

Pierre-ciseau-papier

Pierre-papier-ciseau, *Schnick-Schnack-Schnuck* en allemand... Si le piano est la pierre, l'interprète le ciseau, l'auditeur le papier, où est le compositeur ? On dit que lorsque le ciseau-interprète rencontre la pierre-piano, le destin du pianiste est d'être pulvérisé. On raconte encore que, face au ciseau, le papier n'a aucune chance. Je ne veux pas que l'interprète-ciseau soit broyé par le piano en pierre, je m'insurge contre un auditeur en papier mâché découpé par l'interprète. Je relance le trio. Si le piano est le ciseau, l'interprète le papier mâché, l'auditeur le caillou, où se loge le compositeur ? L'entre-dévoration se poursuit sous d'autres guises. C'est maintenant l'auditeur-caillou qui brise le piano-ciseau, lequel sectionne le pianiste-papier, lequel avale à son tour le spectateur-caillou. Il est clair qu'il me faut renoncer aux divines analogies ; le monde a

perdu les lois des correspondances ; entre les sphères d'aujourd'hui et d'avant, d'en haut et d'en bas, le contact est perdu. Pourquoi un artiste vient-il à vous ? Pourquoi bouscule-t-il dans l'extase le tout de votre être ? Pourquoi ce que l'on n'attendait pas, ce que l'on ne pouvait pressentir, advient-il, se logeant dans notre immense appel intérieur vers l'ailleurs ?

Dans le concert de la vie, il est de rares interprètes qui ouvrent des portes donnant sur d'autres royaumes, d'autres plans de réalité. Sans qu'aucun des partenaires ne s'avise de la chose, un jeu de rapt réciproques se met en place, dans un tourbillon d'envoûtements. Attendant dans l'ombre, parfois depuis des siècles, le compositeur reconnaît au premier toucher, aux premiers staccatos, aux premières octaves le musicien qui va transfigurer ses créations. Choisi, élu, réquisitionné, l'interprète se retrouve happé dans l'univers du compositeur qui a perçu en lui le frère, le double, l'intercesseur. Le vortex de captures se complexifie. Le problème des trois corps de la mécanique céleste frappe la dynamique musicale. Aux deux premiers corps – le corps absent du compositeur (traduit dans le corps de l'interprète et de l'instrument) et le corps du musicien –, se noue un troisième corps, celui de l'auditeur. À chacune des étapes, est choisi qui croit choisir. Mon corps aux mille et une oreilles est happé par un jeu qui me renverse. Face au déferlement sonore, il y a le clan des Ulysse qui se mettent de la cire dans les oreilles afin

de résister au chant des sirènes, le clan des Verdurin, parfois les mêmes, qui tiennent la magie acoustique à distance, et le clan des Boutès qui plongent dans les nappes océaniques, à la rencontre de la sirène¹.

Dans le monde des sons, des timbres, du rythme, les identités s'avèrent mobiles. Dans cet art du temps qui touche aussi à l'espace, dans ses pactes avec les flux du devenir, avec l'écoulement de la durée où tout change, les sirènes peuvent être des lionnes, des sphinges, des pythies. Les sortilèges des rencontres électives ne relèvent pas du mythe. Les premières fois où je rencontre la sirène-lionne, je ne sais qui elle est, je m'abandonne à ses puissances, je me décompose, me recompose, révolution digitale. Aucune grappe de sons ne reste au-dehors. Je lève les yeux, tends les oreilles vers son nom, une chose à quoi me raccrocher, Martha Argerich. Même s'il n'est plus de l'ordre « pierre-papier-ciseau », l'esprit des correspondances se réveille. Je me cogne aux deux A, aux deux notes « la », au H, la note « si » de son prénom, AHA. Je convertis en notes les voyelles de son nom, la note « la » du A, la note « sol » du G, la note « mi » du E, la note « do » du C, la note « si » du H, AGECH.

