

## Seuils. Autour du triptyque ...auf... de Mark Andre Thresholds. Surrounding the triptych ...auf... by Mark Andre

Laurent Feneyrou

Volume 21, numéro 1, 2011

Du spirituel dans l'art ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1001160ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1001160ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Feneyrou, L. (2011). Seuils. Autour du triptyque ...auf... de Mark Andre. *Circuit*, 21(1), 23–35. <https://doi.org/10.7202/1001160ar>

### Résumé de l'article

Compositeur français, Mark Andre est l'auteur d'une oeuvre au questionnement religieux inquiet. Ce sont d'abord, au cours des années 1990, les écrits de Jean Duns Scot, sa notion de compossible, sa définition de Dieu comme *ens infinitum* et une insistance sur sa toute-puissance, qui déterminent une interprétation de l'*Ars subtilior*, du renouveau de la notation introduit par les théories de Francon de Cologne et des conséquences de l'art mensuraliste sur l'oeuvre propre de Mark Andre. À la théologie succèdent peu à peu des sources bibliques, le plus souvent réduites à quelque particule. Dans le triptyque ...auf..., convoquant le modèle de la Résurrection et une dialectique latente, trois typologies sonores traduisent le fond obscur de la déité et la percée de la mystique rhénane, dans les formes musicales comme dans la diversité des modes de jeu. Enfin, la convolution qui affecte les pliages électroniques du troisième volet se charge d'une signification existentielle, métaphysique et religieuse.

# Seuils.

## Autour du triptyque ...auf... de Mark Andre

Laurent Feneyrou

### Du compossible

D'emblée, Mark Andre<sup>1</sup> a noué théologie et œuvre musicale, la sienne propre et celle de certains autres, dont il se fit l'exégète. Lecteur de Pierre Lombard, de Guillaume d'Ockham, de Nicolas de Cues et de récusations de la scolastique, il étudia l'*Ars subtilior* du XIV<sup>e</sup> siècle à l'aune du concept de *compossible*, exposé par le « docteur subtil » Jean Duns Scot dans le § 78 du *Tractatus de primo principio*. « Le (com-)possible est bien plus qu'une faculté de choix dans un ensemble statistique (la totalité des états de fait passés, présents et futurs), mais une fenêtre ouverte sur l'impensable compositionnel<sup>2</sup>. » Si Dieu se donne dans son infinité, produit les essences finies et combine l'une et les autres en compossibles, chaque organisation finie, recluse, est liée à une organisation infinie, ouverte, d'éternité. Mark Andre évoque dans ce contexte la théorie scotiste de la toute-puissance divine, vraisemblablement connue des compositeurs de l'*Ars subtilior* à la cour avignonnaise.

Ce qui définit la toute-puissance divine, c'est la liberté, et ce qui caractérise la liberté, c'est qu'« elle peut tendre vers des objets opposés » [allusion à *Lectura* (I, d. 39, § 53) et à la notion de modalité selon laquelle Dieu exerce une liberté alternative]. Le noyau de la théorie scotiste de la toute-puissance réside dans sa considération d'une pluralité axiomatique de compossibles, entre lesquels la volonté divine peut choisir de manière synchronique. À l'instant même où un ordre est choisi par Dieu, il peut l'abolir. Le monde est donc d'une radicale contingence, son ordre est toujours révoquant, et son fonctionnement est suspendu à la liberté divine<sup>3</sup>.

1. Né le 10 mai 1964, à Paris, Mark Andre étudie au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, dont il est titulaire des premiers prix de composition, de contrepoint, d'harmonie, d'analyse et de recherche musicale, ainsi qu'à l'École normale supérieure, où il soutient en 1994 un mémoire de DEA sur *Le Compossible musical de l'Ars subtilior*. Boursier Lavoisier du ministère des Affaires étrangères, il suit de 1993 à 1996 l'enseignement de Helmut Lachenmann à la Musikhochschule de Stuttgart, dont il obtient le diplôme de perfectionnement en composition. Il étudie ensuite l'électronique avec André Richard au Studio expérimental de la Fondation Heinrich-Strobel du SWR à Fribourg-en-Brisgau. Lauréat de nombreux prix internationaux, Mark Andre est en résidence à l'Akademie Schloss Solitude (1995), au SWR (1997), à la Villa Médicis à Rome (1998-2000), à l'Opéra de Francfort (2001) et au DAAD de Berlin (2005). Membre de l'Académie des arts de Berlin, il enseigne d'abord le contrepoint et l'orchestration au Conservatoire de Strasbourg et à la Musikhochschule de Francfort, puis, dès 2009, la composition à la Musikhochschule de Dresde. Depuis 2005, il vit à Berlin.

2. Andre, 2000, p. 327-328.

3. Olivier Boulnois (dir.), *La Puissance et son ombre. De Pierre Lombard à Luther*, Paris, Aubier, 1994, p. 266. Voir aussi, du même auteur, *Duns Scot, la rigueur de la charité*, Paris, Cerf, 1998.

4. *Tempus perfectum* (1998), pour six percussions, titre Mark Andre, qui entend définir et renouveler un temps musical parfait en se fondant précisément sur l'*Ars cantus mensurabilis* de Francon de Cologne.

De sorte que, au moment même où une chose existe, elle pourrait ne pas être. Une contingence des lois de la science et de la morale, ainsi qu'une hypertrophie de la toute-puissance divine en découlent, Dieu pouvant à tout instant intervenir dans le monde, suspendre les lois qu'Il lui a données et en promulguer de nouvelles. Objet de foi, sa toute-puissance, dont Duns Scot écrit qu'elle est la cause qui peut agir sans le concours d'aucune autre cause, ne saurait être cernée par la raison philosophique, mais théologique.

