

Déléguer en musique ou l'entente mutuelle

Labo 7

Pierre-Stéphane Meugé

I Généralités

Il s'agit donc de charger une personne de son « pouvoir », lequel dans le domaine du spectacle vivant pourrait plutôt se traduire par « savoir », au sens d' un apprentissage commun effectué au cours d'un « travail » qui va prendre un certain temps, qu'on appelle de fait celui de la répétition.

Notons que ce terme même de répétition inclut déjà une idée du temps qui passe et repasse. Le travail consiste à mettre à profit ce temps, celui de la performance dans sa réelle durée, dont on dispose de façon multipliée par rapport au but, ce qui en permet la « répétition » et le découpage.

Ce temps de travail dans sa durée même, va permettre l'instauration d'une relation de confiance, condition nécessaire à toute mission de délégation, et ce de part et d'autre : de la personne qui délègue autant que de celle qui est déléguée. Cela suppose des connaissances assimilées et partagées : il s'agit bien ici d'apprentissage, terme qui comprend, et où l'on entend précisément un « tissage » ; celui d'une relation sociale bâtie dans l'optique d'aboutir à une entente mutuelle.

Cette entente est la base indispensable à l'établissement d'une sorte de « contrat » de délégation, lequel reste évidemment tacite dans le cas qui nous occupe (le travail du spectacle vivant) mais dont on peut déceler la trace de certains aspects dans les termes administratifs des contrats d'engagement, où chacun.e pourra trouver les références sous-jacentes au propos qui nous unit.

C'est donc au terme de l'établissement de « règles du jeu », de ce contrat de confiance que l'on peut efficacement déléguer ou se sentir pleinement investi de la mission de délégation. Il s'agit alors de jouer un rôle défini (établi mutuellement) ou de faire jouer son rôle par un.e autre que soi. On délègue en ce cas son propre rôle, ou encore son propre jeu, autrement dit son propre « je ».

II Musicalités

« La Musique est l'art des sons. » Cette formule minimale peu harmonieuse, introduisant nombre d'ouvrages didactiques notamment les traités d'harmonie, résume et rappelle que cette discipline est régie par un système complexe de combinaisons diverses entre plusieurs paramètres sonores essentiels (durée, hauteur, timbre, intensité) permettant aux musiciens réunis de produire ledit art.

L'expression courante « faire de la musique ensemble » caractérise précisément ce « jeu de groupe » qui présuppose une délégation mutuelle et tacite, acquise au cours d'un patient travail de répétition par la connaissance du texte musical et des décisions d'interprétation qui relèvent des choix esthétiques pris par l'un.e ou l'autre des musicien.ne.s, selon le rôle qui lui est imparti.

La musique est techniquement parlant une sorte de machinerie dont il s'agit de faire fonctionner chacun des rouages délicats de façon harmonieuse et surtout attentive, toujours l'un en fonction de l'autre et vice versa, afin d'exprimer la substance du langage codé couché sur le papier réglé.

L'on parle ici de musique écrite, mais les codes et les règles, sont similaires lorsque le cadre est régi plus soupagement dans les musiques improvisées ou de tradition orale (Jazz, raga indien etc.).

II/1 Soliste

Il est toutefois courant de jouer en solo. Faire de la musique tout seul n'est pas forcément une exception à l'aspect de délégation. En effet lorsqu'on exécute une partition, on est d'une certaine façon délégué par le compositeur et l'on se doit d'endosser et d'assumer ce rôle si l'on veut être sincère musicalement. C'est en quelque sorte un « accord » (parfait ?) conclu sur le respect que l'on a pour le texte que l'on interprète et la pensée de son auteur ou ce que l'on en suppose.

Dans le cas d'un langage improvisé, qui serait donc celui propre au musicien qui joue, on pourrait dire qu'il y a une délégation à l'instrument, au sens où l'improvisation en tant que discours, prend à son compte toute action musicale spontanée, voire involontaire, suggérée, émise par le seul jeu.

