

Philippe Albèra

LE SON ET LE SENS

ESSAIS SUR LA MUSIQUE DE NOTRE TEMPS

© 2007 Éditions Contrechamps, Genève

XAVIER DAYER
Une musique de la révélation

Le choix d'un texte étrange, labyrinthique et à double ou triple fond pour son deuxième opéra, comme celui d'un texte énigmatique de Fernando Pessoa pour le premier, l'un et l'autre dans le prolongement du théâtre intérieur de Maeterlinck¹, est assez significatif de la démarche générale du compositeur : la musique de Dayer naît en effet d'un univers poétique extrêmement sensible qui se situe à la frontière du rêve et de la réalité, de la douleur d'être et de l'extase. Il n'y a pas trace chez lui de ces a priori techniques qui parcourent la musique contemporaine, de ces figures stéréotypées prises sur l'étalage de l'actualité : son écriture, parfois fragile, et dans les premières œuvres encore incertaine, vise l'insaisissable, l'évanescence fulgurante du moment où surgit l'expression la plus intense et la plus vraie, cette épiphanie du sens qui dévoile « la chair nue de l'émotion », pour reprendre les mots de Debussy. Au fil des pièces, souvent adossées à un univers poétique ou pictural (Villon, Celan, Walser, Pessoa, Twombly), Dayer cerne de mieux en mieux ce point obscur auquel il veut donner forme. Il s'attache plus à suivre le fil de sa propre émotion, un chemin de découverte qui s'inscrit dans le temps, qu'à structurer le matériau à l'intérieur d'une organisation abstraite. C'est pourquoi l'écriture possède quelque chose de fuyant, comme si elle refusait de se figer dans une forme donnée, dans un schéma reconnaissable. Dans sa pièce sur des poèmes de Robert Walser, *In hellem stillem Zimmer...* (1996), les voix et les instruments se superposent librement, sous la forme de véritables associations intérieures, comme s'il s'agissait de voix imaginaires ou de la réfraction d'une seule voix en plusieurs : la dimension harmonico-métrique est estompée au profit de l'intensité de la ligne, des contours sensibles du chant.

On retrouve ce climat suspendu dans la pièce pour basson et ensemble, *J'étais l'heure qui doit me rendre pur...* (1998), qui voit naître l'opposition d'états contraires. Mais du soliste au groupe, la relation est ambiguë, à cause des jeux d'ombres et d'échos entre le basson solo et le basson de l'ensemble, comme de l'opposition entre les notes longues du soliste et les saillies de l'orchestre : les interventions agitées du « chœur » instrumental, qui interrompent à plusieurs reprises la méditation du soliste, apparaissent comme des projections intérieures de celle-ci ; elles développent ses figures secondaires. Il y a moins, dans ces zébrures et ces halètements, une affirmation ou un conflit, qu'une forme d'irréalité, une suite d'éblouissements. Dans l'*Hommage à François Villon* pour chœur mixte et ensemble (1998), Xavier Dayer parvient à une articulation plus complexe de ces états opposés, comme si l'expression tourmentée du poète, les questions existentielles qu'elles éveillent, engendraient les soubresauts de la forme. C'est peut-être à travers ces élans et ces brisures, ces moments d'atonie mêlés aux moments de grande intensité dramatique, que le compositeur atteint véritablement à ce façonnement du temps recherché depuis ses débuts. Il ne s'agit pas bien sûr du temps objectif, construit à partir de proportions et de schémas, mais du temps vécu, un temps qui s'incarne en chaque instant ; suspensions, tensions, continuité, ruptures, élans, immobilités : Dayer déploie tout un jeu de figures temporelles qui fondent le discours musical. Naît un rythme propre, lié à l'instant, et un temps ouvert, qui se dérobe à l'analyse.