Exposées en termes musicaux, la puissance (*potentia*, que traduisent aussi force, action, pouvoir, autorité...) et la liberté du compositeur considèrent une pluralité axiomatique de compossibles organisationnels entre lesquels choisir, selon une *forma mentis*. Comme les propriétés de Dieu sont de deux sortes, nécessaires (la Trinité) ou contingentes (l'Incarnation), Francon de Cologne, dans son *Ars cantus mensurabilis*, délaissant les modes rythmiques qui régulaient encore l'organisation métrique des motets du XIII<sup>e</sup> siècle, introduisait, dans le cinquième chapitre (*De ordinatione figurarum adinvicem*), une notation divisant la longue en *perfecta* (de trois brèves) et *imperfecta* (de deux brèves), désignées pourtant par un même symbole – la brève sera soit *recta* soit *altera*; et la semi-brève, soit *major* soit *minor*, avant que les procédures de division atteignent la brièveté des données nommées *dragma* et *fusa*<sup>4</sup>.

Le système mensuraliste aurait traduit une toute-puissance, l'*Ars subtilior* agissant sur la mise en temporalité et ses symboles, en en contournant les couches de division – de même que chez Duns Scot, Dieu est Celui qui ne passe pas par les étapes de causes secondes et ne se soumet pas à leur ordre. Et le temps musical se fait compossible entre ce qui est du domaine du fini (l'unité de base) et ce qui est du domaine de l'infini (son principe de division). Chaque valeur, certes autonome, se réactualise néanmoins localement, en fonction d'un lien mesuré entre les données musicales, selon donc le cadre dans lequel elle s'inscrit et que le compositeur maintient, révoque ou subvertit. La mise en temporalité rend ainsi manifeste une compossibilité qui se vérifie dans la *color*, en tant que *compossible mélodique monodique*.

Alors la complexité de ce corpus ne tient guère du maniérisme, mais d'une puissance absolue.

L'intervention divine de *potentia absoluta* est une possibilité de fait de modifier ce qui est *en droit* le cours des choses. Dieu peut rendre des arrêts (*status*) contraires à la loi. Cette possibilité opératoire permet de penser une action divine qui ne soit pas ordonnée sans être pour autant désordonnée. La conception opératoire de la puissance divine se fait voie. Selon cette analyse, la puissance ordonnée désigne l'ordre du pouvoir, son fonctionnement dans le monde bien ordonné [le choix et l'institution d'un ordre légal et contingent], et la puissance absolue la capacité d'agir

en étant *legibus solutus* (sans être lié par les lois, comme un prince souverain), soit parce que l'agent est au-dessus de la loi, soit parce qu'il applique cette loi à un état de fait particulier par jugement, soit enfin parce qu'il fait exception à ces lois<sup>5</sup>.

5. Boulnois, 1994, p. 265.

Éminemment spéculatif, l'*Ars subtilior* entérinerait trois critères : le compositeur y est souverain, d'une *potentia absoluta* ; aux récurrences de l'œuvre, à ses marquages opératoires, est conféré le statut scotiste de *legibus solutus* ; l'exception compositionnelle, aussitôt formulée, acquiert un statut de marqueur opératoire et illustre l'opposition entre un pouvoir *de jure* (en droit) et un pouvoir *de facto* (de fait), au-dessus, hors ou contre la loi établie.

## Infinitum

Le fini et l'infini, tels qu'exposés chez Duns Scot, et tels que rapportés ici, sommairement, aux structures musicales et à la notation des maîtres du XIV<sup>e</sup> siècle, irriguent le cycle *Un-fini* (1993-1996) de Mark Andre<sup>6</sup> – la première pièce est pour harpe, tam-tam et grosse caisse ; la deuxième, pour clavecin ; la troisième pour piano ; une œuvre de 1995-1996, pour six musiciens, porte le même titre et s'inscrit aussi dans le cycle. Comment proportionner le fini et l'infini, une disjonction qui, au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, commençait de se substituer à celle du créé et de l'incrété ? Et comment définir l'infini, qui longtemps exprima la transcendance divine, son immensité et son incognoscibilité ? Duns Scot renversa l'idée selon laquelle l'infini serait, jusque dans ses racines, un concept négatif – ce que Mark Andre ratifie en modifiant l'orthographe et la graphie du mot. *Infinitum* est négation de la négation et devient un concept positif dès lors que c'est le fini qui implique une limite. En outre, non seulement l'infini excède tous les finis donnés, non seulement il ne résulte plus de leur addition, mais il est aussi « au-delà de toute proportion », comme l'écrit Duns Scot, au-delà de tout rapport assignable : il est une grandeur *transfinie*<sup>7</sup>. La foi se mesure à un tel incommensurable.

6. Sur cette question, voir les travaux de Gérard Sondag – notamment *Duns Scot. La métaphysique de la singularité*, Paris, Vrin, 2005 –, dont Mark Andre cite aussi la traduction commentée de *L'Image* de Jean Duns Scot (*Ordinatio*, I, 3), Paris, Vrin, 1993. Voir encore le Prologue de l'*Ordinatio*, Paris, PUF, 1999.