II/2 Dualité

Dès que les musiciens sont deux, les rôles sont en général assez clairement définis, du moins en apparence ou par tradition. Par exemple dans une situation dite de « sonate » où un instrument mélodique (violon, violoncelle, flûte, clarinette, a fortiori une voix) est « accompagné » (ainsi dit-on très improprement) par un piano (ou un autre instrument harmonique : guitare, accordéon, orgue), le rôle « soliste », celui de « guide » sera arbitrairement dévolu à l'instrument qui est accompagné (sauf dans un cas particulièrement pédagogique), mais on verra que selon le contexte musical de l'œuvre, le pianiste ne se contente pas toujours de son rôle d'accompagnant et que le contexte musical peut amener le soliste à suivre et à accompagner à son tour la partie de clavier quand c'est nécessaire, lorsque l'écriture le demande. Tout cela se résume en une série de conventions qui vont s'établir au cours du travail de répétition, au mieux dans un consensus de sensibilités.

II/3 Esprit de groupe

Dans le cas d'un ensemble plus important de musique de chambre, cette opération de délégation mutuelle est indispensable si l'on veut travailler sérieusement et fructueusement. Contrairement, la nature humaine pousse certains individus à s'octroyer les pouvoirs de décisions et la sociabilité de la musique s'en trouve affectée comme le reste. Prenons l'exemple du quatuor à cordes où le 1er violon (car dans l'imaginaire social 1er signifie bien des choses et avant tout primauté) dont la partie (certes souvent plus fournie, mais parfois simplement plus aigüe) se trouve en haut de la partition (pour des raisons historiques de convention d'écriture), se voit souvent jouer un rôle de leader que la musique ne lui octroie pas toujours de façon évidente. Au sein du travail de quatuor, et les meilleures de ces formations nous le (dé)montrent, l'opération de délégation est pour ainsi dire incessante, interchangeable et sans cesse renouvelée, de phrase en phrase, de mesure en mesure, en fonction du flux du discours musical qu'offre la partition et de la connaissance que les musiciens en ont acquise par l'étude. En l'absence de travail suffisant, la désignation aveugle et arbitraire (sourde en l'occurrence) d'un délégué définitif (le 1er violon dans le quatuor à cordes) sera évidemment une solution d'efficacité à court terme qui déplace le rôle du chef d'orchestre.

III Direction

III/1 Meneur de jeu

La fonction du chef d'orchestre pourrait ici apparaître comme la délégation « par excellence ». Ce terme renvoie d'ailleurs pertinemment à la figure incarnée par ce rôle que l'on associe souvent à la souveraineté d'un personnage qui tient du princier, et ce titre précisément diplomatique nous rappelle aussi que la tâche du chef s'apparente effectivement à celle d'un ambassadeur. Il l'est avant tout de la part du compositeur auprès des musiciens. L'est-il de leur part auprès du public ?

Musicalement on pourrait dire en effet qu'il représente l'orchestre, mais il n'en est pourtant pas le délégué puisqu'il n'est habituellement pas choisi par les musiciens, sauf exception. Il peut être selon les cas, adoubé, toléré, imposé, ou subi et peut se révéler parfois dictatorial dans le travail.

Rappelons que d'un point de vue technique, le chef sert avant tout de coordinateur rythmique, il donne des repères concernant la mesure (la métrique codée de la musique) qui permettent aux musiciens de savoir exactement quand ils jouent les uns par rapport aux autres, faute d'avoir sous les yeux toutes les parties de chaque instrument qui figurent dans la partition de direction.

Notons ici que les ensembles et petits orchestres qui choisissent de jouer sans chef pour des raisons de bénéfice de cohésion musicale, effectuent un travail bien plus approfondi et beaucoup moins passif que de suivre un chef. Chaque interprète doit s'impliquer dans la connaissance et l'étude du texte, de la partition générale d'ensemble et non seulement celles de sa propre partie.

Le chef d'orchestre est donc un guide, un conducteur comme on dit en anglais (conductor) ou en allemand (Leitung) qui indique les repères rythmiques mais détient aussi le savoir de la partition qu'il est censé avoir étudié à fond : partant il va également en décider l'interprétation au delà du travail de « mise en place » rythmique de base, primordial à établir pour la coordination du jeu collectif avant d'être à même de « peaufiner » les nuances et les couleurs, l'articulation, le style...

