



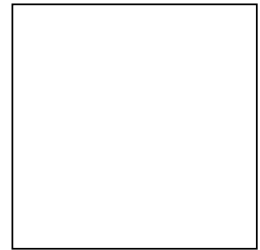
DERNIERS ENTRETIENS FÉLIX GUATTARI

L'hétérogenèse dans la création musicale

CE QUI ME SEMBLE INTÉRESSANT dans les spectacles de Georges Aperghis, c'est sa façon de jongler avec les éléments en quelque sorte chaotiques comme moyen d'écriture musicale, de rechercher des foyers de créativité possible, cela suppose de prendre un risque absolu, le risque qu'il ne se passe rien, qu'on reste dans un aléatoire vide, ou peut-être qu'il y ait ce que j'appelle une « ligne chaotique », c'est-à-dire un chaos fondateur qui déploie non seulement des lignes de discursivité, des échos, des éléments baroques, mais aussi des liens de référence, des affects, une dimension existentielle qui, elle, est non discursive et se donne, non pas comme sens paradigmatique, mais comme texture d'un autre ordre. C'est une façon de jouer avec le non-sens dans un domaine plastique qui est très différente de la tradition des jeux de non-sens portés par les surréalistes ou les dadaïstes...

Le vertige d'abolition

Il y a ce cas de figure devant lequel on est, me semble-t-il, pris d'un vertige d'abolition. Par exemple, la musique polyphonique — musique baroque, fugue de Bach... — repose sur un système formel rationnel, puis à travers certains éléments, il y a une transgression de plus en plus systématique des codes, par l'introduction de nouvelles données comme le timbre ou l'orchestration. On arrive à une dissolution de ce formalisme originel dont le terme ultime serait Marcel



Cet article est la transcription d'une conversation entre Félix Guattari, Georges Aperghis et Antoine Gindt, le 22 décembre 1991, réalisée pour l'Atelier Théâtre et Musique du théâtre des Amandiers à Nanterre.
© Enfants Guattari.

Duchamp ou John Cage chez qui le bruit en tant que tel devient musique. Cette ligne qui va vers l'abolition est homogénéique, c'est-à-dire qu'elle ne traite de la complexité que si celle-ci se trouve sur un support ontogénétique homogène. C'est, je crois, cette fascination par l'abolition, le chaos-bruit, qu'Aperghis contourne et déjoue radicalement. Il rompt avec cette homogénéie grâce à une hétérogénéie des composantes d'expression. La question est de savoir comment l'alternative entre la complexité formelle et le chaos aléatoire peut-être déjouée. À mon avis — c'est pourquoi je pose d'emblée le problème d'un Univers de référence —, il y a coalescence, coexistence entre la complexité et le chaos, c'est-à-dire que ce vertige chaotique, plutôt que d'être comme un point à l'horizon où tout va s'abolir, est là, à tous les carrefours, à toutes les rencontres possibles comme indice de bifurcation potentiel. C'est un coefficient de liberté créative, une racine processuelle.

En tenant compte de cette coexistence, on peut essayer de relire ce qu'ont été les politiques chaotiques, y compris celles des musiciens les plus structurés, comme Schubert ou Schumann chez qui on trouve des structures très composées, très articulées. Il y a malgré tout des insistances, des jeux de dissonances, qui peuvent être mis en relief ou au contraire escamotés par les interprètes. Les interprètes ont bien une responsabilité particulière, a posteriori, par rapport à cette composante chaotique. Chez Schubert, par exemple, on constate une autonomie de la ligne mélodique qui menace sans cesse les équilibres harmoniques qui la supportent...

La fonction existentielle du chaos

Partant de cette perspective d'une coexistence d'un chaos et d'une forme complexe organisée, il est obligatoire de s'interroger sur ce qu'est cette fonction existentielle du chaos.

