

MUSIQUE ET INCONGRUITÉ : L'EXEMPLE DU THÉÂTRE INSTRUMENTAL DE MAURICIO KAGEL

JOSEPH DELAPLACE
Université Rennes 2

Incongruus : scandale, obscénité et inquiétante étrangeté

1. L'*incongruus*, désignant en latin quelque chose « qui ne convient pas », peut survenir de manières très diverses dans la littérature et l'art, comme l'ont montré un certain nombre de travaux consacrés à cette thématique (Jourde 2004). Ce « qui n'est pas conforme aux exigences de la situation », selon le Larousse, fait effraction sur fond de congruité, et peut aussi se généraliser jusqu'à un état dit d'incongruence. Si, à l'origine de son emploi dans la langue française, le terme désignait plutôt des effets comiques (contrepèteries par exemple), son champ d'application s'est considérablement élargi depuis. L'incongru côtoie l'humour, l'ironie, le sarcasme, le comique, la raillerie, la parodie, le grotesque, l'extravagant, l'écart, la transgression ou encore la provocation. Les zones communes sont nombreuses malgré quelques spécificités (l'ironie, par exemple, est toujours intentionnelle, là où l'incongruité peut être intentionnelle ou involontaire). Il nous semble, en nous appuyant sur certaines de nos précédentes publications, que l'incongru, qui fait effraction et choque, résonne particulièrement avec les catégories suivantes : celle du scandale, au sens étymologique du terme, *scandalum*, qui désigne une pierre d'achoppement, ce sur quoi l'on trébuche et qui sème le trouble, par incompréhension, problème moral ou de bienséance (Brogowski, Delaplace et Laurent 9-17). Celle de l'obscène ensuite, dont les constantes sont « les notions de spectacle exhibé et de disconformité avec des règles morales ou des conventions esthétiques » (Maier 14). *Obscena* désigne originellement ce qui ne peut être montré sur scène. Ces définitions résonnent avec les remarques de Pierre Jourde affirmant que l'incongru « a souvent à voir avec le corps, dans ce qu'il a de moins noble, dans ses déchets ; il peut aussi tout simplement paraître insignifiant » (Jourde 2004a, 9). La troisième catégorie serait celle de l'*Unheimlich* freudien, souvent traduit par inquiétante étrangeté, « mode de l'effroyable qui remonte à l'anciennement connu, au depuis longtemps familier » (Freud 152), et qui peut survenir lorsqu'un objet nous semble s'animer de manière incompréhensible, à l'inverse lorsqu'un être vivant nous semble dénué de réelle vitalité, lorsque dans un récit quelconque apparaissent des personnages de

doubles, ou encore lorsqu'un sujet est soumis à une impression de déjà vu, de répétition d'un moment de sa vie dans un lieu donné. Cet *Unheimlich* fait passerelle avec les œuvres musicales dont nous voudrions évoquer le caractère incongru, dans la mesure où, dans le cadre familier et conventionnel du concert classique, un certain nombre de codes et de catégories se trouvent subvertis. Ces perturbations engendrent chez le spectateur la sensation d'inquiétante étrangeté en même temps que l'impression d'être pris dans les rets d'un spectacle qui oscille sans arrêt entre l'extravagance, le grotesque, une certaine forme d'humour, et le caractère très sérieux d'une distanciation savamment composée. Nous tenterons de cerner ce qui relève ou non de l'incongru dans le champ musical, avant d'introduire le lecteur à l'univers du théâtre instrumental de Mauricio Kagel. Dans une troisième partie nous prendrons en exemple deux œuvres qui nous semblent caractéristiques de la démarche du créateur argentin.

Musique et incongruité : quelques éléments

2. L'incongruité n'est pas nouvelle en musique. L'esthétique baroque, prompt à de nombreux débordements expressifs et théâtraux, n'en est pas avare. À titre d'exemple, et pour comprendre que la perception de l'incongruité se construit à partir de facteurs multiples, le « ballet bouffon » *Platée*, de Jean-Philippe Rameau, fut assez mal reçu par le pouvoir et la critique, lors de sa création à l'occasion du mariage du Dauphin de France et de l'infante Marie-Thérèse d'Espagne, en 1745. Il fut perçu comme incongru à plusieurs niveaux : par son argument d'abord, s'agissant d'une narration qui met en scène Jupiter, lequel entreprend de séduire une nymphe disgracieuse régnant sur le Marais des grenouilles ; une parodie de cérémonie est organisée, scandée de multiples moqueries, le tout dans le but de couper court à la jalousie de Junon. Un tel argument pouvait à juste titre paraître déplacé, lorsque l'on sait que l'infante Marie-Thérèse était dotée d'un physique fort disgracieux, d'une part. D'autre part, les moqueries sont directement exprimées par des rires très francs, dans l'œuvre même, et Pierre Saby fait remarquer que dans la haute société française de l'époque, certaines formes triviales et directes de rire sont mal considérées ; on leur préfère une « gaité mesurée et de l'esprit » (Saby 37). De plus, le choc entre les conventions en vigueur – globalement respectées par Rameau au niveau musical – et le livret qui s'en écarte considérablement, constitue en soi une incongruité : « Il s'agit, à proprement parler, de subvertir le genre noble de l'opéra versaillais en usant pleinement de tous les moyens qu'il propose – le récitatif chanté, le chœur, l'orchestre, le merveilleux mythologique ... – et en les plaçant au service d'une

farce grinçante » (Saby 39). Enfin, Rameau a introduit le rire dans la musique même, non plus à la manière d'une imitation, mais réellement incarné sous forme de vocalises. Or, Pierre Saby nous rappelle que si Rameau n'est pas le premier à utiliser un sujet léger pour un opéra, ses prédécesseurs avaient pris soin de cantonner le rire aux réactions du public, c'est-à-dire à la réception. Or ici, « le rire est sur scène, le rire s'entend, il est dans la musique, et ce sont les Dieux, leurs féaux et leur cour qui rient à gorge déployée, au risque de méduser une assistance interpellée dans sa dignité, et ainsi prise au dépourvu » (Saby 41).

