



HAL
open science

Le monde de l'après-catastrophe. Six thèses pour comprendre la musique de Dmitri Kourliandski

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Le monde de l'après-catastrophe. Six thèses pour comprendre la musique de Dmitri Kourliandski. Pierre Roullier (éd.). Dmitri Kourliandski. La musique objective, 2E2M, p. 23-42 / 87-104, 2010. hal-00769914

HAL Id: hal-00769914

<https://hal.science/hal-00769914v1>

Submitted on 7 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le monde de l'après-catastrophe. Six thèses pour comprendre la musique de Dmitri Kourliandski

Makis Solomos*

in Pierre Roullier (éd.), *Dmitri Kourliandski. La musique objective*, Paris, collection À la ligne, 2^E2M, 2010, p. 23-42 / 87-104.

Abstract. Un texte introductif à la pensée musique du jeune compositeur russe Dmitri Kourliandski

LE MONDE DE L'APRÈS-CATASTROPHE

La musique de Dmitri Kourliandski est immédiate. Dès la première audition, l'auditeur aura la sensation de la comprendre : de la saisir comme un objet, mais aussi d'en être saisi. Le début de *Four states of same* (**exemple 1**) est sans équivoque. Un homme tente désespérément de s'exprimer : après un cri (phonème « A », en *ffff*) et un très faible sifflement (*whistle tone* en *pppp*), il prononce des lettres russes incohérentes¹, en traits rapides. À chaque fois qu'il s'arrête pour respirer, pour essayer de s'y retrouver, les instrumentistes (flûte, clarinette basse, trombone, percussion : machine à écrire, violon, violoncelle) prennent le relais. Un peu plus tard (mesure 59), il pousse à nouveau le cri initial et, après un silence, il se met à grogner (mesure 63 : « M », *ffff*) (**exemple 2**), encouragé par les instruments, sans plus de succès. Le début d'une autre pièce, *Lacrimosa [anatomy of pain]* est tout autant saisissant. Un narrateur imperturbable alterne – comme selon un montage où les parties différentes sont brusquement juxtaposées – avec des épanchements très angoissés de la soprano et des *sforzandos* de cordes qui sonnent comme des coups de fouet ainsi que des battements que l'on peut prendre pour des coups de grosse caisse, mais qui sont en réalité les battements amplifiés du cœur du narrateur. L'ambiance devient encore plus tendue lorsqu'un nouvel élément entre en jeu : un rythme régulier de couteaux que l'on affûte.

Exemple 1. *Four states of same*, p. 1. © Éditions Jobert

Exemple 2. *Four states of same*, p. 11. © Éditions Jobert

Ces deux débuts d'œuvre sont saisissants et tendus, avons-nous dit. Mais sont-ils dramatiques, comme une première écoute le laisserait penser ? Pour le compositeur, la réponse est : non. Isolons ce qui, dans la musique, peut susciter l'impression de caractère dramatique. D'abord, les intensités : un *ffff*, notamment lorsqu'il vient après un *pppp*, génère cette impression. Or, nous dit Kourliandski, « des paramètres comme *piano* ou *forte* ne sont

* Musicologue, Professeur à l'université Paul Valéry-Montpellier 3, Rirra21 (<http://recherche.univ-montp3.fr/rirra21/>).

¹ « Le texte de *Four states of same* a été écrit à l'aide d'un générateur de textes aléatoires. Mais les rythmes et la succession des sons sont soumis à une série chiffrée » (Dmitri Kourliandski, Entretien avec Jan Topolski, dans ce volume).

pas le plus souvent déterminés dans mes œuvres par un concept dramatique, mais par les propriétés du matériau et l'intensité du mouvement »². Autre élément important qui nous pousserait à interpréter comme dramatiques les deux passages commentés : la voix qui, dans le premier extrait, donne l'impression d'appartenir à un être moribond, un arriéré mental ou un aphasique – à quelqu'un qui a perdu le langage. Écoutons ici aussi le compositeur : « Je n'attache pas une signification spéciale à la voix humaine. Pour moi la voix, c'est un instrument comme les autres »³. Et, effectivement, la lecture de la partition de *Four states of same* montre que la voix, sur le papier du moins, fait la même chose et a la même importance que les instruments. Enfin, le caractère dramatique d'une pièce est souvent généré par une évolution forte – un « drame » au sens étymologique : une action. Or, la chose peut-être la plus surprenante dans l'univers musical de Kourliandski – nous y reviendrons – est l'absence d'évolution. Ainsi, dans *Four states of same*, à la lettre L, la musique retourne à la première texture, enrichie. Après un point d'orgue, à la lettre T, démarre une dernière partie, où la même texture est de nouveau développée. Seule la coda (lettre AA) propose une texture différente, dans laquelle la voix disparaît dans des *whistle tones*, et où il ne reste que quelques tenues. « Dans ma musique, il n'y a pas d'évolution, il n'y a pas d'action ! Certaines pièces que j'ai composées [...] peuvent donner à l'auditeur l'impression d'action, de dramaturgie. Mais je ne les ai pas pensées ainsi. Cette impression de l'auditeur n'est que la conséquence de la perception humaine : lorsque quelque chose existe dans le temps, il se passe toujours quelque chose en nous. Par exemple, si l'on entend une note tenue pendant cinq minutes, elle commence à changer en nous. L'être humain peut sentir, éprouver, penser dans son for intérieur sans que cela soit généré par une action extérieure : l'action est intérieure. C'est pourquoi, si je tente de créer de l'action dans la partition même, cette dramaturgie pourrait contredire l'action intérieure vécue par l'auditeur »⁴, nous dit le compositeur.