7. Le mot est de Pierre Duhem (*Le Système du monde*, tome VII, Paris, Hermann, 1956, p. 131).

En imprimant à son œuvre la marque de l'unité (*Un-fini*), Mark Andre fait expressément référence à ce que Martin Heidegger nommera une onto-théologie. Dans le commentaire des *Sentences* de Pierre Lombard (*Ordinatio*, I, 8), Duns Scot écrit que l'étant (*ens*) se divise en infini et fini, avant même de se diviser en genres. Ses déterminations lui conviennent donc non en tant qu'il est dans un genre, mais en tant qu'il est transcendant, attribuable à toutes choses, y compris Dieu. Ce par quoi un attribut commun à Dieu et à la créature est restreint à l'un ou à l'autre, ce sont précisément ces notions de fini et d'infini, lesquelles disent des modes ou des degrés intrinsèques, mais non des différences de l'attribut commun : en tant qu'elles conviennent à Dieu, elles sont infinies ; en tant qu'elles conviennent à la créature, elles sont

8. On mesure ici l'importance de la théologie mystique et de la *coincidentia oppositorum* de Nicolas de Cues pour Mark Andre. Voir Nicolas de Cues, *La Docte Ignorance*, Paris, PUF, 1930. Dieu se conçoit comme fin infinie, limite illimitée, distinction indistincte, la *coincidentia oppositorum* ouvrant, seule, la voie d'accès à l'infini.

9. Voir Mark Andre, « Utopies », *Les Cahiers de l'Ircam*, n° 4 (1993), p. 104-105, auquel renvoient ces lignes.

10. Nous citerons la Bible dans la traduction française de l'École biblique de Jérusalem (Paris, Cerf, 1973) et dans la traduction allemande de l'Église évangélique en Allemagne, révisant la traduction de Martin Luther (Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1984). Le cycle *iv*, que Mark Andre entreprend en 2002, suggère l'idée d'intro-version, par laquelle l'expérience musicale se charge de tension plus métaphysique que strictement théologique.

finies. Le trait distinctif de Dieu, antérieur à tout autre attribut, c'est donc qu'Il est infini, *ens infinitum*, coïncidence avec le concept le plus parfait de la métaphysique, sa fin et son terme, ainsi qu'avec le commencement de la théologie. Contrairement à ce que suggérait saint Thomas d'Aquin, c'est cette infinité qui est la condition de la plus grande simplicité et de la plus grande perfection de Dieu, et non l'inverse. Elle possède en soi une *unité interne*, une parfaite identité, faute de quoi l'on pourrait toujours penser une chose plus parfaite. Une telle identité exclut toute composition. Dans l'*Ars cantus mensurabilis* et chez Mark Andre, lier l'un et le fini, deux données antagonistes au-dessus desquelles se tient l'infini<sup>8</sup> qui renvoie à la latence et à l'absence, est figuré par la notion de compossible. Une complexité de l'écriture, dans le sillage de celle de l'*Ars subtilior*, en résulte, mais qui rompt dorénavant le déterminisme causal, stable, linéaire, clos, de la tradition classique, où « il ne pouvait être question qu'un effet rétro-agissant fasse effet sur la cause et, sans cesser d'être effet, devienne causal<sup>9</sup> ». Une autre causalité suscite ce retour, une boucle, l'autonomie de l'organisation, s'engendre dans et par le procédé de production de soi, et légitime une *endocausalité*, non réductible au rapport entre cause et effet, et porteuse d'incertitude. Car, selon Mark Andre, « l'incertitude fondamentale e(s)t le fondement de la certitude de l'Un ».

## Sources bibliques

Ces recherches premières de Mark Andre, théologiques, et non exemptes de densité conceptuelle, glissent peu à peu, dès la fin des années 1990, au moment d'un éloignement, sinon d'un abandon du discours théorique à la faveur d'une expérience de la foi, voire d'une mystique, vers des sources essentiellement bibliques, qu'illustrent certains titres d'œuvres :

- *Kenosis* (1999), trio à vent, qui dit en grec la vacuité et renvoie à l'*Épître aux Philippiens* (2,7) de saint Paul, où le Christ abandonne en son incarnation les attributs de Dieu : « Mais il s'anéantit [*εκενωσεν*, dans la Septante] lui-même, prenant condition d'esclave et devenant semblable aux hommes. » L'amour de Dieu est amour de Celui qui s'est anéanti pour pardonner à qui l'a offensé, sauver l'homme de ses péchés et l'accueillir, sans distinction, en sa perfection. Or, s'anéantir soi-même est contenu en Dieu de toute éternité. Dans le Christ, l'*ekkenosis* se réalise dans le fait que Celui qui était dans la forme de Dieu prend les traits d'un esclave ; mais dans le cas de Dieu, l'*ekkenosis* est toujours déjà là, dans sa perfection originelle. Ce qui est *ekkenosis* pour le Fils, action de s'anéantir, est *kenosis* pour le Père, nature première. Dieu, précisément parce qu'il est Dieu, contient essentiellement le caractère de l'anéantissement de soi.

- L'œuvre scénique ...22,13... (1999-2004), qui désigne le treizième verset du vingt-deuxième chapitre de l'*Apocalypse* de saint Jean (nous y reviendrons).
- *Zum Staub sollst du zurückkehren* (2005), pour sept instruments, rappel de l'assertion de *Genèse* 3,19: « Car tu es glaise / et tu retourneras à la glaise<sup>10</sup> »...

Souvent, Mark Andre donne aussi pour titre à ses œuvres un court mot allemand : *zu*, *als*, *durch* ou encore *auf* qui, dans un triptyque pour orchestre composé entre 2005 et 2007, et dont le troisième pan introduit la *live electronics*<sup>11</sup>, dénote le seuil, la transition, le passage, dans des verbes comme *aufgeben* (remettre, renoncer, abandonner) ou *aufhören* (cesser). Le mot affecte ici les sonorités bruitées, friables, mais fermement construites par des algorithmes, les déflagrations instrumentales ou les corps subtils de quelques bruissements définis dans leur modalité au Studio expérimental de la Fondation Heinrich-Strobel. Réduire la lettre autorise toutes les résonances, et principalement les directions spatiales et temporelles du sens. Dans ces orientations de l'espace et du temps, il nous est impossible de distinguer le son, le geste de celui qui le produit, le concept qui l'anime et la tonalité affective qu'il suscite.