3. Dans le répertoire classique, le *sforzando* inattendu, dans le contexte d'un début de mouvement calme et d'une nuance assez faible, dans le second mouvement de la *Symphonie* n° 94 de Joseph Haydn, bien surnommée « La Surprise », a dû paraître particulièrement incongru aux auditeurs non préparés, au vu de l'effet de saisissement qu'il provoque, et malgré sa conformité au langage musical de l'œuvre. L'introduction du quatuor à cordes K. 465 de Wolfgang Amadeus Mozart, également bien surnommé « Les Dissonances », est pour sa part une incongruité sous l'angle d'une lecture harmonique (verticale) temps par temps. Il faut analyser cela d'une manière quasi contrapuntique (horizontale), en saisissant strate par strate tout le jeu des anticipations et des retards, pour comprendre la géniale logique des frottements et reconstituer le parcours harmonique sous-jacent, une écoute superficielle ne laissant percevoir que l'anormalité du simultané. L'humour haydnien et les torsions harmoniques mozartiennes caractérisent leurs incongruités locales respectives.
4. Plus proche de notre modernité, le surgissement parfois inattendu, voire violent, de sonorités brutes, de musiques triviales, voire vulgaires, au sein des symphonies de Gustav Mahler, constitue une forme d'incongruité à l'orée du XX^e siècle. « Les passages où Mahler fait entendre la nature se définissent dans leur ensemble comme des écarts exagérément accusés par rapport à la correction du langage noble », écrit Adorno (32). Cependant, plus qu'une provocation, les éléments incongrus ont une fonction très importante au sein de cette musique. À travers eux, Mahler retrouve une force de différenciation qui s'était lentement émoussée au sein de la musique savante. Le compositeur redonne une vitalité au timbre et au temps musical, en court-circuitant le beau son orchestral, d'une part, en construisant une logique macro-formelle différente, à partir des brisures mêmes, d'autre part. Le tissu symphonique mahlérien, par sa force d'altérité, s'oppose ainsi à l'intégration, l'assimilation, et la clôture qui caractérisaient la forme classique, et tend vers une temporalité qu'Adorno qualifie d'épique. Symétriquement, les mélodies populaires, qui ont, à l'époque, dégénéré « en musique vulgaire » (Adorno 53), devenant les simulacres d'elles-mêmes, trouvent au

sein des symphonies une nouvelle intensité. « Les emprunts faits par Mahler à la chanson et aux formes populaires, transportées dans le langage noble, se voient pourvus de guillemets invisibles et restent comme des grains de sable dans les rouages de la pure construction musicale » (Adorno 53). Cet exemple montre assez nettement que l'incongru agit comme une butée, voire une cassure, qui choque, dérange la réception immédiate, mais peut aussi constituer l'ingrédient d'une expression et d'une construction macro-formelle autres.

5. D'une nature différente mais tout aussi incongrue, la production textuelle et musicale d'Erik Satie (1866-1925) peut également être citée en arrière-plan de nos exemples à venir. Pierre Jourde évoque notamment dans les écrits du compositeur une atteinte aux bienséances et aux lois d'un genre, mais qui ne serait pas vraiment de l'ordre du non-sens dont l'incongru se nourrit volontiers. En revanche, cette notion de décomposition / recomposition d'une forme, à l'œuvre musicalement chez Mahler dans une toute autre esthétique, semble efficiente également chez Satie, si l'on se focalise davantage sur ce qui dans l'œuvre n'est pas directement la musique, à savoir les multiples commentaires qui accompagnent les œuvres, et élargissent leur périmètre depuis l'intérieur ou l'extérieur, puisqu'il s'agit à la fois des indications multiples apposées sur les partitions (donc faisant partie intégrante de l'œuvre musicale), mais aussi de petits textes qui accompagnent ces œuvres, d'autres dont on ne sait trop s'ils se rapportent à la musique ou non, et enfin de ceux qui constituent en quelque sorte des arguments, à destination aussi bien des interprètes que des auditeurs : il « ne cesse de dissocier, de disséquer, laissant sur la table les morceaux épars. Il s'agit bien chez lui de charcuterie, en ce sens qu'au lieu de donner voix à un être harmonieusement constitué, Satie s'ingénie à en séparer les éléments constitutifs. Si l'association d'éléments hétérogènes est incongrue, la dissociation l'est sans doute plus profondément. Le morcellement, et plus encore le morcellement superlatif qui consiste à séparer la forme et la matière, abandonne des pièces sans fonction, des fragments livrés à l'insignifiance » (Jourde 2004b, 88). L'incongru apparaît bien sûr aussi dans les titres (*Trois Morceaux en forme de poire (avec une manière de commencement, une prolongation du même et un en plus, suivi d'une redite)*, *Véritables Préludes flasques (pour un chien)*, *Embryons desséchés*, etc.) qui entretiennent d'ailleurs une tension entre la forme et l'informe. S'il est une œuvre qui peut être taxée d'incongruité dans cette sphère esthétique, c'est bien *Parade* (1917), le ballet pour lequel Erik Satie collabore avec Pablo Picasso pour les décors, les costumes et le rideau de scène, et avec Léonide Massine pour la chorégraphie, sur un argument de Jean Cocteau. Cette œuvre déclencha lors de sa création l'un de ces scandales dont les Ballets russes devenaient coutumiers après celui du *Sacre du printemps*. Le cubisme des décors, la