S'il n'y a pas de drame, c'est peut-être parce que les choses sont trop sérieuses. Pour qu'il y ait drame, il faut qu'il y ait au moins un acteur et un auteur, sans parler du spectateur. Peut-être sommes-nous, avec la musique de Kourliandski, dans un univers posthumain ? Peut-être sommes-nous au-delà du drame, dans un paysage de l'après-catastrophe⁵, où les survivants, difformes, émettraient des borborygmes et tenteraient de réinventer quelque chose qui tiendrait lieu de langage ?

Quelle devrait être la qualité première d'un survivant ? Il est impossible de répondre à cette question. En tout cas, la musique de Dmitri Kourliandski témoigne d'une qualité qui contrebalance l'impression de drame : l'humour. Dans *happy mill*, une performance interactive pour quatre femmes *performers*, les solistes mangent lentement des *chicken nuggets* et des frites, et boivent du coca cola – le menu pour enfants du McDonald –, l'ordinateur imitant le processus de la digestion et produisant des sons désagrégés et pulvérisés. Le début de ... *pas d'action*, avec l'énorme cor des Alpes en solo, tient peut-être

² Dmitri Kourliandski, « La musique objective », dans ce volume.

³ Dmitri Kourliandski, Entretien avec Jan Topolski, *op. cit.*

⁴ Dmitri Kourliandski, « Construire à partir d'éléments simples », entretien avec Makis Solomos, in *3^e Forum international des jeunes compositeurs*, Paris, Cdmc, 2004.

⁵ Kourliandski aime se référer à la théorie des catastrophes. Cf. Dmitri Kourliandski, Entretien avec Dmitri Bavilski, dans ce volume.

aussi de la dérision – ou pas. Ailleurs, on frise le grotesque. Lorsqu'on l'interroge sur ce sujet, le compositeur dit : « C'est une question très compliquée ! J'apprécie le plaisir que procure l'insolite (*pleasure of unrecognition*), alors que nous avons l'habitude de goûter le plaisir que procure le reconnaissable (*pleasure of recognition*). Quand l'habituel se présente à nous dans une ambiance inaccoutumée, il commence à agir sur nous d'une manière totalement différente. J'ai remarqué que nombre de mes œuvres suscitent le sourire, et je pense que ce sourire est provoqué justement par leur caractère inattendu. J'ai composé *happy mill* pour déshabituer mon fils de Mac Donald, mais ma femme me dit que cette œuvre est une très bonne méthode d'amaigrissement »⁶.

BRUITISME ET SIMPLICITÉ

La musique de Dmitri Kourliandski peut aisément être qualifiée de bruitiste. Dans *Four states of same*, les instruments ne produisent pas des notes, mais des bruits analogues à ceux de la voix (cf. **exemples 1 et 2**). Dans *DSCH. Recollecting the name* (2005), sont appliqués aux vents les mêmes modes de jeu bruiteux qu'aux cordes, l'émission de notes à hauteur déterminée étant l'exception (cf. **exemple 3**). Dans le *White concerto*, il n'y a en principe aucun son à hauteur déterminée⁷, comme en atteste l'absence de clefs et de portées (les instruments sont notés sur une seule ligne ou – cas de l'accordéon – sur plusieurs lignes ne correspondant pas à des portées) (cf. **exemple 4**) – c'était déjà le cas de *Four states of same*, sauf pour certains passages des cordes, qui possèdent des portées normales, mais sans clef, et dans lesquels l'instrumentiste joue des glissements (cf. **exemple 1**). Ailleurs, des bruits concrets (et non produits par des instruments de musique) sont introduits. Par exemple, dans le *White concerto*, le percussionniste est invité à « vider la bouteille dans la bassine » (cf. **exemple 5**). Dans *Negative modulations*, une partie de bande contient des sons de démarrages de voiture, d'horloges, de mécanismes divers. Il a déjà été question de *happy mill* et de ses improbables sources sonores. Mentionnons également *Emergency Survival Guide*, qui constitue un concerto pour automobile et orchestre. Pour revenir aux sons à base d'instruments de musique, il nous faudrait analyser le début d'*Engramma*, contenant toutes sortes de « petits » bruits émis par la voix ou les instruments.