Le mot en somme n'est qu'une trace, une ruine de sa provenance, dont témoignent les points de suspension qui le sertissent. Ainsi, ...*zu*... (...à...), titre d'un trio à cordes de 2004, renvoie à une formule traversant la traduction luthérienne de l'*Apocalypse* (1,6 et 18; 4,9 et 10; 5,13; 7,12; 10,6; 11,15; 14,11; 15,7; 20,10; 22,5) : « *von Ewigkeit zu Ewigkeit* » (« pour les siècles des siècles »), par laquelle saint Jean désigne un au-delà du temps, celui du règne, de la gloire, de la puissance et de la sagesse de Dieu, et que Mark Andre traduit au moyen d'un canon tournant éternellement autour de soi-même, sans la moindre évolution. À l'*Apocalypse* (8,1), il emprunte encore les deux *als* (2000-2001), le premier pour clarinette basse, violoncelle et piano, le second leur adjoignant l'électronique : « Et lorsque l'Agneau ouvrit le septième sceau, il se fit un silence dans le ciel, environ une demi-heure<sup>12</sup>. » *durch* (2004-2005), pour saxophone, percussion et piano, évoque l'*Évangile selon saint Luc* (13, 23-24) : « Quelqu'un lui dit : "Seigneur, est-ce le petit nombre qui sera sauvé ?" Il leur dit : "Luttez pour entrer par la porte étroite, car beaucoup, je vous le dis, chercheront à entrer et ne pourront pas"<sup>13</sup>. » (En outre, dans la mystique, *durch* vise la tension vers un absolu : ainsi, le *Durchbruch* de maître Eckhart ou de Henri Suso, comme *percée* en laquelle l'homme se dépouille de sa connaissance illusoire et douloureuse, parce que limitée, et entre ou retourne dans les arcanes de la déité, dans l'un, laissant l'un se saisir lui-même en lui-même comme un.) Il en est de même avec ...*auf*... Dans le titre s'entend

11. ...*auf*... (2005-2007), triptyque pour grand orchestre et électronique en temps réel. Effectif : 4 flûtes, 3 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons, contrebasson, 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones, tuba, 2 harpes, 2 pianos, percussions, cordes ; éditeur : Peters ; création du triptyque : 28 mars 2009, Berlin, Orchestre symphonique du swr, sous la direction de Sylvain Cambreling.

...*auf*... I (2005-2006), pour grand orchestre. Durée : 12' environ ; création : 14 décembre 2007, Munich, Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, sous la direction de Johannes Kalitzke ; commande de Musica Viva ; dédié à Achim Heidenreich.

...*auf*... II (2005-2007), pour grand orchestre. Durée : 16' environ ; création : 26 septembre 2007, Baden-Baden, Ensemble Modern Orchestra, sous la direction de Pierre Boulez ; commande de l'Ensemble Modern Orchestra ; dédié à Pierre Boulez.

...*auf*... III (2005-2007), pour grand orchestre et électronique en temps réel. Durée : 22' environ ; création : 21 octobre 2007, Donaueschingen, Orchestre symphonique du swr, sous la direction de Sylvain Cambreling ; commande du swr pour les Donaueschinger Musiktage ; dédié à Sylvain Cambreling et Gerard Mortier, et en remerciement à Armin Köhler.

Le triptyque a été repris à Bruxelles, au Palais des Beaux-Arts, dans le cadre du Festival Ars Musica, le 31 mars 2009 ; puis à Paris, à la Cité de la musique, dans le cadre du Festival d'automne à Paris, le 15 novembre 2009, dans les deux cas avec l'Orchestre symphonique du swr, sous la direction de Sylvain Cambreling.

12. « Und *als* das Lamm das siebente Siegel auftrat, entstand eine Stille im Himmel etwa eine halbe Stunde lang » (nous soulignons).

13. « Es sprach aber einer zu ihm : Herr, meinst du, dass nur wenige selig werden? Er aber sprach zu ihnen : Ringt darum, dass ihr *durch* die enge Pforte hineingeht ; denn viele, das sage ich euch, werden danach trachten, wie sie hineinkommen, und werden's nicht können » (nous soulignons).

14. Sauf mention contraire, toutes les citations sont à présent extraites d'un entretien, inédit, de l'auteur avec Mark Andre. Cet entretien a été réalisé par téléphone, le 8 juin 2009 (Paris-Berlin). Nous remercions le Festival d'automne à Paris et Joséphine Markovits de nous avoir autorisé à en reproduire de larges extraits.

15. Voir note 14.

*Auferstehung*, la Résurrection de Jésus de Nazareth, telle que la rapportent les évangiles de saints Matthieu, Marc, Luc et Jean :

Ces types de préposition sont presque des cimetières sémantiques, à la fois ouverts et incomplets, et renvoient donc à des espaces latents béants, importants. Cela me convient. C'est aussi, peut-être, dans un esprit plus œcuménique, parce que le triptyque ne pouvait s'intituler *Die Auferstehung*, sinon à faire preuve de dogmatisme religieux. Là, c'est ouvert. On peut recevoir la pièce d'un point de vue existentiel, en tant qu'athée, ce que je respecte fondamentalement, mais aussi en tant que personne ayant d'autres convictions religieuses<sup>14</sup>.

Dès lors, les implications du matériau, non seulement musicales, morphologiques et structurelles, mais aussi existentielles et métaphysiques, renvoient, de manière cryptée, à la Résurrection, au corps glorieux, à la rédemption des péchés et à la libération de la mort, en tant que la Résurrection, du moins pour le croyant, est une transition absolue, miraculeuse, d'un état à un autre – ceux qui en doutent appréhenderont l'œuvre comme une narration.

