés, comme préconçus, dans une réserve à la manière d'un tas d'huîtres au fond de l'eau attendant chacune leur tour d'être sortie, puis ouverte...

A —... Tuée... mangée... digérée... et j'arrête là.

B — Nous pourrions dire : « plus la musique *a lieu*, moins elle a d'excuses ».

A — Et inversement : « *excuse impossible = plus de réel* ».

B — Belle équation... Allons-y.