Exemple 3. DSCH. Recollecting the name, p. 2. © Éditions Jobert

Exemple 4. White concerto, p. 1. © Éditions Jobert

Exemple 5. White concerto, p. 10. © Éditions Jobert

La question qu'a toujours posé le bruitisme est la suivante : quel rapport entretient-il avec la réalité ? Luigi Russolo et ses amis ont été accusés d'« imitation servile » par Edgar Varèse : « Pourquoi, futuristes italiens, reproduisez-vous servilement la trépidation de notre

⁶ Dmitri Kourliandski, Entretien avec Jan Topolski, *op. cit.*

⁷ À noter cependant que, malgré lui, le pianiste émettra de temps en temps des notes.

vie quotidienne en ce qu'elle n'a que de superficiel et de gênant ? »⁸, reprochait-il à ceux qui aimaient « combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes »⁹. À l'inverse, la position plus récente d'un Lachenmann et de sa « musique concrète instrumentale », qui se réclame de la dialectique négative d'Adorno, prône une relation négative à la réalité. Les sociétés avancées ayant largement récupéré le beau à des fins marchandes, celui-ci n'est donc plus le domaine de l'idéal et de l'utopie : il est la réalité – bien entendu une réalité aliénée, mutilée, mensongère. Il incombe donc à l'art de dire la vérité et de s'opposer à la société : l'art devient le domaine du laid – du bruit.

Entre ces deux opposés – apologie et critique du réel –, Kourliandski semble se rapprocher, même lorsqu'il incarne les bruits avec les instruments dits de musique, des phonographistes, qui aiment dire qu'ils ne font tout simplement que faire écouter les sons de la réalité – on pensera aux musiques concrètes d'un François-Bernard Mâche ou d'un Ferrari, aux « documents sonores » de Zimmermann, Steve Reich Goebbels ou Zad Moultağa¹⁰. Plusieurs œuvres de Kourliandski constituent des sortes de transcription de situations sonores réelles. Ainsi, dans le quatuor ~#(:-&PER4Musicians, « le son de départ [...] provenait d'un excavateur. La figure du violoncelle en découle, ainsi que d'autres éléments de cette œuvre »¹¹. À propos de ... *pas d'action*, le compositeur nous dit : « Un jour que j'étais assis dans un café avec ma femme, j'ai entendu les bruits d'un chantier marqués, entre autres, par un marteau-piqueur qui sonnait comme un cor des Alpes. J'ai alors décidé que ce serait la pièce pour Aleph¹² ! Dans ce marteau-piqueur, il y avait tout ce que l'on retrouve dans les parties que j'ai écrites pour le cor des Alpes : le tremblement du son, les petits glissandi, etc., le tout se combinant en un motif musical »¹³.

Peut-être ne faut-il pas chercher plus loin : la musique de Kourliandski transcrirait tout simplement le réel. Voire : la musique, ce serait un fragment du réel. D'où des sons « simples », qui ne passent pas par le crible raffiné de la civilisation, à l'instar des sons dits musicaux, à hauteur déterminée ; d'où, donc, des « bruits ». (Bien entendu, la simplicité ne vaut que pour l'auditeur, l'instrumentiste, lui étant mis en demeure de s'accoutumer à des contextes complexes).

La simplicité semble être une caractéristique importante de la démarche de Dmitri Kourliandski : « M.S. Pensez-vous que la simplicité constitue une réponse à la complexité du monde ? D.K. Les choses simples peuvent devenir plus complexes que les choses complexes. Ces dernières, si vous y pensez longuement, finissent par s'avérer simples ! Je prends donc le chemin opposé : je pars d'éléments simples pour les mettre dans d'autres contextes »¹⁴. La simplicité semble convenir au monde de l'après-catastrophe où tout est à reconstruire : « Je ne

⁸ Edgar Varèse, *Écrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 24.

⁹ Luigi Russolo, *L'art des bruits*, textes établis et présentés par Giovanni Lista, traduction Nina Sparta, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 37.

¹⁰ Sur la notion de « document sonore », cf. Pierre-Yves Macé, *Phonographies documentaires. Étude du document sonore dans la musique depuis les débuts de la phonographie*, thèse de doctorat, Université Paris 8, 2009.

¹¹ Dmitri Kourliandski, « Construire à partir d'éléments simples », *op. cit.*

¹² ... *pas d'action* a été composé pour le Forum International des Jeunes Compositeurs de l'ensemble Aleph.

¹³ Dmitri Kourliandski, « Construire à partir d'éléments simples », *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

souhaite pas utiliser des symboles complexes, je tente toujours de me limiter à la simplicité : une table, une chaise, etc. En fait, ce n'est pas un bon exemple : une table ou une chaise constituent déjà des symboles complexes, elles ont un passé chargé. Je recherche des symboles véritablement sans passé ; si celui-ci existe, je tente de l'éliminer. Lorsqu'on utilise des éléments complexes, qui ont déjà été utilisés par le passé, ils évoquent toujours d'autres musiques, d'autres cultures. Je souhaite me passer de ces références »¹⁵.