Dans *Chaosmose* ⁽¹⁾, je développe l'idée que l'appréhension du monde, le fait d'être dans le monde (le « da sein »), est essentiellement une appréhension chaotique : on s'abolit dans le monde, le monde se met à être pour soi, « je suis dans le monde parce que je suis le monde », j'absorbe et je dissous toute la discoursivité dans le même temps où j'affirme cette

1. Félix Guattari,
Chaosmose, éditions
Galilée, 1992.

discursivité. Mais généralement ce temps de fusion, d'absorption est complètement méconnu, voire même combattu.

L'appréhension du monde, ce que j'appelle la constitution d'un Territoire existentiel, correspond dans la polyphonie existentielle à une sorte de basse continue, c'est-à-dire une base chaotique sur laquelle vont, comme dans un motet, se construire les différentes lignes. Autrement dit, le déploiement d'un univers musical est, pour moi, toujours doublé d'une appréhension chaotique qui constitue un territoire existentiel auquel l'auditeur viendra s'agglomérer d'une manière pathique, c'est-à-dire indépendamment du fait qu'il a un rapport cognitif à la musique, une mémoire, une connaissance. Il y a un phénomène de fusion chaotique par rapport auquel, non seulement les formes, mais aussi le rapport de l'un à l'autre, le rapport d'altérité se dissolvent.

Aperghis a certainement acquis la liberté de se placer sur le fil de l'acrobate, de risquer la chute. Mais à la différence de certains autres, il sait que quand l'acrobate tombe, il ne tombe pas dans le vide, il tombe sur d'autres fils, auquel cas il peut sauter, d'autant plus ! Le danger, on peut le négocier, on peut jouer avec, le mettre en horizon, en faire un point de ligne de fuite.

Il est toujours là, il réémerge sans cesse, à toute occasion, à chaque fois que sont introduits des éléments d'irruption, non pas pour créer des points de rupture avec la chaîne de complexité formelle, mais pour amener d'autres matières d'expression.

L'univers hétérogène

Quand il y a cette invite à la « chaotose », l'osmose avec le chaos, il y a une double bifurcation, un double pli qui est celui de la construction qui vient à s'effectuer, mais aussi le déploiement d'un univers hétérogène, créé de textures ontologiques imprévisibles, ne se rapportant ni au monde de l'affect, ni au monde plastique, quelles que soient les projections que l'on peut en faire. Un peu à la manière dont Marcel Proust étalonne les différents univers qui sont mis en jeu, par exemple par la petite phrase de Vinteuil. C'est chez Proust une représentation littéraire, mais dans le cas d'une

représentation existentielle, quelque chose se met à vivre. On ne peut pas dire que c'est cette chose qui investit le sujet, c'est cette chose qui se met à être sujet elle-même. On connaît cette expérience devant un écran de cinéma ou de télévision, quand on est happé par ce qui se passe. Dans le domaine de la musique, ou plus encore du théâtre musical, on a beaucoup moins de supports, de lignes narratives, de personnages constitués auxquels on peut s'accrocher. On est alors face à un monde beaucoup plus vertigineux car beaucoup plus déterritorialisé. Ce type de travail est sans doute une « tête chercheuse » des lignes de déterritorialisation, des mutations subjectives possibles. En tout cas, ça ne travaille pas avec l'inconscient, ça travaille l'inconscient, ça produit de l'inconscient, ça produit de la subjectivité inconsciente.

C'est flagrant avec un matériau abstrait, musical ou phonétique. Mais est-ce qu'une phrase compréhensible ne peut pas jouer comme telle le rôle de chaînon asignant malgré le fait qu'elle renvoie à des significations ? Cela semble possible puisque le but est de faire basculer des éléments plastiques, des éléments linguistiques dans la musique. Une phrase significative, hors contexte, ou dans un certain contexte peut s'affirmer en véhicule de leitmotives significatifs. C'est un risque supplémentaire à prendre.

Cet ensemble de choses me semble vraisemblablement marquer une très grande rupture avec la pratique homogénéique qui conduit au chaos aléatoire et à l'auto-abolition, au profit d'une hétérogénèse qui dissout l'individuation d'énonciation. On ne sait plus au juste ce qui circonscrit l'énonciation : l'ensemble orchestral est un agencement collectif auquel appartient également le public.