Du bout des doigts, je pianote sur un clavier étranger aux quatre-vingt-huit touches du piano. Une différence de nature insurmontable sépare le clavier

¹ Comme l'on sait, Boutès fut sauvé de la mort par Aphrodite dont il devint l'amant. L'envoûtement par le chant des sirènes se solde par la victoire d'Éros sur Thanatos.

sur lequel écrire du clavier du piano. Les coussinets des doigts qui enfoncent les touches AZERTY pressentent qu'ils filent un texte qui refusera de mettre la musique en mots, un texte qui rêve d'être perçu comme un concert. Le matériau des lettres noires sur fond blanc n'a rien en commun avec la bichromie du piano. Ma théorie des correspondances titube au bord du gouffre. Les cinquante-deux touches blanches et les trente-six touches noires de l'instrument ne sont pas solubles dans les tribus de consonnes, de voyelles, de signes de ponctuation. D'une sphère à l'autre, le noir et le blanc ont changé de nature. Sur les terres de la musique, le blanc ivoirine, le noir d'ébène, les figures de note, les blanches et les noires, cessent d'être des couleurs. L'allure du livre qui se dessine est celle du Cygne du *Carnaval des animaux*. Les mots ne danseront pas pour écrire sur Martha Argerich, sur la musique, mais pour évoquer ces dernières dans les lueurs des *Kinderszenen*, des *Scènes d'enfants* de Schumann, particulièrement du dernier morceau *Der Dichter spricht*, *Le Poète parle*. N'étant pas musicologue, je livrerai un portrait subjectif de Martha Argerich, une évocation rhapsodique qui, libérée des appareillages théoriques, espère se tenir au plus près des pulsations de la musique, de ce qu'elle fait au corps, à celui ou celle qui la vit de l'intérieur. Un tracé de diagonales dans la passion-musique comme forme absolue de la liberté.

La muse Euterpe

La musique a pour muse Euterpe, pour dieu Apollon, pour déesse Hathor, pour fées l'imagination, le rythme, l'enfance, les sortilèges, la rêverie. La musique allie des composantes qui semblent éloignées, la lumière du jour et les ténèbres nocturnes, la construction architecturale et la fulgurance intensive, la rigueur et le songe, l'essence mathématique et la poésie, la technique et le sauvage. L'antique querelle qui agita la peinture, engageant le sens, la nature de cette dernière, se retrouve dans la sphère de la musique. L'opposition n'engageait rien de moins que la texture de la chose picturale : est-elle une *cosa mentale*, une émanation de l'esprit, traduisant une réalité idéale, ou un art évoquant une réalité sensible, matérielle, creusant dans la pâte substantielle du réel qu'il réverbère ? Au terme de la décomposition analytique de l'acte de peindre, deux camps s'affrontèrent : les partisans d'un art pictural assis sur le privilège du dessin, de la ligne et les défenseurs d'une peinture vertébrée par la couleur.

Dans les brumes de la controverse esthétique, l'on retient la lutte entre Montaigu et Capulet, entre Florence, ses artistes transcendant la réalité en lignes spirituelles, et Venise, la cité où s'enflamme l'ivresse de la couleur, de la tonalité. Des fondements philosophiques volent au secours d'un art tronçonné en deux corps. La veine néoplatonicienne nourrit les apôtres du dessin tandis que les princes de la couleur

revendiquent une filiation aristotélicienne. Les grands noms de la Renaissance italienne s'alignent sur l'une ou l'autre tendance, selon qu'ils viennent de Florence ou de Venise, Giotto, Fra Angelico, Masaccio, Botticelli, Leonardo da Vinci, Michel-Ange d'un côté, Giorgione, Le Titien, Le Tintoret, Véronèse de l'autre. Sans accentuer une scission qui risque de verser dans la caricature, deux manières de se rapporter au geste pictural, de l'envisager dans son rapport au réel, dans les plis de la question de la *mimèsis* se mettent en scène. D'une part, les travailleurs des formes, de la perspective mathématique et d'autre part, les sorciers d'une déstabilisation des formes par les forces de la couleur.