modernité de la chorégraphie, le minimalisme de l'argument, une mosaïque musicale où se côtoient le ragtime, le music-hall, des séquences répétitives, et incluant des éléments bruitistes avec des ustensiles comme la machine à écrire, le revolver et la roue de loterie, le programme rédigé par Guillaume Apollinaire (qui invente pour l'occasion le terme « sur-réalisme », alors qu'André Breton assiste au spectacle), tout concourt à désarçonner un public marqué par les ravages de la Première Guerre mondiale. Sans compter l'acte sans musique, avec le cheval géant comme protagoniste, qui préfigure certaines formes du théâtre kagélien.

6. L'incongruité étant essentiellement une question de contexte (une chose ne peut être perçue comme incongrue que sur le fond d'une congruence, c'est-à-dire l'application d'un certain nombre de règles reconnues par un public, et assurant une forme d'homogénéité) et de réception (de la culture et de la sensibilité du sujet dépendent beaucoup la perception ou non d'une incongruité), il paraît difficile d'en dresser un panorama au sein d'une production aussi éclectique que celle de la musique du XX^{ème} siècle. À titre d'exemple, lorsque les compositeurs Leo Ornstein (1893-2002) et Henry Cowell (1897-1965) firent entendre les premiers clusters¹, ceux-ci durent certainement paraître incongrus, surtout lorsqu'ils soutiennent une mélodie traditionnelle (Henry Cowell, *The Tides of Manaunaun*, pour piano, composé en 1912, créé en 1917). Inversement, si dans le contexte avant-gardiste des années 1950-1960, une composition venait à faire entendre un accord de *do* majeur, c'est pour le coup ce dernier qui était taxé d'incongruité, au sein d'un univers rigoureusement atonal. Une certaine forme de postmodernité musicale tire un parti esthétique de telles incongruités de langage, à l'instar de la Toccata qui prend place en tant que second mouvement du *Concerto Grosso* n°1 (1977) d'Alfred Schnittke. Le galop rythmique en la mineur qui ouvre ce mouvement se transforme en effet en un cluster géant, et comme si cette collusion entre deux univers si différenciés ne suffisait pas, on assiste ensuite à l'insertion brutale d'une musique populaire sur bourdon. Les premières œuvres d'Edgar Varèse (1883-1965), dans les années 1920, tellement en avance sur leur temps, dans un contexte d'entre-deux-guerres où néoclassicisme, music-hall et jazz s'épanouissaient, durent paraître si incongrues que le public s'expliquait souvent à coup de poings lors de leur création² ; pour autant, les œuvres en elles-mêmes étaient homogènes, il s'agit là d'une incongruité par rapport à un contexte plus large (la vie musicale des années 1920). Juste après la seconde guerre mondiale, les *Sonates et interludes* pour piano préparé de John Cage

1 Saturation d'un espace sonore donné : par exemple lorsque l'on joue simultanément *do do# ré ré# mi fa*. Le cluster produit un effet grondant dans le grave, scintillant dans l'aigu, il peut être diatonique, chromatique, infra-chromatique, ou un mixte de tout cela, et a un ambitus très variable.

2 « Quand on a donné en première audition *Hyperprism*, il y eut une bataille formidable dans la salle. Et, en Amérique, on ne se donne pas des petites gifles : on cogne les poings fermés... » (Varèse, cité par Vivier, 48).

ne sont pas tant incongrues par rapport à leur langage musical que par rapport au traitement imposé à l'instrument, devenu une sorte de mini-orchestre de percussions aux sonorités déterritorialisées, parfois proches du gamelan, par le truchement de l'introduction de divers matériaux (vis, clous, papiers, bouts de bois etc.) sur et entre les cordes du piano. Nous pourrions multiplier ainsi les exemples et décliner le concept d'incongru sous ses diverses formes, mais sans doute sera-t-il plus judicieux, dans un second temps, de s'intéresser à un compositeur et d'explorer les dispositifs de deux de ses œuvres.