L'interface renvoie à la question du changement d'état en tant que potentiel problématique, non processuel, de la composition, qui se situe radicalement hors du domaine philosophique, métaphysique, théologique, en tant que travail au quotidien, dur, éprouvant. Mais à chaque pause, à chaque moment d'extrême difficulté, j'ai toujours eu à l'esprit le propos théologique, sans le moindre dogmatisme. Il est toutefois important que l'auditeur qui n'est pas bloqué sur cette question ne se sente pas agressé par mes convictions et par leur présence au quotidien<sup>15</sup>.

Cette Résurrection (*Auferstehung*, donc), un tel triptyque, dont les trois pans demeurent isolables les uns des autres, n'en serait que le « transitoire d'attaque métaphysique », presque rien, à peine l'impulsion d'un son immense à venir. Y participe aussi la transparence de l'œuvre, obsessionnelle, la plus avancée possible, et traduisant la totale absence biblique de protection. Œuvre de conviction et de croyance, mais aucunement prosélyte, ...*auf*... manifeste ce que l'on pourrait considérer comme trois niveaux de lecture : l'expression du geste, le système ou l'organisation de la pensée, et leur dépassement spirituel.

### Sons en abîme

Le son y est divisé en trois catégories, ou groupes, aisément audibles dans leur forme archétypique, mais aussi interpolés et entrelacés, au travers desquels l'œuvre décrit un itinéraire nouveau, complexe, sans demeure ni arrêt, mais tout en tensions et résolutions :

1. Le son harmonique, aux paramètres strictement agencés (la hauteur et le rythme, ou la « mise en temporalité », issue du système mensuraliste), et relevant d'abord d'algorithmes.

Prenons le début de la deuxième partie, dont un matériau référent provient d'une autre pièce – c'est une sorte de citation indirecte – et est utilisé avec différents tirages, différentes fonctions *random*, différentes hauteurs, aux deux pianos. Il s'agit de mettre à jour et d'écouter les différences de ces tirages. Plus on avance, plus les sons obéissent à un facteur important de hasard. Au fil du temps, tout le travail algorithmique, en particulier celui relatif au choix de certaines hauteurs et de certaines mises en temporalité, s'avère résolument contingent [et reviennent les thèses scotistes arguant de la révocation toujours possible des ordres du monde]<sup>16</sup>.

16. Voir note 14.

2. Le son inharmonique, à l'instar de la cloche, un son-texture, sinon un temps-texture, introduisant une inquiétude morphologique et doué d'une autre respiration, qui ne peut plus s'inscrire et, de fait, ne s'inscrit plus dans des agencements de temps fixés par des rapports.
3. Des bruits ou des sous-types bruités.

« Pour que des mondes sonores intérieurs inattendus puissent surgir, il faut que les organisations algorithmiques soient soumises à une fragmentation rapide et massive. » Partant, les deux dernières catégories remettent en cause la construction, l'agencement des paramètres, tel que donné à l'origine, et les structures volent peu à peu en éclats, l'algorithme n'ayant établi qu'un ordre éphémère. « Tout ce qui peut être perçu comme un geste relève d'une situation musicale, qui certes peut être récurrente, mais qui, au fil du temps, est aussi perçue comme un pôle définissant des états intermédiaires d'instabilité. » Au détriment d'un choix dialogique, une dialectique s'instaure, qui tend les états et les corrode, de sorte que l'œuvre s'entend comme un « cimetière de marqueurs structurants ». Car dans ...*auf*... résonne aussi *Aufhebung*, la synthèse, troisième terme de la dialectique, qui tout à la fois conserve et supprime, abroge et sublime, et qui investit ici les catégories sonores. Comme Helmut Lachenmann, dont il fut l'élève, Mark Andre voit dans le moment de la négation l'essence même de la dialectique, quand l'arbre abattu n'est pas encore fait table ou papier.

Ce n'est plus la logique de l'être et du néant, mais de l'être en tant que néant et du néant en tant qu'être, du son en tant que silence et du silence en tant que son, de l'un en tant que tout et du tout en tant que l'un. L'un et l'autre ne sont possibles que depuis un fond sans fond. Une déprise<sup>17</sup>, un évanouissement de l'être, un mort à soi, ce que la mystique rhénane nomme un détachement (*Abegescheidenheit*), dont l'objet est le pur néant de la créature et de Dieu, atteignent ce fond, où Dieu, dans sa pureté et sa simplicité, est absolument un, avant même sa trine division, et où scintille l'âme. Dieu se tient dans ce désert, cette *Gottheit*, cette déité, en laquelle le fond de Dieu est le fond de l'âme et le fond de l'âme est le fond de Dieu. Un

17. La mystique rhénane utilise le mot *Entwerden*, qui dénote un « dé-devenir ».



18. *Ein Abgrund* (*Un abîme*) est le titre d'une œuvre de 2000, pour alto, violoncelle et baryton, non dans cette perspective mystique, qu'elle n'exclut cependant pas, mais d'après un fragment du *Wozzeck* (acte II, scène 3) d'Alban Berg: « L'homme est un abîme, la tête vous tourne, quand vous regardez dehors... J'ai la tête qui tourne... » On citera encore les deux œuvres intitulées *Mise en abîme* (1991 et 1992), pour ensemble.

19. Voir note 14.

fond obscur, source et origine d'où jaillissent les flux, d'où éclot tout ce qui se manifeste, en tant que manifestation de ce fond, et auquel il retourne.