OBJETS VISUELS ET CONCEPTUALISME

La production musicale de Dmitri Kourliandski évoque la production des artistes plasticiens : elle a réussi à forger un style, une signature, qu'on reconnaît dès les premières secondes d'une œuvre. D'ailleurs, le compositeur aime se référer aux objets visuels. Dans son article « La musique objective », il explique que la notion lui est apparue dans un musée, où il visait une exposition d'objets cinétiques¹⁶. Dans le même texte, après avoir défini une œuvre musicale comme un mécanisme, il écrit : « Doit-on en conclure que la perception d'un tel mécanisme est semblable à la perception d'un objet visuel ? »¹⁷.

L'absence d'« action » (de drame), d'évolution dans sa musique conduit à la percevoir comme un *espace* qui se déroulerait lentement sous nos yeux – un espace qui a donc besoin du temps pour exister. Souvent, les pièces de Kourliandski sont bâties sur une seule texture composite. L'œuvre se présente alors comme la succession de quelques blocs (sections) qui proposent des variations de cette texture. C'est le cas de *still_life*, qui avance et s'arrête autour de pauses, mais dans un même magma informe de bruit. *DSCH. Recollecting the name* travaille sans cesse le même mélange de tenues en crescendo avec des sons ponctuels en *sfz* (cf. **exemple 3**). *Four states of same* est globalement composé de quatre sections dont si, la seconde peut sembler différente de la première, les deux dernière ne constituent que des variations de la première ; à la lecture du titre, on comprend cependant que la seconde, elle aussi, n'est qu'une variation de la première. Enfin, la texture de *White concerto* (**exemples 4 et 5**) est toujours la même tout au long de l'œuvre. Ailleurs, l'œuvre entière est faite de l'opposition – en alternance continue, selon un montage brusque – de deux types de texture. Ainsi, dans *Innermost Man*, une première sonorité, faite de sons *p* et discontinus, alterne sans cesse avec une seconde, composée de sons *fff* et continus.

Seules les codas des œuvres diffèrent, comme si, au terme d'une auscultation attentive (et lente) de l'espace qu'offre l'œuvre, l'auditeur, devenu spectateur, trouvait une faille dans la matière à travers laquelle son regard glisse vers un autre espace. *still_life* se conclut par des tenues en unisson. La fin de *DSCH. Recollecting the name* est marquée par un léger évidemment. Le *White concerto* s'achève avec des homophonies (cf. **exemple 6**). La conclusion de *Negative modulations* s'opère avec des sons étranges et très doux.

Exemple 6. *White concerto*, p. 19. © Éditions Jobert

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Dmitri Kourliandski, « La musique objective », *op. cit.*

¹⁷ *Ibid.*

La simplicité du monde de l'après-catastrophe s'agence bien avec une musique de l'espace, une musique qui entretient des relations avec les objets visuels. Mais elle convient également à cette tendance extrême des arts visuels qui s'est développée dans les années 1960 : le conceptualisme. Kourliandski n'hésite pas à se réclamer de l'héritage du conceptualisme, et cite les quelques œuvres musicales de l'époque qui en sont issues¹⁸. Et il est vrai que, au fond, chacune de ses œuvres peut, d'une part, se résumer à une idée et, d'autre part, postule que le résultat sonore constitue une sorte d'épiphénomène (cf. *infra*, « musique objective »). Extrait d'un autre dialogue aboutissant à une citation donnée précédemment : « M.S. ... *pas d'action* semble être une pièce « conceptuelle » : elle ne suit qu'une seule idée, du début jusqu'à la fin. D.K. Oui, c'est toujours ainsi chez moi. J'ai peur de mettre ne serait-ce que deux idées différentes dans une même pièce ! Je ne sais pas pourquoi... M.S. En ce qui concerne ... *pas d'action*, est-ce lié au fait qu'elle fonctionne presque comme une sculpture sonore ? D.K. Oui. Parlant d'une sculpture, on peut dire qu'elle correspond à une (seule) idée. Cependant, pour le spectateur, elle génère plusieurs pensées, elle évoque plusieurs sens différents. M.S. Une sculpture est un objet : en quelque sorte, vous pensez la musique comme un objet, définissant ainsi une vision aux antipodes de la conception romantique, caractérisée, elle, par l'évolution de l'écriture musicale dans le temps. D.K. Tout à fait. Dans ma musique, il n'y a pas d'évolution, il n'y a pas d'action ! [... pour la suite de l'entretien, cf. *supra* : « Le monde de l'après-catastrophe »] »¹⁹.