Le théâtre instrumental de Mauricio Kagel

7. Le compositeur et chef d'orchestre argentin Mauricio Kagel (1931-2008), personnalité aussi insaisissable que fascinante de la musique du second XX^{ème} siècle, est l'auteur d'une vaste production dont l'absence apparente d'unité se double d'une remarquable continuité de la pensée. Comme constantes de cette dernière on retient surtout : « l'acte de composition et son résultat, les contraintes d'écriture et le matériau utilisé, le rapport entre forme de l'œuvre et forme du concert qui trouve son expression la plus manifeste dans la notion de 'théâtre instrumental' » (Trubert, np.). Cette pensée est marquée par la tendance à concevoir une sorte de méta-musique, forme de distanciation où la procédure est parfois plus importante que le produit de celle-ci, et où le son devient potentiellement une catégorie secondaire de l'œuvre (Heile 4). À ce titre, et sans que l'esthétique ni les finalités soient comparables, on peut relever quelques ressemblances avec le courant de la musique expérimentale né aux États-Unis à la même époque, sous l'impulsion de compositeurs comme Morton Feldman, Christian Wolf, et bien sûr John Cage, puis qui s'est épanoui avec d'autres comme La Monte Young, Cornelius Cardew, Robert Ashley, Alvin Lucier ou encore David Behrman. Le travail sur l'œuvre ouverte et le théâtre du corps mené par le compositeur allemand Dieter Schnebel (1930-2018) se rapproche également de la démarche de Kagel.
8. S'il est vrai que la production kagelienne est extrêmement diversifiée, la voie du théâtre instrumental est sans doute celle qui représente le mieux son esthétique. Même ses pièces non scéniques ont d'ailleurs souvent un caractère théâtral. L'incongru y occupe une place non négligeable, et cette forme de spectacle modifie notre appréhension du concert classique en élargissant la notion de création « à tous les aspects de la "mise en situation" de sa musique ("même

quand j'emploie deux cents projecteurs, je compose" ...) » (Surrans 9). Si l'on ne peut nier une forme d'influence de Fluxus et de John Cage³, Kagel ne tombe jamais dans le champ du happening : tout chez lui, jusqu'aux actions les plus bizarres, est précisément pensé, composé, et les choix laissés au gré des interprètes sont très strictement cadrés. Il apprécie les jeux combinatoires, qui lui servent à générer et agencer ses matériaux de base, et s'affirme ainsi comme un compositeur qui a assimilé en arrière-plan l'esthétique de l'avant-garde sérielle, bien qu'il se soit radicalement éloigné de certains aspects de cette dernière.

9. Les deux premières d'une longue série d'œuvres relevant de ce que Kagel définit comme du « théâtre instrumental » (et se différenciant donc du théâtre musical déjà existant, appellation qui selon Kagel reste trop proche du dispositif opératique), sont *Sonant* et *Sur scène*, en 1960. Kagel réalisera ensuite, de composition en composition, une extraordinaire extension du champ musical, qui trouve certes ses origines dans l'élargissement des matériaux, depuis la fin du XIX^{ème} siècle et tout au long du XX^{ème}, mais dont il repousse très loin les limites. La notion de théâtre instrumental est bornée par deux polarités : d'un côté une théâtralisation de la musique, de l'autre une musicalisation du théâtre. *Sonant* est caractéristique de la première, où la gestuelle propre à produire le son se trouve dans son ensemble visée, composée en elle-même et par conséquent diversifiée, voire hypertrophiée ; *Sur scène* est caractéristique de la seconde, où l'action, le jeu d'acteur, les déplacements, sont traités comme une polyphonie avec tout un circuit d'interrelations, de tensions et de détente. Dans les œuvres ultérieures, les équilibres entre ces deux bornes sont variables. Jean-François Trubert a touché notamment la question de l'incongru qui nous occupe ici, en précisant qu'au sein de cette monstration du phénomène spectaculaire intégrée comme paramètre à part entière de la composition, la scène, le mouvement et le geste deviennent le lieu d'un « théâtre de situations, où les instrumentistes, les instruments eux-mêmes font l'objet de déformations et de réorganisations subversives [et où] Kagel entretient les ambiguïtés sur le rapport de l'écoute à l'œuvre. » (Trubert np.) Et surtout, il relève cette (omni)présence d'« un humour grinçant, presque réflexe, qui relève de ces rires que l'on éprouve devant une situation extrêmement embarrassante » (Trubert np.) Ailleurs, il pointe l'assemblage, à l'instar de ce qu'on observe chez Satie, de termes incongrus dans les titres, « qui a pour effet de désorienter le spectateur en instaurant un jeu sur le sens, qui se résout dans une dialectique de la présence et de l'absence de connotation : *Die Umkehrung Amerikas, Hörspiel épique* ; ou encore *Blue's Blue, reconstruction ethnomusicologique pour quatre participants* (1979) ; *Der Tribun, Hörspiel pour orateur politique, sons de marche, et*

3 « Sans Cage, tous les compositeurs qui retirèrent, avec avantage, un fil de la pelote emmêlée de la musique à la manière post-webernienne, n'auraient eu ni le courage, ni la force, ni l'élan d'inventer par eux-mêmes » (Kagel 91).

haut-parleur (1979). L'astuce de *Zwei-Mann Orchester, für zwei Ein-Mann Orchester* (1973) repose quant à elle sur un isolexisme. » (Trubert 2008, np.)