Musicalement, les tenues et les déflagrations de ...auf... diraient les unes ce fond, les autres la percée (*Durchbruch*). Les premières, qui culminent notamment à la mesure 165 de ...auf... II, ou, aux vents puis aux cordes, dans la section s'achevant à la mesure 280 de ...auf... III, se font tantôt magmatiques, animées de discrètes attaques (*battuto* des cordes, percussion des sourdines ou des embouchures de cuivres, *tongue ram* ou *quasi tongue ram* des bois, l'ensemble des modes de jeu se résolvant peu à peu dans l'immobilité et le silence, entre les mesures 360 et 446 de ...auf... III), tantôt étalées, comme à la fin de ...auf... II, dans la même nuance, très *piano*, qu'au commencement de ce deuxième pan. Les secondes correspondent à des gestes secs, tout verticaux, à la densité ou à l'épaisseur variées, et souvent en triples croches: depuis les notes piquées des deux pianos de ...auf... II, issues du silence et traduisant l'émergence encore incertaine d'un matériau de seconde mineure (*ré-mib*), jusqu'aux *sffz* omniprésents dès la mesure 34 de ...auf... III. L'œuvre de Mark Andre scrute l'abîme, *Abgrund*<sup>18</sup>, où il ne s'agit pas d'être uni à Dieu (Celui-ci serait alors objet), mais d'être un avec Dieu: *unum et non unitum*; *ein und niht vereinet*, selon Maître Eckhart. La déité, néant absolu, est le lieu de notre vie-sive-mort (*sive*, traduisible par *ou* ou *soit*, signifiant que vie et mort sont co-présentes et structurellement inséparables). Ce n'est que là que l'homme, libre, s'atteint vraiment lui-même. Le matériau, donc, se modifie tout au long du triptyque.

Plus on avance dans la pièce, plus le passage (*Übergang*) et l'état intermédiaire (*Zwischenstand*) deviennent des questions importantes. Je pars du principe que, puisqu'il n'y a pas chez moi de langage musical et que je n'exprime pas le souhait d'en définir un, des situations musicales et sonores se mettent en place, dont l'aspect structurel et l'aspect morphologique entretiennent des relations dialectiques. Au fil du temps, les états se font de plus en plus fragiles, fébriles. Ce sont les phases de transition, d'instabilité, qui sont les plus importantes<sup>19</sup>.

Dans ce contexte, le corps glorieux tirera sa puissance de sa faiblesse même. Le modèle de la Résurrection, mystérieux et manifeste, y compris au

quotidien, et dont la représentation n'est ici ni figée ni *bombastisch* (emphatique ou pompière), est indissociable, selon Mark Andre, d'une telle fragilité, fébrilité ou instabilité, que partagent non seulement les athées, à l'évidence, mais aussi Marie-Madeleine et certains disciples, dont les deux d'Emmaüs. En témoigne leur difficulté à la comprendre. Mais surtout le changement d'état confère à l'œuvre une manière d'être organique, traversée d'émergences, de croissances et de dépérissements, de transfigurations, de renaissances, d'autres croissances et de nouvelles déperditions d'énergie, jusqu'à la brisure ultime. Il importera alors d'être à l'écoute d'une latence.

### **L'alpha et l'oméga**

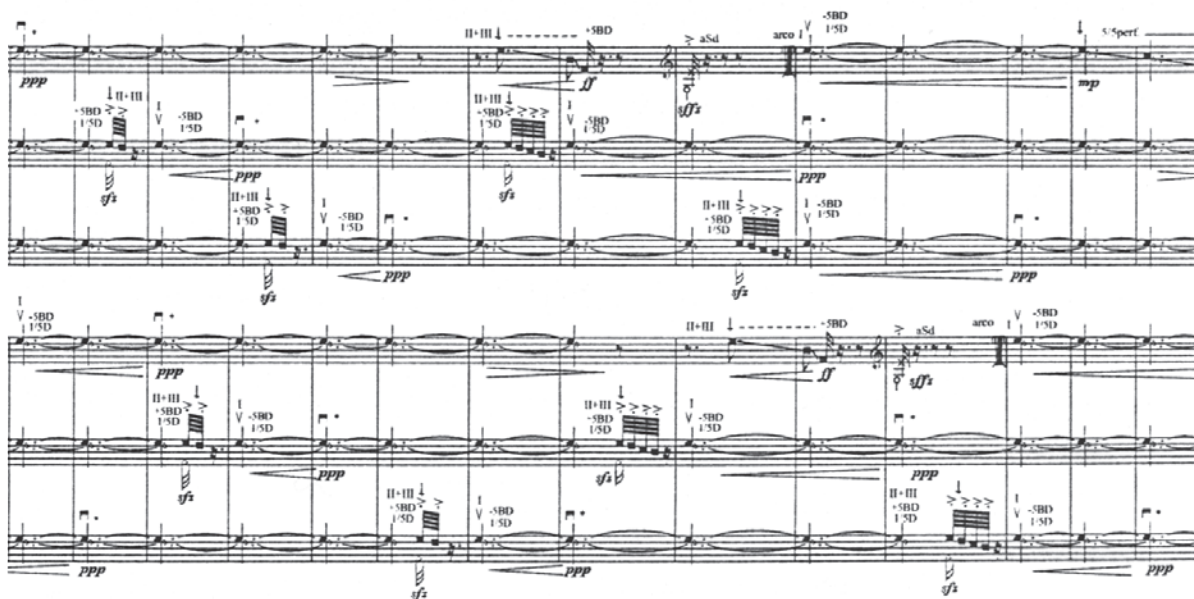
L'ambition de l'œuvre de Mark Andre tient à ce que celle-ci se constitue tout entière dans son déploiement, de son commencement à sa fin, de l'alpha à l'oméga. Mais ...*auf*... ne suppose pas un plan, une forme, qui précéderait le matériau et que ledit matériau devrait suivre inexorablement. Suspendue à son devenir, dont nous faisons l'expérience au moment même de l'écoute, elle crée sans cesse son propre univers, traversé de modes de jeu différenciés, qui multiplient les niveaux entre souffle et son (cinq), les éloignements de l'embouchure (3, 7 ou 10 centimètres), les types de perforations d'harmoniques ou de *slaps* (trois), les degrés de pression de la main gauche (cinq) ou de l'archet (onze) sur les cordes, et les situations de jeu depuis derrière le chevalet jusqu'à la volute – on mentionnera aussi les clusters diatoniques, les oscillations micro-intervalliques, les multiphoniques et autres sons-textures (*Texturklang*), les énoncés atones, les froissements d'aluminium ou de papier, les mouvements verticaux... Dans le corps global de ...*auf*... *III*, l'idée de seuil se retrouve dans le son en soi, ni purement instrumental, ni seulement électronique, mais intermédiaire – le canon, sinon le *delay*, en sera, dans les ordres de l'écriture, une autre image, notamment aux mesures 165 et suivantes de ...*auf*... *II*, aux cordes (violons I et II, altos, violoncelles et contrebasses), un canon qui se fige dès la mesure 204, mais aussi au commencement de ...*auf*... *III*, avec les six violons.