Au fil des œuvres, suivant sa propre voie intérieure, Dayer a développé un travail de plus en plus subtil à l'intérieur même des textures, tissant ses fils dans une grande transparence, mais les enroulant sur eux-mêmes de telle sorte qu'ils atteignent à une profondeur parfois vertigineuse. Sur le modèle des polyphonies anciennes, Dayer utilise des motifs retournés en tous sens, des structures qui peuvent apparaître aussi bien verticalement qu'horizontalement ; ce ne sont pas des identités thématiques, des points de repères fixes à l'intérieur du flux temporel, mais des figures qui se forment et se dispersent tout en libérant leur énergie, de telle sorte que le temps est modelé par leur propre « être » sonore, et par ses métamorphoses. C'est sans doute pourquoi Dayer évite le temps pulsé, un temps qui contraint les figures à entrer dans une grille serrée, au profit d'un temps souple, ouvert et changeant. Dans ses œuvres les plus récentes, comme le *Sonnet X* pour chœur par exemple (2004), il tente de composer les différentes formes de l'attente, une certaine immobilité, par la lente transformation des objets musicaux repris avec insistance, comme si la forme voulait déborder de son propre cadre. L'écriture de Dayer tend vers les durées longues, vers les grandes formes. L'accumulation des pièces inspirées par les sonnets en anglais du poète portugais Fernando Pessoa, des œuvres à forte densité poétique, possédant une dimension philosophique et existentielle fondamentale, laisse penser qu'il s'agit des différentes parties d'un grand Œuvre qui se constitue progressivement, sans plan prémédité. On comprend dès lors

que le compositeur soit attiré par l'opéra, tout en évitant les paradigmes de sa forme traditionnelle. L'absence de toute action et de toute dimension psychologique dans le texte du *Marin* comme dans celui des *Mémoires d'une jeune fille triste* conduit à inventer une dramaturgie neuve, créée de l'intérieur par la musique et *dans* la musique. Car c'est à la musique elle-même de traverser les couches de conscience à demi-hébétées des trois Veilleuses, ces normes modernes qui, à travers la construction d'un discours proche de celle du mythe, font advenir, dans *Le Marin*, leur propre réalité, aussitôt perceptible comme irréalité. C'est à elle encore de rendre palpable le récit en cascade de la jeune fille triste, où la réalité se transforme en fiction, et la fiction en réalité, égarant le lecteur dans un labyrinthe de sensations, de désirs inassouvis, de regrets, de mélancolie et de réflexions. La dimension tragique, dans les deux cas, ne se réalise pas par le biais d'une construction linéaire où le temps se resserre sur le moment clé ; elle est présente à chaque instant dans l'articulation entre sens et non-sens, entre exaltation et épuisement, entre les différentes formes du temps et le caractère extatique de passages qui semblent lui échapper. C'est par cette vibration sensible de la matière musicale, qui se drape d'ombres et de mystères, que le compositeur cherche à capter l'essence du moment, révélateur d'une poésie amère de l'existence.

On perçoit cette tendance à travers les œuvres qui ont suivi la composition du *Marin*. Elles témoignent d'une recherche intérieure à travers laquelle le compositeur dépouille l'écriture de tous les gestes d'emprunt, de toutes les figures qui ne seraient pas nées de son urgence expressive propre, et de toute emphase. Il apparaît plus clairement que la signification musicale, pour Dayer, est bien davantage liée au temps qu'au matériau en tant que tel. Son idée centrale, son noyau, c'est l'écriture du temps. Dès lors, le matériau n'attire pas à lui l'attention, comme c'est le cas dans bien des œuvres contemporaines : les partitions de Dayer ne réclament pas des techniques vocales ou instrumentales particulières, elles ne reposent pas sur la recherche des sonorités pour elles-mêmes, et n'utilisent pas des échelles nouvelles ou des combinatoires complexes ; nulle théorie ne semble présider à leur élaboration. Les modèles du compositeur sont aussi bien dans la musique polyphonique de la Renaissance que dans les œuvres très différentes de Feldman, Nono, Kurtág ou Carter. Chez lui, et c'est peut-être ce qui réunit de tels antécédents, le temps musical ne se présente jamais comme une architecture, comme le résultat d'un calcul, et encore moins sous la forme d'une quelconque narrativité : c'est un temps « ondoyant et divers », selon le mot de Montaigne revendiqué par Carter, un temps non homogène, multiple, qui doit être éprouvé dans l'acte de l'écoute, et qu'il est nécessaire de traverser concrètement, de manière sensible, pour prendre la mesure de la forme et de la signification des œuvres. La forme elle-même, dans sa cohérence, ne vise pas la réduction des phénomènes à l'unité, mais se développe en privilégiant certaines caractéristiques de façon imprévisible.