10. On ne doit pas à Kagel l'invention de l'expression « théâtre instrumental ». Celle-ci, en effet, fut employée pour la première fois par le critique Heinz-Klaus Metzger à propos de la musique de John Cage. Kagel lui a donné ses lettres de noblesses et en a diversifié les manifestations dans une série de compositions où la technique instrumentale et le geste sont traités comme des idées musicales. Une telle approche tend à abolir toute séparation entre musique et théâtre, ou du moins à les faire fusionner : la musique n'est plus accompagnement d'une action théâtrale, elle *est* l'action théâtrale elle-même, et le théâtre se développe dans le geste musical lui-même. Le résultat sonore est varié et variable, parfois foisonnant, diversifié et surprenant, parfois décevant, ce qui n'oblitére pas la qualité de composition ; cette dernière, en effet, ne s'applique plus au son organisé comme finalité, d'où l'on déduisait traditionnellement un ensemble de geste techniques nécessaires à un résultat auditif arrêté d'avance ; elle s'applique désormais aux gestes et mouvements organisés, dont l'agencement polymorphe et polykinésique produit *un certain* résultat sonore. À ce changement de paradigme tiennent des effets d'incongruité, qui peuvent s'effacer une fois que nous sommes familiarisés avec les œuvres, une fois que, pour ainsi dire, nous avons effectué un réglage en nous-mêmes, une translation partielle de la réception musicale auditive vers une réception musicale plus visuelle et globale. Le théâtre instrumental requiert cette appréhension holistique de la musique.
11. L'effet de distanciation, pour sa part, provient notamment du fait que l'on ne sache jamais si les musiciens jouent ou s'ils font *comme si*. De la même manière, dans une pièce comme *Hétérophonie*, Kagel s'appuie sur la différence qualitative d'écoute selon que l'auditeur pense qu'un événement fait partie de l'œuvre ou non, créant ainsi des ambiguïtés et mettant en lumière le rôle du cadre. Cette élasticité de la scène de concert et de ses participants ou non participants, des sons composés ou parasites, est encore explorée dans des œuvres comme *Improvisation ajoutée*, où la présence de deux assistants ne se limite pas à une aide technique, mais devient participation à l'œuvre, ou encore dans *Antithèse* (1962), où sons électroniques et réactions du public constituent les principaux matériaux en jeu, auxquels le compositeur ajoute, au début et à la fin, des sons de bavardages mondains. Dans *Phonophonie* (1964), les différents types de comportements vocaux, chacun écrit sur une portée, sont assignés à l'interprète, qui doit réaliser à lui seul un kaléidoscope iconoclaste, en s'aidant de quelques accessoires, et accompagné en partie par des sons électroniques. Enfin, Björn Heile, dans son ouvrage sur le compositeur, pointe le fait qu'outre un brouillage, ou une fusion, entre théâtre et musique, Kagel entretient aussi constamment l'ambiguïté

entre « une écoute sémantique et une écoute esthétique » (Heile 39, nous traduisons) ; l'auditeur / spectateur ne sait pas s'il doit tenter de donner un sens à une action ou un ensemble d'actions, de gestes, d'interactions, producteurs ou non de sons, ou s'il doit faire abstraction de toute signification et se laisser guider par les seules impressions sensorielles créées par ces stimuli visuels et sonores. L'impression d'incongruité enfonce son coin dans cette ambiguïté entre sens et non-sens.

12. Nous tenterons maintenant de cerner les principales caractéristiques de l'incongru dans cette production artistique, en prenant pour exemples deux œuvres représentatives du théâtre instrumental cher à Kagel. Nous avons choisi des pièces qui éclairent une approche critique de la tradition, la première à partir d'un effectif classé et emblématique de la musique savante occidentale (*Quatuor n°1*, publié en 1967 avec le *Quatuor n°2*), la seconde à partir d'un dispositif expérimental entièrement construit *ad hoc* (*Zwei-Mann-Orchester*, pour deux hommes orchestres, créé en 1973).

Le Quatuor à cordes n°1

13. Dans la veine de la théâtralisation de la musique proposée avec *Sonant*, cette œuvre, commandée par le quatuor LaSalle, fut créée en 1974. La formation (deux violons, un alto, un violoncelle) n'est pas anodine, s'agissant de l'un des genres les plus prestigieux de l'histoire de la musique occidentale, parangon de la musique pure, et dont l'écriture est réputée exigeante et difficile. Composer un quatuor à cordes au XX^{ème} siècle, c'est forcément se positionner face à des monuments, depuis les œuvres de la première école de Vienne, jusqu'aux grands quatuors du début du XX^{ème} siècle. Quelle que soit l'esthétique dans laquelle un compositeur s'inscrit, il ne peut faire table rase de l'aura liée à la formation elle-même. Et cette aura inclut tout l'environnement culturel, les conventions, les rituels, les *manières de faire* propres au quatuor à cordes. C'est avec cet ensemble de paramètres – que souvent l'on oublie car ils semblent aller de soi – que Kagel compose son œuvre. Souvent considéré comme un seul instrument à seize cordes, le quatuor est également une discipline exigeante pour les interprètes car nécessitant un travail d'équilibre sonore particulièrement délicat. Sa pratique nécessite, outre un excellent niveau technique individuel, des capacités d'écoute et de communication qui passent par un sens développé de la respiration, du regard, de la gestuelle. En musicalisant les rapports entre interprètes, les mouvements des corps, les gestes techniques, Kagel donne un nouveau visage à cet ensemble qui pourtant nous est si familier. Une telle dissection d'un instrumentarium vitrifié par l'appareil culturel bourgeois est perçue