FIGURE 1 Mark Andre, ...auf... III, mesures 1-29 (Francfort, Peters, 2007, p. 1)

L'électronique en temps réel opère selon un procédé dit de « convolution » – *Faltung* se traduisant aussi par « pliage » ou « plissement », dont il convient de rappeler que le mot renvoie à un algorithme. Sont appliquées à l'attaque du son, à son impulsion, des caractéristiques de transitoires d'extinction, pareillement acoustiques. « Toutes les transformations, calculées en temps réel, mettent en œuvre différentes formes sonores de l'orchestre (des impulsions), et les "plient" à travers d'autres formes sonores répondantes. » Autrement dit, l'alpha y rejoint l'oméga, le commencement sa fin, dans l'instant, le temps aboli, comme miroir de l'éternité.

Cet alpha et cet oméga, l'*Apocalypse*, livre de révélation et d'accomplissement, les chante à trois reprises (1,8; 21,6; 22,13), l'enrichissant à mesure d'une nouvelle proposition. « Je suis l'Alpha et l'Oméga », « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le Principe et la Fin », « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le Premier et le Dernier, le Principe et la Fin », y dit Dieu, Celui qui était, est et vient, avant et après le temps, en dehors de toute chronologie. Il est l'Omniscient, qui « sonde les reins et les cœurs » (2,23), et le Maître-de-Tout, le *Pantokrator* de l'*Apocalypse* 1,8, à partir duquel, pour lequel et grâce auquel sont toutes choses. Sur le troisième énoncé repose, nous l'avons dit, le *Musiktheater-Passion* (« théâtre musical – passion ») ...22,13... de Mark Andre<sup>20</sup>, divisé en trois sections: ...*das O...*, ...*das Letzte...*, ...*das Ende...*, autrement dit

20. Voir les articles de Jean-Noël von der Weid et Jürg Stenzl dans ...22,13..., programme pour les représentations de septembre et octobre 2004 à l'Amphithéâtre de l'Opéra de Paris, dans le cadre du Festival d'automne à Paris.



ne conservant des trois inconciliables que le deuxième terme. Trois autres sources s'y ajoutent :

- *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman, film dont le titre emprunte à l'*Apocalypse*, au verset 8,1, en retour chanté en suédois dans ...22,13... : « Et lorsque [als, rappelons-le] l'Agneau ouvrit le septième sceau, il se fit un silence dans le ciel, environ une demi-heure. » Un silence précède les tonnerres et les voix, les éclairs et les tremblements d'une pelle en or, qu'un ange emplit de feu et jette à terre, avant que sept autres anges ne sonnent les sept trompettes, ne suscitent malheur, fléaux, bains de sang et terreur des embrasements, et n'annoncent le Jugement. Le septième sceau a pour fonction d'introduire à une nouvelle série de sept – il en sera de même avec les coupes. « Les séries de sept s'enchaînent pour bien montrer qu'il ne faut pas chercher à calculer l'histoire du monde en des séries successives de sept périodes chronologiques : la septième étape de la première série contient les sept unités de la deuxième<sup>21</sup>. » Ce à quoi accèdent, dans l'œuvre de Mark Andre, les sept anges, c'est à une dimension humaine et à l'expérience de la débâcle.
- Dans l'ordre, les sixième et deuxième parties, jouées le 11 et le 4 mai 1997 entre Garry Kasparov et l'ordinateur Deep Blue, et abandonnées par le maître d'échecs, après les dix-neuvième et quarante-cinquième coups,

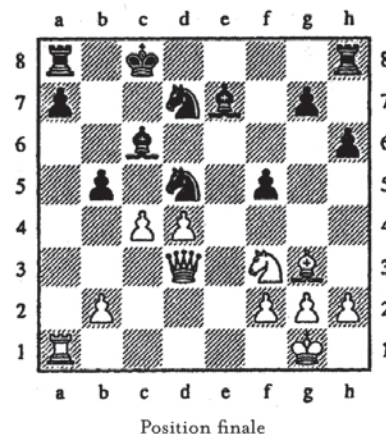
21. Prigent, 1998, p. 90-91.

notés dans la partition (voir figure 2) – on se souviendra, bien sûr, dans le film de Bergman, de la partie que le chevalier Antonius Block, de retour des croisades, dans un pays en proie à la peste, livre contre la Mort. Dans la troisième section de ...22,13..., l'abandon de Kasparov convoque les *Actes des Apôtres* (2,2): « Quand, tout à coup, vint du ciel un bruit tel que celui d'un violent coup de vent », ce vent que quatre anges, « debout aux quatre coins de la terre », avaient retenu pour qu'il ne soufflât ni sur la terre, ni sur la mer, ni sur aucun arbre, dans l'*Apocalypse* (7,1).