La musique se loge à la même enseigne. Musicologues, historiens, critiques aiment classer les interprètes en deux groupes. Le premier groupe se compose d'instrumentistes passés maîtres dans la mise en valeur de l'architectonique, grands bâtisseurs de cathédrales, de pyramides, qui agencent des plans sonores avec le souci des architectes. Le second groupe inclut les virtuoses des coloris, les artificiers de l'intensité chromatique ou rythmique, les inventeurs d'une palette sonore. Sans forcer le trait, l'on parlera d'une préséance accordée au cerveau pour les premiers, à la main pour les seconds. Enfin, un troisième groupe rassemble les interprètes qui allient avec maestria le sens architectural et l'attention

au clair-obscur, à la couleur². Le choc produit sur l'auditeur par les concerts, par les enregistrements de Martha Argerich³ témoigne d'un phénomène à la fois physique et mental où les deux dimensions sont palpables : construction architecturale, projection des plans sonores et colorisme intense. Des réseaux de résonance se mettent en place, dans un phénomène d'échos, d'harmoniques se nourrissant les uns les autres. Médium, Martha Argerich devient la caisse de résonance du compositeur dont elle interprète l'œuvre. Réveillant la vie organique de la musique, les capteurs d'Argerich animent nos strates enfouies, délogent le « je », le « tu », le « nous » de leurs enceintes. Si le son traverse les murs, il transit également les corps. Ses ondes qui sont aussi ondes de lumière ricochent sur nos flux. Nul besoin de rappeler l'antique vérité selon laquelle, les oreilles étant dépourvues de paupières, l'agitation sonore la plus infime frappe nos tympanes, à l'image de vagues bousculant le sable.

Entre Martha Argerich et certains compositeurs, on s'amuse à deviner la nature du coup de foudre, le

2 Comme me l'a fait remarquer le philosophe Frank Pierobon que je remercie ici, certaines musiques appellent la construction dans l'interprétation tandis que d'autres appellent le coloris ; on mettrait volontiers Bach d'un côté et Debussy de l'autre. On l'aura compris, le parallèle que j'établis entre peinture et musique, la comparaison avec la Renaissance picturale ne se limite pas à la seule musique renaissante.

3 La nature du choc esthétique dont l'auditeur fait l'expérience en concert se distingue de celui qu'il éprouve à l'écoute d'enregistrements studios ou *live*.

sens dans lequel il agit, la singularité du lien. De ses confidences – « Schumann, je crois qu’il m’aime bien » – à ses élans, son amour pour Ravel, on entraperçoit un jeu d’apprivoisement, d’attraction mobile, en devenir. Sortant de la rangée des siècles, un compositeur peut déclarer sa flamme à Argerich, jeter son dévolu sur elle. À l’inverse, elle peut être aimantée par un frère, un double, un *Doppelgänger*. Hasche-Mann (« Colin-maillard ») n’est pas seulement l’un des treize morceaux des Scènes d’enfants que Martha Argerich a immortalisés en 1983 chez Deutsche Grammophon. *Hasche-Mann*, le jeu de colin-maillard incarne précisément l’espace ludique dans lequel elle tisse ses liens avec les compositeurs, reconnaissant, yeux bandés, le souffle des élus ou de ceux qui l’ont élue, Schumann, Ravel, Chopin, son « amour impossible », Prokofiev, Beethoven, Bach, Mozart, Bartók... Dans le sillage de colin-maillard, la ronde des masques, des travestissements, les jeux de diffraction identitaire se profilent. Si le *Concerto* en la mineur de Schumann compose, dès l’enfance de la pianiste argentine, son autoportrait musical comme l’écrit Olivier Bellamy, Schumann devient aussi le masque grimaçant de Ravel dans *Scarbo* ou se prolonge dans le miroir des visions méphistophéliques de Liszt, en une dissolution du référent et de ses doubles. Les métamorphoses de Schumann englouti par la note *la* le mènent à devenir le spectre de ses propres miroirs, l’homme sans ombre, le double égaré de ses doubles, la créature de ceux qu’il a créés.