COMPOSITION

« La pièce [*Innermost Man*] – comme toutes mes compositions – est très simple à analyser. Il y a juste quelques calculs »²⁰, affirme Dmitri Kourliandski. Et l'on pourrait penser, après ce qu'il vient d'être dit, que le monde sonore de l'après-catastrophe n'aurait pas besoin de grand chose pour exister, en tout cas, pas de compositeur. Et pourtant, la musique du compositeur russe est composée avec extrême précision. De la conception jusqu'à la matérialisation, une œuvre, explique-t-il, passe par quatre phases : compréhension générale, y compris « de la facture, de la dynamique, de la durée et de la résistance interne du matériau » ; « création du langage sonore et de la technique de production du son. En fonction du résultat exigé, ces techniques s'associent suivant le principe de la tension qui accompagne leur exécution et le type de geste exigé de l'interprète (harmonieux, saccadé etc.) » ; « création d'une matrice temporelle, d'une structure chiffrée déterminant les proportions respectives des micro et macroéléments » ; rédaction de la partition et découverte « de l'expression graphique qui lui convient »²¹.

La troisième phase (création de la matrice temporelle) utilise des calculs numériques très précis, d'autant plus précis qu'ils sont simples^{22 23}. C'est ainsi que peut s'expliquer en

¹⁸ Par exemple, 4'33'' de Cage ou *Composition 1960 n°7* de La Monte Young : cf. Dmitri Kourliandski, « La musique objective », *op. cit.*

¹⁹ Dmitri Kourliandski, « Construire à partir d'éléments simples », *op. cit.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Dmitri Kourliandski, « La musique objective », *op. cit.*

²² Cette manière de faire évoque le jeune Cage.

partie la raideur délibérée (parfois à l'origine de la tension) de la forme des œuvres de Kourliandski, qui contraste fortement avec l'aspect « naturel » des œuvres issues de la logique organiciste (notamment les musiques à développement du XIX^e siècle allemand). Comme le précise le compositeur, des séries mathématiques « déterminent aussi bien les micro-éléments – la longueur et la succession de tels ou tels événements – que les macroéléments – la durée des segments de la forme » de ses pièces²⁴.

CONSTRUCTIVISME

Inévitablement, si l'on s'oppose à l'organicisme – qui constitue un modèle compositionnel important – et que l'on travaille avec des blocs, avec la technique du montage et avec des séries numériques, on se rapproche du second modèle compositionnel important : le constructivisme. La référence est bien sûr d'autant plus naturelle que le constructivisme historique s'est déployé aux premiers temps de l'URSS : « M.S. Ce côté mécanique de ... *pas d'action* me fait également penser au constructivisme musical de la Russie des années 1910-20 – mais cette impression provient peut-être seulement du fait que je sais que vous êtes Russe ! D.K. On m'a déjà fait cette remarque. Il y a peut-être quelque chose dans l'air ; en tout cas, j'aime la musique constructiviste de cette époque, par exemple les œuvres de Mossolov »²⁵.

Une œuvre témoigne de l'intérêt de Kourliandski pour le constructivisme historique : *Contra-relief* : « C'est la Tour de Tatline (monument pour la III^e Internationale communiste) qui m'a inspiré le concept formel de cette composition, à savoir la multiplicité des niveaux et la construction spiralisée – cela se voit même dans ma partition. Mais il n'y a là aucune nostalgie ou attitude rétrospective ! En fait, c'est mon voisin à la campagne qui m'a fait penser à Tatline : il construit depuis déjà neuf ans (!) une énorme maison dont le caractère utopique me rappelle la Tour de Tatline. Les instruments de construction qu'on entend dans ce morceau [outils produisant divers sons métalliques, perceuses, etc.] ont aussi été “volés” à son chantier »²⁶.

Le jeune compositeur russe Sergej Newski a relevé, chez Kourliandski, le fait que la référence au constructivisme vaut comme tentative de faire renaître le langage à partir de sa déconstruction²⁷ — sa reconstruction après-catastrophe dirions-nous. Il est certain que notre

²³ « J'utilise presque toujours des séries numériques simples. Le plus souvent à double polarité, par exemple : 7-2-6-3-5-4-5-3-6-2-7, comme dans le cycle annuel de l'alternance des jours et des nuits ; tantôt c'est le jour qui augmente et la nuit qui diminue, et tantôt, c'est l'inverse. Ces séries déterminent le matériel et la durée. Je les utilise aussi bien au niveau du rythme – pour l'éloignement des sons-événements – qu'au niveau de la forme générale – la durée des différents tronçons du tout. Ces procédés régissent aussi la périodicité de l'apparition de tel ou tel événement. Je peux donc donner à mes partitions la forme d'une matrice chiffrée où chaque chiffre correspond à une durée et à son (ou geste). Un autre procédé auquel j'ai souvent recours, c'est “l'inversion” des signes : ce qui dans un morceau donné était une pause devient un son dans un autre, et inversement. » (Dmitri Kourliandski, Entretien avec Jan Topolski, *op. cit.*)