comme incongrue et critique, avec des effets de zoom sur certains gestes et des effets de déformation sur d'autres ; pour autant, à son habitude, le compositeur ne s'est pas contenté de cette approche critique de la tradition. À travers le bouleversement des conventions, de la gestuelle, des modes de jeux, Kagel construit un univers, foisonnant à la fois d'un point de vue sonore et d'un point de vue théâtral, les deux dimensions étant désormais inséparables l'une de l'autre. La préparation cagienne des instruments, à l'aide de petits ustensiles comme des trombones et du ruban adhésif, les modes de jeux « augmentés » par l'utilisation de baguettes de bois, d'aiguilles ou encore de gants, contribuent à modifier l'image sonore et visuelle du quatuor, et instillent un effet évident d'étrangeté. « Le résultat est très éloigné du son policé et digne que l'on attend d'un quatuor à cordes, il est souvent strident, dur et rugueux. Mais il y a tout un monde de sonorités nouvelles à découvrir, dont beaucoup se situent dans la partie inférieure du spectre dynamique. Comme dans *Sonant*, les outrances du quatuor à cordes masquent une fragilité et une tendresse sous-jacentes – ce qui est caractéristique de l'œuvre de Kagel en général », précise Björn Heile (55). De cet écart ambigu, qui est l'une des richesses de cette œuvre, naît aussi l'impression d'incongruité. De plus, l'œuvre est soigneusement composée, à l'aide de séries numériques qui permettent d'agencer les modes de jeux, la distribution des notes, les combinaisons d'instruments ainsi que les interactions entre instrumentistes. Cette pré-organisation quasi intégrale permet d'obtenir une très grande diversité de textures, de modes de jeux, de gestes, de rapports entre musiciens, et confère à l'œuvre un important potentiel de renouvellement.

14. En nous basant sur la captation d'une performance (concert du quatuor Bozzini, 08/03/2017), nous pouvons relever un certain nombre d'éléments qui concourent à donner une impression d'incongruité :

- dans le domaine des déplacements : entrée progressive des protagonistes. La violoncelliste arrive seule sur scène au début et elle s'installe à la place de la première violoniste, avant de se raviser et de s'asseoir sur le siège qui lui est réservé. La première violoniste entre en jouant et s'installe au fond de la scène, hors du demi-cercle constitué par les chaises et les pupitres du quatuor ; elle tourne le dos au public. Les deux autres instrumentistes font leur apparition au fond de la scène, semblent hésiter, puis l'altiste sort pendant que la seconde violoniste fait un tour assez long avant de s'asseoir à sa place. Plus tard, l'altiste revient en trotinant avant de s'immobiliser debout derrière la seconde violoniste, tournant donc lui aussi le dos au public. Enfin, dans la dernière partie de l'œuvre, les quatre protagonistes sont assis, mais la première violoniste s'est installée cette fois sur le devant de la scène, face au public, tandis que les trois autres sont à leur place. Il y a donc un jeu

constant entre négation du plan de scène habituel pour un quatuor à cordes et reconstitution partielle de cet agencement, une reconstitution qui ne parvient jamais à se faire totalement. Cette impossible mise en place est doublée d'une absence presque constante de communication entre les musiciens, renforcée par l'éloignement des uns et des autres et le fait que deux d'entre eux tournent le dos aux deux autres pendant une partie du concert.

- dans le domaine des interactions : il y en a très peu, chaque instrumentiste semblant agir comme dans une bulle, de manière un peu mécanique, inexpressive, ce qui contraste avec la variété des sonorités qu'ils et elles produisent. Des territoires sont néanmoins délimités, par exemple dans le fond la scène, où se tiennent une puis deux personnes. Une relation finit par s'instaurer, à l'initiative de l'altiste, qui après s'être tenu debout de dos au fond de la scène, s'approche de sa place, reste debout un moment en regardant les deux musiciennes qui l'entourent avec un air pour le moins dubitatif, puis finit par s'asseoir. Il semble alors donner le signal d'un commencement et tout le monde joue à la fin du mouvement, dans une homogénéité retrouvée, si ce n'est spatialement puisque la première violoniste est quand même restée à l'écart.

- dans le domaine des modes de jeux : les manières de faire habituelles deviennent l'exception, et dès le début la violoncelliste joue en actionnant deux longues aiguilles installées sur les cordes, ce qui crée un son métallique léger. La seconde violoniste entre en tenant son instrument comme une guitare et en faisant comme si elle s'accordait, en *pizzicato*. Lorsque les archets sont utilisés, c'est de manière délocalisée (sur le chevalet, sur la touche, sur le bois) et inhabituelle (avec une pression qui sature le son, ou au contraire avec un son *flautando*). Le jeu de type guitare est accentué lorsque la première violoniste utilise un plectre, au moment où elle se déplace vers l'avant. Ce mode de jeu semble un peu influencer les autres, puisqu'à ce moment la séquence est assez polyrythmique, comme un petit ensemble de percussions. Les *pizzicati* sont variés (en tapant du doigt sur les cordes ou en pinçant), la violoncelliste se sert également d'une feuille de papier qu'elle déplace sur les cordes, et les musiciennes utilisent leur voix pour des sons tenus.