C'est en ce sens qu'il délègue son « savoir » aux instrumentistes qui eux seuls jouent la musique, contrairement à lui qui, en quelque sorte la « fait ». Et c'est précisément son rôle muet d'aide à la coordination qui lui impose de « déléguer ses pouvoirs » au terme du travail de répétition, lorsque les musiciens auront intégré ses enseignements, remplissant ici pleinement leur rôle d'exécutants.

On comprend alors le rapport de confiance qu'il est nécessaire d'établir pour un concert réussi. Un bon chef ne devrait pas vouloir contrôler les musiciens d'un bout à l'autre de l'œuvre, il doit aussi « laisser jouer » comme on dit dans le jargon de direction ; ils joueront alors plus librement en reproduisant pourtant son interprétation, les choix esthétiques qui ont été élaborés et répétés durant le travail, dans une atmosphère de respect réciproque amenant à une confiance mutuelle, ce pour le meilleur des cas, celui le plus souhaitable de part et d'autre mais pas le plus courant...

III/2 Transparence

Au moment de la performance publique, l'interprète idéal se rend invisible comme le dit si bien Marcel Proust : « ... *ce jeu est devenu si transparent, si rempli de ce qu'il interprète que lui-même on ne le voit plus, et qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'œuvre.* »

La position du chef d'orchestre, debout devant les musiciens assis, n'enjoint pas à l'oubli de soi... et d'aucuns abondent dans le sens contraire (toujours pour citer Proust) : en « *interposant (...) tout cet appareil d'efforts musculaires, ça et là couronnés de brillants effets (...) où du moins l'auditeur qui ne sait où se prendre croit trouver le talent dans sa réalité matérielle.* »

L'attente du public n'est pas toujours dans la substance de l'œuvre mais c'est une autre question.

Ainsi le chef lui-même devrait idéalement s'effacer derrière la musique qu'il interprète, rechercher cette transparence, cette absence matérielle où la musique se révèle, pas facile en étant devant !

III/3 Musique à voir

Lorsque le spectacle musical prend une dimension visuelle par l'action scénique des interprètes, la présence du chef devient alors un obstacle - au sens littéral - à la vue même du spectateur en s'interposant physiquement, montrant son geste technique qui interfère dans celui des musiciens, lequel fait partie du discours musical, théâtral, participe en tous cas de la dramatique de l'œuvre.

Un peu comme si l'on laissait voir la machinerie sur un mouvement de décor, les projecteurs lors d'un changement de lumière venant servir la dramaturgie. Le chef à vue divulguerait ainsi souvent la préparation d'effets prévus comme soudains, surprenants : le dessous des cartes serait révélé.

Le travail du théâtre musical présente la double exigence d'une partition musicale d'une extrême précision rythmique à coordonner avec des actions physiques (gestes, déplacements) et/ou des interventions orales. Le travail de direction artistique tient alors autant du chef d'orchestre que du metteur en scène, du moins sous certains aspects. Il en est toutefois aussi similaire que différent.

En plus du travail solfégique de la musique, il faut veiller à régler aussi lors du temps de répétition les intonations de la voix, la justesse de ton, la pertinence et la vitesse des mouvements indiqués dont l'interprétation s'avère parfois aussi libre par rapport à la partition que celle d'une didascalie.

Constatant ainsi que l'image même d'un chef va ruiner le spectacle visuel, j'ai souvent fait le choix dans les concerts de théâtre musical que je dirige de me rendre le moins perceptible possible aux yeux du public, voire de m'effacer complètement (rester caché à sa vue) et lorsque la musique le permet, selon la complexité de la partition, de faire travailler les musiciens de sorte qu'ils puissent jouer à un certain moment sans ma direction, en ayant intégré tous les repères que je suis censé leur montrer au cours de l'exécution. Je leur délègue alors mon expérience et mes conseils qu'ils reproduisent sans moi lorsqu'au terme du travail, je peux faire confiance à leurs acquisitions.

Conclusion

Les musiciens ou les acteurs sont ainsi les délégués du chef d'orchestre ou du metteur en scène qui lui-même s'est chargé du rôle de délégué de l'auteur ou du compositeur auprès d'eux.