²⁴ Dmitri Kourliandski, « La musique objective », *op. cit.*

²⁵ Dmitri Kourliandski, « Construire à partir d'éléments simples », *op. cit.*

²⁶ Dmitri Kourliandski, Entretien avec Jan Topolski, *op. cit.*

²⁷ « In the beginning of the 20th century Russian formalists (Schklovski) stated the death of language — words lost their force of expression and its resurrection is possible only through the pure experience of the form, baring of language structures. By demythologization of the creation work and liberation of formal processes formalists

compositeur ne renierait pas les déclarations du maître à penser du constructivisme historique, Alexandre Rodtchenko : « En mettant l'accent sur la ligne, comme seul élément à l'aide duquel on puisse construire et créer, nous rejetons par là-même toute esthétique de la couleur, la facture et le style, parce que tout ce qui masque la construction est style (par exemple, le carré de Malevitch). Avec la ligne, apparaît une nouvelle idée de la construction ; il s'agit véritablement de construire et non pas de figurer, de façon concrète ou abstraite, il s'agit de construire de nouvelles structures constructives fonctionnelles, dans la vie et non pas depuis la vie et en dehors de la vie. La construction est un système, grâce auquel un objet est exécuté en utilisant fonctionnellement le matériau ; le but recherché étant fixé à l'avance. Chaque système exige son propre matériau et l'utilisation spécifique de ce matériau, chaque système sera une invention ou bien un perfectionnement »²⁸. On trouvera souvent chez Kourliandski la matérialisation la plus caractéristique de l'idée constructiviste : le mécanisme. Il reconnaît qu'il est fasciné par « les processus périodiques et la mécanicité sous tous ses aspects : du tracé du geste dans l'air jusqu'à l'impossibilité fatale d'influer sur les processus mécaniques (toute ingérence dans le fonctionnement d'une machine entraîne sa destruction), des battements du cœur et de l'alternance des inspirations et expirations jusqu'à la succession des heures du jour et des saisons de l'année »²⁹.

Mais le constructivisme d'aujourd'hui ne peut guère être le même que le constructivisme historique. Il y a un siècle, les jeunes artistes soviétiques, issus eux aussi d'une catastrophe, construisaient un monde totalement nouveau. L'échec de cette tentative – condamnée d'avance en tant qu'utopie –, c'est la catastrophe d'aujourd'hui. Il nous faut être bien plus modestes, nettement moins confiants en l'avenir. Le doute devient l'élément fondamental, il remplace la foi. C'est pourquoi Kourliandski explique qu'il n'éprouve pas l'enthousiasme du constructivisme historique pour l'univers des machines et pour les mécanismes³⁰. C'est pourquoi aussi ses propres mécanismes seront des sortes de machineries brisées du fait de contraintes qui obligent les interprètes à ne pas se répéter exactement : « Je m'efforce d'intégrer dans le texte musical des contraintes telles que l'interprète ne puisse pas le jouer exactement. Par exemple, dans *Broken memory*, les musiciens répètent les mêmes mouvements, mais les sonorités sont chaque fois un peu différentes, et c'est cette impossibilité de la répétition exacte qui constitue souvent le "métalanguage" de mes œuvres : il ne figure pas dans la partition, mais il apparaît lors de l'exécution »³¹.

tried to make usual constructions sound new. The forms of Dmitri Kourliandski's music are intentionally elementary. As a rule, it is the comparison of blocks of bare, uncovered material. But behind the surface simplicity stays serious metaphysic claim. The sound liberates itself from usual contextual connotations and thus pure experience of the form is achieved, which Schklovski considered as a pledge of "artistic perception". Formalists considered modern (at that time) language as a "cemetery of words" which require resurrection. Kourliandski, like a deedful vampire, acts at the cemetery of sounds, most of which are unsuspecting of being dead. The recognition of their mortality, in fact, is perceived through his music. And, listening to it, we experience shock as well as liberation » (Sergej Newski, <http://www.kourl.ru/>)

²⁸ Alexandre Rodtchenko, « La ligne » (1921), in Alexandre Rodtchenko, *Écrits complets. Sur l'art, l'architecture et la révolution*, Paris, Philippe Sers éditeur, 1988, p. 122.

²⁹ Dmitri Kourliandski, « La musique objective », *op. cit.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Dmitri Kourliandski, Entretien avec Jan Topolski, *op. cit.*

MUSIQUE OBJECTIVE

Pour témoigner, peut-être, à la fois de la proximité et de la distance entre son esthétique et celle du constructivisme historique, Dmitri Kourliandski a forgé la notion de « musique objective », une notion qui ne va pas de soi. Il entend par là, si l'on se base sur son article « La musique objective », deux choses.