15. En définitive, cette collection de modes de jeux et d'actions parfois iconoclastes produit un univers musical assez riche, avec des moments de silence qui créent des poches de respirations au sein de la forme musicale et tendant vers une sorte d'homogénéité à la fin du mouvement, très calme d'un point de vue sonore. Il y a donc une dramaturgie, mais toujours ambiguë, esquissée, suggérée, comme en filigrane. Elle serait liée à une impossible communication qui finit quand même par exister même si elle reste fragile, et se matérialise et par le regroupement partiel des instrumentistes et l'homogénéité de l'univers sonore de la dernière partie. Mais jamais le quatuor ne

sonne vraiment comme un quatuor, l'auditeur est happé par autre chose au sein même du familier, par cette musicalisation du mouvement et des relations entre personnes.

Zwei-Mann-Orchester

16. Composé pour le festival de Donaueschingen, *Zwei-Mann-Orchester* (1973) est une œuvre au caractère beaucoup plus expérimental que le *Quatuor à cordes n°1* pris en exemple ci-dessus. Par son effectif d'abord, indéterminé en ce qu'il s'agit pour les interprètes de construire eux-mêmes une machine orchestrale de plusieurs dizaines d'instruments, générateurs et objets divers ; par son contenu ensuite, en ce que de la composition de cette machine, dépend le résultat sonore réel de l'œuvre. Les musiciens jouissent donc d'une grande initiative, et l'on peut relever l'incongruité qui consiste à devoir confectionner soi-même son instrument, qui plus est par l'agencement de matériaux qui seront toujours différents d'une interprétation à l'autre, une situation assez inédite dans l'histoire de la musique occidentale (les bruitistes du début du XX^{ème} siècle étaient à la fois créateurs et interprètes, et leurs machines perduraient). La machine orchestre induit un rapport à la tradition musicale ontologiquement différent du quatuor à cordes. La tradition n'est plus ici soutenue par une formation classée, mais l'univers symphonique, avec tout son appareil et sa logique propre, est mis en question à travers une déformation expérimentale et caricaturale. Comme dans le quatuor, les musiciens semblent en partie déshumanisés, en partie transcendés par l'originalité et la nouveauté du dispositif autant que par la diversité et la précisions de leur gestuelle. L'évocation des hommes-orchestre est éloquente, en ce qu'elle sous-entend en termes de performance, de monstration, de virtuosité et d'excentricité. Pour mémoire, le premier homme-orchestre reconnu de Paris, sous le premier Empire, se faisait appeler *Solsirépippan*, et jouissait d'une certaine notoriété. À l'arrière-plan de ce dispositif se trouve la question de la place et de la crise de l'orchestre symphonique et de toute l'institution qui l'entoure dans le monde contemporain. Kagel va même jusqu'à inscrire en exergue de la partition : « au souvenir d'une institution appelée à disparaître : l'orchestre » (Kagel 1973, np.).
17. La contrainte la plus importante imposée aux deux interprètes est liée à l'interdiction qu'ils ont de bouger. L'ensemble du dispositif doit être actionné depuis leur siège, à l'aide d'un appareillage éclectique, qui leur donne une allure surréaliste, rappelant un peu les automates⁴.
18. À partir de cette installation à géométrie variable, Kagel a élaboré « un espace de potentialités » (Trubert 2019, 95), les musiciens étant engagés à puiser dans un réservoir de figures celles qu'ils vont utiliser pour construire la forme de la pièce. Ces figures doivent s'adapter à l'*instrumentarium* construit pour l'occasion, et les interprètes disposent aussi d'une liste de mouvements et de gestes. Diverses parties du

4 Exemple de performance de l'œuvre :

https://www.youtube.com/watch?v=Ijq6tPn9f7A&ab_channel=ChristopherAndrewStudios, consulté le 29/08/2022.

corps sont susceptibles de participer à cette gestuelle productrice de sons, et les musiciens sont équipées d'un ensemble de « prothèses » (tiges, ficelles, etc.) permettant d'actionner les instruments à distance. Ainsi, les deux corps humains se trouvent intégrés à la machine – orchestre, formant un assemblage mi-grotesque, mi-monstrueux, en tout cas forcément incongru. Jean-François Trubert fait allusion au *Rire* de Bergson, où « horizon et détachement sont également indispensables à l'établissement de l'humour [...]. Le 'modèle corporel' de Mauricio Kagel renvoie à ces mécaniques, à ces mouvements erratiques prenant à contre-pied les attendus du concert. Dans toutes les situations que décrit Bergson, le rire est lié à un élément exogène (l'automatisme, le mécanique) qui apparaît *par rapport* à un horizon (la vie, le vivant. C'est dans ce maillage subtil et serré que le corps est pris, maillage comme symbolisé par les ficelles de l'immense machine de *Zwei-Mann Orchester* » (Trubert 2009, 100-101). On retrouve aussi dans ce dispositif les caractéristiques de l'*Unheimlich*, à travers l'aspect automate, la déshumanisation des corps et l'animation à distance d'objets-instruments, ou encore la réification d'un ensemble orchestral, incluant des objets qui rappellent le *ready-made* et autres drôles d'appareils.