**FIGURE 2** Sixième partie entre Garry Kasparov et Deep Blue (New York, 11 mai 1997)

New York, 6<sup>e</sup> manche : 11 mai 1997

Tour	Blanc : Deep Blue	Noir : Kasparov	Tour	Blanc : Deep Blue	Noir : Kasparov
1.	e4	c6	11.	Bf4	b5
2.	d4	d5	12.	a4	Bb7
3.	Nc3	dxe4	13.	Re1	Nd5
4.	Nex4	Nd7	14.	Bg3	Kc8
5.	Ng5	Ngf6	15.	axb5	cxb5
6.	Bd3	e6	16.	Qd3	Bc6
7.	N1f3	h6	17.	Bf5	exf5
8.	Nxe6	Qe7	18.	Rxe7	Bxe7
9.	O-O	fxe6	19.	c4	Abandon!
10.	Bg6+	Kd8			



- Le « train fantôme » (la fournaise de wagons à bestiaux où avaient été entassés neuf cents déportés, juifs, chrétiens et anciens combattants de la guerre d'Espagne), qui partit de Toulouse le 3 juillet 1944 et mit cinquante-sept jours pour atteindre le camp de concentration de Dachau, le 28 août 1944. Les anges, désormais victimes, rejoignent ce convoi de présences spectrales, sépulcrales.

### Convolutions de l'existence

Revenons encore à la convolution, au repliement, au cercle de ...auf... qui affecte, mais non de manière ostentatoire, jusqu'au lieu de retentissement de l'œuvre: « La salle de concert est un espace propre, que l'on confronte à la modélisation et à la représentation d'un autre espace – église, mosquée ou synagogue, comme je l'ai fait pour un autre projet avec l'Ensemble Modern. Cela permet de laisser entendre un état intermédiaire. » ...auf... éveille un

tel état, singulier, fait de symétries (dont les deux pianos et leurs préparations), mais aussi d'enveloppements. L'auditeur n'y perçoit plus ni l'acoustique de la salle de concert, ni celle de l'espace sacré modélisé, où les transitoires d'attaque en temps réel sont projetés, et auquel participent la disposition des haut-parleurs comme la dissémination des percussions<sup>22</sup>, mais un lieu les reliant. Il en résulte comme une « délocalisation » des morphologismes sonores.

La convolution se charge en outre d'un sens existentiel, traversé de commencements et de fins, d'adieux, et surtout de ces changements d'états que nous relevons dès l'abord de l'œuvre. Investi dans l'église luthérienne, à Berlin, Mark Andre considère la lecture, l'eucharistie, les méditations qui leur succèdent, moments de retour sur ce qui est advenu, l'échange spirituel et l'ouverture à l'autre comme autant de pliages réciproques. « De même, Jésus de Nazareth, comme dans un *road movie* permanent, est souvent interrogé par d'autres, et sa réponse crée toujours une sorte de pliage existentiel et métaphysique chez la personne qui la reçoit. Sans même évoquer le Sermon sur la montagne, où le pliage est extrêmement fort. » S'il évoque des sources théologiques, parmi lesquelles les ouvrages de Pierre Prigent<sup>23</sup>, historien, bibliste, collaborateur de la traduction œcuménique de la Bible et auteur d'études sur l'*Apocalypse*, Mark Andre, protestant, dit s'être replié, dans ...auf..., « sur la perception individuelle que j'ai pu avoir et que j'ai en permanence de ce qui me semble être, pour le dire de manière grandiloquente, un événement majeur pour l'humanité » : la Résurrection.

Et si le titre du triptyque ne conserve de *Aufhebung* (synthèse) et de *Auferstehung* (Résurrection) que la particule initiale, c'est que Mark Andre n'œuvre ni en dialecticien, ni en métaphysicien, ni en théologien, ni même en croyant (pas plus que sa formalisation et ses algorithmes ne s'adressent aux seuls mathématiciens), mais qu'il désigne, en musicien, par l'édification et la transparence du discours, un mouvement basal de l'existence de chacun.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANDRE, Mark (1993), « Utopies », *Les Cahiers de l'Ircam*, n° 4, p. 104-105.  
 ANDRE, Mark (2000), « Du compossible musical dans l'*Ars subtilior* », in Christophe Carraud (dir.), *L'Harmonie*, Orléans / Meaux, Institut des arts visuels / Conférence, p. 327-341.  
 BOULNOIS, Olivier (dir.) (1994), *La Puissance et son ombre. De Pierre Lombard à Luther*, Paris, Aubier.  
 PRIGENT, Pierre (1998), *L'Apocalypse*, Paris, Cerf.

22. « On observe une tendance à une certaine forme de sacralisation-ritualisation en musique synchroniquement à l'abandon de référence(s) au Sacré. Cela est bien sûr respectable et renvoie à une décision individuelle prise en conscience. Mais il convient de rappeler que la forme de ritualisation évoquée a comme référent fondamental un corpus de modèles sacrés qui posent comme centrale la question du lien entre affect, concept et silence », déclarait Mark Andre, dans un entretien (*Mark Andre, Ensemble Alternance*, CD 3D8035, 2005, p. 5).

23. Voir notamment Pierre Prigent, *Apocalypse et Liturgie*, Neuchâtel / Paris, Delachaux et Niestlé, 1964 ; *L'Apocalypse de saint Jean*, Lausanne / Paris, Delachaux et Niestlé, 1981 ; *L'Apocalypse*, Paris, Cerf, 1998 ; ou encore *Les Secrets de l'Apocalypse. Mystique, ésotérisme et apocalypse*, Paris, Cerf, 2002.