D'abord, l'art doit être perçu pour une réalisation autonome. Ceci peut être atteint si l'on élimine les processus d'attraction intérieurs à la musique, que l'on sait très présents dans presque toute musique ; alors, l'attraction sera réalisée entre l'œuvre et l'auditeur : « L'art permet aussi de créer des mondes autonomes régis par des lois qui ne sont pas prévues par le système hiérarchique. Une progression abstraite et chiffrée ne présuppose pas d'interprétation concrète et n'établit pas de système de relations directes. L'absence du principe d'attraction dans l'élaboration du discours musical déplace l'attention de l'auditeur qui, au lieu de s'attacher aux processus se déroulant au sein de l'œuvre, se concentre sur la totalité de celle-ci qui devient un objet hermétique indépendant. L'attraction s'exerce alors entre l'homme et l'œuvre »³². Cette idée de l'autonomie prolonge incontestablement le constructivisme historique par son caractère formaliste, mais s'en éloigne parce qu'il n'est pas question de trouver une fonction à cet objet (l'œuvre d'art) qui n'est plus pensé comme imitation du réel (cf. la citation donnée de Rodtchenko). Mais elle ne se confond pas avec le formalisme classique d'un Hanslick, par exemple (eu égard aux discussions sur la musique) car, comme on l'a vu dans le chapitre sur le bruitisme, cette autonomie peut signifier que l'œuvre *est* le réel. La position n'est donc pas du tout facile à tenir, puisqu'elle soutient que l'art n'est ni représentation, ni abstraction, ni objet autonome inséré dans le réel, mais bel et bien fragment du réel.

La transition entre la première idée et la seconde pourrait s'énoncer comme une déssubjectivation volontaire de l'œuvre. Ce serait alors une conséquence de l'idée précédente, un peu à la manière de Cage : l'œuvre est le réel, elle n'exprime donc rien, ni l'intention du compositeur, ni celle de quiconque. D'où l'absence de drame, que nous avons longuement soulignée. À ce stade de l'analyse, il convient d'écouter *Life and death of Ivan Ilich*. Une fois que nous nous sommes accoutumés à l'univers bruitiste et monobloc de Kourliandski, l'absence de la voix (avec laquelle démarra cet article) fait que, désormais, sa musique est perçue pour ce qu'elle est : non pas l'impossibilité de parler, ni même la tentative de parler, mais un paysage sonore neutre, fragmenté, du bruit à l'état pur – le monde de l'après-catastrophe véritablement.

Cependant, l'humain a survécu et la tentative de recomposer le langage se fera jour. Comment la mettre en œuvre sans retomber dans la subjectivité – la vanité ou la naïveté ? C'est ici que se présente la seconde idée : il s'agit de s'investir non pas dans l'œuvre en tant que telle, c'est-à-dire en tant que résultat sonore, mais dans le processus qui conduit à ce résultat. Le résultat peut être surchargé d'une subjectivité (ou évidé de toute subjectivité, à ce stade, il n'y a pas de différence), parce que, précisément, c'est un résultat, le produit d'un processus, un épiphénomène – il est donc facile de le manipuler. Le processus, lui, c'est-à-

³² Dmitri Kourliandski, « La musique objective », *op. cit.*

dire les actions qui produisent le résultat sonore, ne pourra pas être manipulé aussi facilement. Il échappera donc à cette subjectivité devenue si dangereuse – ou à son absence, qui, comme on l’a dit à juste titre à propos de Cage, n’est, au fond, qu’une démission. Dans le cas de la musique instrumentale – cas qui est celui des œuvres de Kourliandski –, ces actions sont déterminées par des êtres humains, les interprètes : ce seront eux les survivants du monde de l’après-catastrophe.

« L’essence de mon approche du son, c’est que le son en tant que tel ne m’intéresse pas ; ce sont les conditions de l’apparition de la sonorité qui m’intéressent : les données physiques naturelles, la coordination, c’est-à-dire la physiologie du musicien, la construction, le matériau et les caractéristiques physiques de l’instrument ; le caractère et l’intensité de la gestique des musiciens. La sonorité est la projection, la résultante de ces conditions », écrit Kourliandski³³, qui souligne que l’idée lui est venue en visitant une exposition d’art cinétique³⁴. Ici, on retrouve bien sûr Lachenmann, que l’on écartait précédemment : « Je veux quant à moi profaner le son, le démusicaliser en le présentant comme résultat direct ou indirect d’actions et de processus mécaniques, afin de jeter les bases d’une compréhension nouvelle. Le son comme protocole acoustique d’une certaine qualité d’énergie employée sous certaines conditions »³⁵, écrit le compositeur allemand. Mais d’autres compositeurs plus jeunes partagent ce point de vue : on pensera notamment à Agostino Di Scipio, qui s’intéresse à la musique comme composition d’interactions, dont le résultat sonore n’est qu’un « épiphénomène »³⁶.