19. Si Mauricio Kagel n'a pas l'apanage de l'incongruité en musique dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, ces exemples montrent avec quelle diversité et surtout avec quel mélange de profondeur, de distance et de légèreté il traverse les dispositifs tour à tour les plus classiques et les plus expérimentaux. Ceux-ci se trouvent éclairés d'une lumière où la dimension critique n'oblitére jamais la vitalité de l'invention, et où l'étrangeté, la provocation ou le grotesque sont sans cesse engagés dans des processus constructifs, pour peu que l'on sache en dépasser les dimensions de choc et de rupture. Au-delà de la réflexion sur la musique, ses institutions, ses genres, ses frontières, le compositeur développe un véritable questionnement sur le corps et sur l'instrument de musique. Le *Quatuor à cordes n°1* détourne le déroulement ultra-codifié d'un concert pour une formation dont l'homogénéité est l'une des caractéristiques importantes. L'instrument à 16 cordes qu'est devenu le quatuor à travers l'abondance de sa littérature est ici savamment démonté, et le fil conducteur qui reliait les quatre protagonistes semble brisé. Les corps investissent des espaces qui ne leur sont pas dédiés habituellement, se meuvent dans des directions contraires, entrent en tensions les uns avec les autres. Les gestes musicaux, tout aussi inhabituels, introduisent un désaccord global qui nourrit une forme absurde. Dans *Zwei-Mann-Orchester* en revanche, le corps des musiciens est comme absorbé par l'instrument, sorte de monstre aux multiples articulations et ramifications, hypertrophie du principe de l'homme-orchestre. Les interprètes sont entravés, cantonnés à actionner une myriade de dispositifs sonores à distance via des relais mécaniques aussi ingénieux qu'étranges. Kagel crée de véritables happenings composés, un paradoxe qui n'est pas sans rappeler la pirouette de György Ligeti qui, après avoir conçu des anti-opéras (le théâtre musical du diptyque *Aventures* et *Nouvelles Aventures* en 1962 et 1965), présente *Le Grand Macabre* (1977) comme un anti-anti-opéra, manière de renouer avec la tradition du genre tout en conservant une distanciation. Chez Mauricio Kagel, l'incongru opère une radiographie de notre réalité esthétique et un désenchantement des sédiments culturels accumulés au sein des pratiques musicales. Si le

sforzando de la Symphonie n°94 de Haydn était un élément incongru au service des dimensions ironiques et comiques de la musique, on pourrait affirmer que pour Kagel la situation est inversée : un ensemble d'éléments hétéroclites dont certains revêtent un caractère comique et / ou ironique sont mis au service d'une esthétique de l'incongru.

Œuvres citées

ADORNO, THEODOR W. *Mahler. Une Physionomie musicale*. 1960. Trad. JEAN-LOUIS LELEU et THEO LEYDENBACH. Paris : Minuit, 1976.

BROGOWSKI, LESZEK, JOËL LAURENT ET JOSEPH DELAPLACE. « Compréhension, incompréhension : du malentendu à la provocation ». *Défier la décence. Crises du sens et nouveaux visages du scandale dans l'art*. Arras : Artois Presses Université, 2016. 9-17.

FREUD, SIGMUND. « L'Inquiétant ». 1919. *Œuvres complètes Vol. 15*. Paris : PUF, 1996.

JOURDE, PIERRE. « Présentation ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*. Dir. Pierre Jourde. Paris : Kimé, 2004. 9-15.

JOURDE, PIERRE. « Satie : musique ou charcuterie. L'humour incongru des écrits d'Erik Satie ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*. Dir. PIERRE JOURDE. Paris : Kimé, 2004. 9-15.

HEILE, BJÖRN. *The Music of Mauricio Kagel*. London: Routledge, 2006.

KAGEL, MAURICIO. *Tam-Tam. Monologues et dialogues sur la musique*. Paris : Bourgois, 1983.

KAGEL, MAURICIO. *Zwei-Mann Orchester*. Vienne : Universal Edition, 1973.

https://www.youtube.com/watch?v=Ijq6tPn9f7A&ab_channel=ChristopherAndrewStudios, consulté le 29/08/2022.

MAÏER, CORINNE. *L'Obscène. La Mort à l'œuvre*. Paris : Encre Marine, 2004.

SABY, PIERRE. « Platée ou le rire scandaleux ». *Le Rire en musique*. Dir. MURIEL JOUBERT, DENIS LE TOUZÉ. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2017. 33-48.

SURRANS, ALAIN. « Introduction » à *Mauricio Kagel. Parcours avec l'orchestre*. Dir. ALAIN SURRANS. Paris : L'Arche, 1993.

TRUBERT, JEAN-FRANÇOIS. « Les "franges indécises" : Mauricio Kagel et le théâtre instrumental »,

Loxias 20, mis en ligne le 14/03/2008, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2135> , consulté le 24/08/2022.

TRUBERT, JEAN-FRANÇOIS. « L'écriture du corps dans *Zwei-Mann Orchester* ». *Le Corps dans l'écriture musicale*. Dir. Joseph DELAPLACE et Jean-Paul OLIVE. Arras : Artois Presses Université, 2019.

TRUBERT, JEAN-FRANÇOIS. « Mauricio Kagel : Parcours de l'œuvre ». <https://brahms.ircam.fr/fr/mauricio-kagel#parcours>, consulté le 24/09/2022.

VIVIER, ODILE. *Varèse*. Paris : Seuil, 1973.

Concert du quatuor Bozzini, 08/03/2017, Conservatoire de musique de Montréal, https://www.youtube.com/watch?v=7uee0gmcOEY&ab_channel=QuatuorBozzini, consulté le 28/08/2022.

Le Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/incongru/42343>, consulté le 23/08/2022.