Cette conception formelle, cette approche singulière du temps comme contenu et comme sens de la musique, s'accompagnent d'une certaine disposition des sources musicales dans l'espace, qui en réalité les réfractent l'un et l'autre. Dans la plupart de ses œuvres, Dayer subdivise ses effectifs de manière à créer des perspectives complexes, des jeux de miroirs, des échos capables de refléter les principes d'écriture eux-mêmes. On trouve ainsi des « chœurs » instrumentaux dans ses pièces pour orchestre ou pour ensemble, comme dans le *Sonnet X*, où les deux solistes (flûte alto et violoncelle) dialoguent par-dessus l'ensemble avec trois instruments situés à l'arrière-plan (alto, cor et clarinette basse) ; il en va de même dans la pièce d'orchestre *Because the string's lost and the plan forgot* (2000-2001), où le pupitre des cordes, surtout au début, est divisé à l'extrême. Ces « chœurs » instrumentaux sont comme des ombres que l'on perçoit à peine dans un premier temps, une présence mystérieuse et lointaine qui révèle une altérité. Dans le *Sonnet VIII* (2004), les deux solistes, un contre-ténor et un luth, se déplacent dans la dernière partie de l'œuvre, faisant entendre une musique de plus en plus lointaine. Les pièces pour chœur offrent des expériences similaires : dans le *Sonnet X*, le chœur est divisé en deux groupes égaux, et la musique passe de l'un à l'autre comme dans un balancement d'une grande douceur (à la fin, un accord saisissant les réunit furtivement) ; dans *Bientôt dispersés par le vent* (2003), pièce magistrale pour trente-six voix, deux chœurs principaux de douze voix chacun sont écrits dans une forme d'antiphonie particulière, tandis qu'un troisième, placé derrière le public, intervient la plupart du temps hors tempo. Les chemins qui mènent d'un groupe à l'autre rendent palpables les variations temporelles liées à l'idée de chaque pièce ; ils renvoient à une technique de composition fondée sur la transformation en tous sens de structures minimales, leur mise à nu en quelque sorte. Ils renvoient aussi à l'incertitude du sens, à l'intranquillité de l'âme, à la multiplicité de l'être que les contradictions rendent insaisissable, à toutes ces interrogations musicales, poétiques et existentielles qui parcourent la musique de Dayer. Le compositeur aime parler des masques qui tombent, d'un visage qui apparaît soudain dans sa vérité et dans sa pureté. Car « ce que nous sommes ne peut passer ni dans un mot ni dans un livre », comme l'exprime Pessoa dans son premier sonnet : « Notre âme infiniment se trouve loin de nous ». Dayer, en brisant l'homogénéité apparente des effectifs choisis, en travaillant sur un temps musical en perpétuelle émergence, loin des cadres que l'on remplit d'événements divers, cherche à composer cet « abîme entre une âme et une âme », à franchir cette distance contre laquelle se heurtait le poète et qui lui faisait dire, toujours dans le même sonnet : « Vers notre être profond nous sommes les sans-ponts ». Les figures musicales sont ainsi toujours accompagnées de leur négatif, elles apparaissent dans le déroulement du temps comme des figures passagères, des images oniriques ou désespérées que l'on ne peut fixer, des « lueurs d'âme », accompagnées de leurs propres gouffres, de leur doubles mystérieux, de leur ombre.

Se retrouve alors l'idée d'une expression capable de maintenir vivante la contradiction du réel, ce voilement/dévoilement qui fut au centre de la poétique de Pessoa et de ses nombreux hétéronymes, au gré de l'une des expériences poétiques (et éthiques) les plus fascinantes et les plus radicales de ce siècle. Et cette recherche de l'être profond, dans une fantaisie créatrice qui s'adosse à une lucidité tragique, congédie les formes de la subjectivité héritées du romantisme, comme elle renonce aux formes rhétoriques et dramatiques qui la sous-tendaient. L'œuvre, singulière, se présente comme une quête.

Elle engage l'auditeur à se mettre lui-même en recherche, à oublier les codes traditionnels pour s'ouvrir à d'autres possibles. Ceux-ci ne sont toutefois liés ni à la métaphysique ancienne, ni à l'utopie, mais à une présence au monde qui voudrait, au nom de la vérité, atteindre le réel, éprouver une sensation pure et lui donner forme, démasquer les illusions tout en acceptant qu'elles soient parfois nécessaires ; à travers une telle présence, les formes de la révélation peuvent naître d'une désespérance absolue comme elles peuvent mener à l'éblouissement.

Paru dans le programme du Grand Théâtre de Genève, à l'occasion de la création de son opéra *La Jeune-Fille triste*, 2005.

Note

1. Entre-temps, Xavier Dayer a composé une troisième pièce de théâtre musical, à partir des *Aveugles* de Maeterlinck.