Alors, « l’œuvre musicale peut donc être assimilée à un mécanisme ou à un objet cinétique qui, lorsqu’on presse un bouton, commence à produire des sons et s’arrête quand le remontage touche à son terme (quand l’ensemble des actions est terminé) », reprend Kourliandski³⁷. Surtout, au sein de cette œuvre – de ce fragment de réel, du fait de l’autonomie de cette dernière –, des êtres humains s’efforceront de survivre – et, accessoirement, de produire un résultat : « Ce qui m’intéresse ce sont les transformations des sonorités ne résultant pas tant du paramètre textuel – les modifications indiquées dans le texte – que les transformations physiques affectant les musiciens pendant l’interprétation. J’ai commencé à placer les musiciens dans des situations telles que leur principal souci n’est pas tant de contrôler la précision du résultat sonore que de “survivre” dans les conditions que je leur impose. Cette approche m’a amené à privilégier des compositions assez statiques et souvent plutôt répétitives, dont le problème central n’est pas le contrôle du résultat sonore,

³³ *Ibid.*

³⁴ « J’ai remarqué que ces installations émettaient des sons très intéressants et très précisément organisés dans le temps. Ce qui m’a surtout frappé, c’est que ces sons n’étaient pas un objectif prévu au départ, mais une conséquence secondaire des mouvements mécaniques desdites installations. Et par ailleurs, les sons ainsi émis m’ont paru contenir une valeur en soi. J’ai senti que ce phénomène était proche de ma conception de la musique (j’avais déjà composé *Innermost Man*, *Still Life* et *Inside the Movement*) » (Dmitri Kourliandski, « La musique objective », *op. cit.*).

³⁵ Helmut Lachenmann, cité par Martin Kaltenecker, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren éditeur, 2001, p. 45-46.

³⁶ Cf. Renaud Meric, Makis Solomos, « Audible Ecosystems and emergent sound structures in Di Scipio’s music. Music philosophy helps musical analysis », *Journal for Interdisciplinary Music Studies* vol.3 n°1-2, 2009, p. 57-76.

³⁷ Dmitri Kourliandski, « La musique objective », *op. cit.*

mais le fait que le son échappe à tout contrôle. Du fait du caractère itératif du même geste (pas toujours confortable pour le musicien), le résultat sonore commence inévitablement à se modifier, sous l'effet de paramètres comme, par exemple, la fatigue de l'interprète, c'est-à-dire tout simplement le facteur humain. C'est comme dans la vie : nous nous attendons à ce qu'un phénomène habituel, devenu pour nous une règle inviolable se produise, mais un jour une anomalie le perturbe, trompant notre attente. Ce sont précisément ces modifications aléatoires associées au jeu de l'interprète qui constituent le matériel d'un grand nombre de mes œuvres (par exemple, les sons aléatoires dans la partie du piano de *White Concerto*) »³⁸.

« En gros, nous communiquons comme des chauve-souris : nous envoyons un signal dans le vide et il nous revient à nous, et encore pas toujours. Et c'est d'après la vitesse à laquelle il nous revient et son degré de déformation que nous pouvons juger du "monde extérieur" »³⁹, pourrait être la devise de la musique objective.

ŒUVRES MENTIONNÉES

- Innermost man* (2002), inédit, pour soprano, flûte, clarinette basse, cor, trompette, trombone, percussion, piano, bayan, violon, alto, violoncelle, contrebasse.
- ... pas d'action* (2003), inédit, pour clarinette contrebasse, cor des Alpes, percussion, piano, violon, violoncelle
- still life* (2004), éditions Jobert, pour flûte, cor anglais, basson, cor, trompette, trombone, tuba, percussion, harpe, violon, alto, violoncelle, contrebasse
- Contra-relief* (2005), éditions Jobert, pour flûte, cor anglais, 2 clarinettes, basson, cor, trompette, trombone, tuba, 3 percussions, piano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.
- Life and death of Ivan Ilich* (2005), éditions Le Chant du Monde, pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, 2 percussions, harpe, piano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.
- DSC.H. Recollecting the name* (2005), éditions Jobert, pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, 2 percussions, harpe, piano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.
- Broken memory* (2005), éditions Jobert, pour violon, violoncelle, piano.
- Four states of same* (2005), éditions Jobert, pour flûte, clarinette, trombone, percussion, voix, violon, violoncelle.
- Lacrimosa [anatomy of pain]* (2006), éditions Jobert, pour grand soprano, narrateur, ensemble et électronique en temps réel.
- White concerto* (2006), éditions Jobert, pour flûte basse, clarinette basse, trombone, accordéon, piano, percussion.
- Negative modulations* (2006), inédit, pour ensemble, bande, vidéo, système interactif d'Olga Kumeger.
- happy mill* (2007), inédit, performance interactive pour *nuggets* de poulet, frites, coca-cola, Macintosh et 4 femmes.
- Engramma* (2008), éditions Jobert, pour voix et 10 instruments.
- Emergency Survival Guide* (2009), inédit, pour automobile et orchestre.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Dmitri Kourliandski, Entretien avec Dmitri Bavilski, *op. cit.*