Marges

Revue d'art contemporain

19 | 2014

Les temps de l'art

Vexations. Les deux temps d'une œuvre

Vexations. The two separate times of a music piece

Violeta Nigro-Giunta

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/965>

DOI : 10.4000/marges.965

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

Pagination : 61-73

ISBN : 978-2-84292-415-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Violeta Nigro-Giunta, « Vexations. Les deux temps d'une œuvre », *Marges* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2016, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/965> ; DOI : 10.4000/marges.965

Vexations.

Les deux temps d'une œuvre

« Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses » : ainsi se lit la *Note pour l'interprète* dans la partition de *Vexations*, une œuvre qu'Erik Satie a composée entre janvier et juin 1893/1. Ce motif, en principe pour piano, consiste en un thème mélodique qui se répète quatre fois, selon différentes harmonisations : les quatre présentations du thème avec les différents accompagnements donnent la forme A – A₁ – A – A₂. Le motif, la *Note pour l'interprète* et l'indication *Très lent* sont les seuls éléments qui composent la partition. Ces 840 répétitions, qui ont dès lors généré une abondante littérature, changent toute la portée dramatique de l'œuvre : la durée devient un paramètre de composition d'importance égale aux rythmes et aux notes. On peut ainsi dire que *Vexations* est l'une des premières œuvres à contenir une réflexion explicite sur le temps.

Vexations n'a été ni jouée ni imprimée du vivant d'Erik Satie. Sa première édition, comme sa première exécution dans son intégralité, ont été l'œuvre de John Cage : en 1949, il publie *Vexations* en format fac-similé dans le numéro 6 de la revue *Contrepoints* et en 1963 à New York, il est l'organisateur de la première présentation de cette

Nous souhaitons remercier la revue *Marges* ainsi que Esteban Buch, Emeline Calligaro, Andrea Giunta, Esther Lowe et Julien Hogert pour leurs précieux conseils

/1 La partition, qui a connu plusieurs éditions, est disponible sur Internet en faisant référence à son titre sur un moteur de recherche.

/2 Gavin Bryars,
« *Vexations* and its
performers », *JEMS* :
An Online Journal
of Experimental Music
Studies, 2004, en ligne :
<http://www.users.waitrose.com/~chobbs/Bryars.html>, (consulté
le 22/09/2013)
Voir aussi Ornella Volta,
dans l'édition
de sa correspondance,
Erik Satie. Correspondance
presque complète, Paris,
Fayard/Imec, 2000,
p. 40-48, p. 1123-1125.

œuvre. Cage et neuf autres pianistes se relayent pendant 18 heures et 40 minutes, au Pocket Theater, pour effectuer religieusement les 840 répétitions indiquées par Satie.

Cent-huit ans après sa création et trente-huit après sa première réalisation, *Vexations* est interprétée à l'IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte [Institut Universitaire National d'Art]), ancien Conservatorio Nacional de Música « Lopez Buchardo » [Conservatoire National de Musique], dans la ville de Buenos Aires, le 29 septembre 2001. Respectant les 840 répétitions, l'œuvre est censée durer entre 12 et 24 heures. Mais, lors de cette interprétation, la performance dure jusqu'au 6 octobre, soit une semaine, ou 182 heures. L'interprétation ne respecte évidemment pas le nombre de répétitions demandées. L'action coordonnée par l'IUNA est en fait une protestation politique contre des réformes éducatives en Argentine. Dix ans plus tard, le Festival de Música Contemporánea del Teatro San Martín [Festival de musique contemporaine du Théâtre San Martín], programme à nouveau *Vexations*.

Dans cette analyse nous aborderons la problématique de la signification et de la re-signification des œuvres à partir du cas de *Vexations* et des interprétations précédemment mentionnées. D'abord utilisée comme manifeste esthétique, puis comme outil contestataire, il s'agit aussi de l'une des premières œuvres qui pose la question non seulement de la signification du temps en musique, mais également de la signification de cette musique au cours du temps. Avec *Vexations*, on a une œuvre qui se réactive dans différents contextes, changeant ainsi de signification et d'influence dans le temps.

En partant de *Vexations* dans le contexte de l'œuvre de Satie, nous analyserons par la suite l'exégèse faite par Cage, puis finalement le cas argentin. Quelles sont les temporalités spécifiques dans les différentes exécutions de *Vexations* ? Comment l'œuvre dialogue-t-elle avec les différentes époques dans lesquelles elle est jouée ? Comment pouvons-nous aborder cette réflexion qui comprend nécessairement plusieurs niveaux de temporalité (entre autres, historique et musical) ? Enfin, à partir de ces questions, nous nous demanderons finalement ce qui a permis à *Vexations* de devenir un outil de contestation.

Vexations et ses exégètes.

John Cage et l'importance des durées

L'histoire de *Vexations*, et même de la musique de Satie dans un sens plus large, compte un « avant » et un « après » l'intervention de Cage. Celui-ci prend connaissance de *Vexations* grâce au compositeur et ami d'Erik Satie, Henri Sauguet/2. Cage, participant à la revue *Contrepoints* n° 6 (1949), aurait mis son éditeur, Fred Golbeck, en contact

avec la partition et lui aurait suggéré l'inclusion du manuscrit dans ce numéro/3. Avant 1949, *Vexations* n'est jamais mentionnée dans les biographies et listes d'œuvres du compositeur français. Après l'intervention de Cage, l'œuvre est constamment mentionnée, et ce même dans les entrées encyclopédiques les plus succinctes.

Les écrits et le discours de Cage à propos de Satie nous en apprennent sans doute plus sur la pensée musicale de Cage lui-même que sur celle de son prédécesseur. L'importance de Satie pour Cage est en lien étroit avec sa conception du temps. Une grande partie de la conception musicale de Cage est centrée sur le fait que le silence est aussi important que le son et qu'ensemble ils constituent la musique. La place que Cage confère au silence le conduit, par là-même, à accorder une importance aux durées. Les paramètres en musique étant la hauteur, le rythme, l'harmonie, le timbre, et la durée, si les sons peuvent partager tous ces paramètres, le son et le silence en partagent seulement la durée. Selon Cage, seuls Satie et le compositeur viennois Anton Webern, commencent à organiser la musique à partir des durées et non plus à partir de l'harmonie (qui serait, selon Cage, ce qui organise la musique de Beethoven, par exemple) : « Et cette nouvelle idée peut être perçue dans l'œuvre d'Anton Webern et d'Erik Satie. Avec Beethoven, les parties d'une composition ont été définies au moyen de l'harmonie. Avec Satie et Webern, elles ont été définies au moyen de la durée. La question de la structure est si fondamentale, et il est donc si important d'être en accord avec ce sujet, que l'on peut se demander : qui avait raison, Beethoven ou Webern et Satie ? Je réponds immédiatement et sans équivoque, Beethoven a commis une erreur, et son influence, qui a été aussi vaste que lamentable, a été abrutissante pour l'art musical/4 ».

Le motif musical de *Vexations*, en soi, est constitué d'une mélodie dans le registre grave (la main gauche) qui se répète quatre fois. Les répétitions 2 et 4 sont accompagnées des harmonisations (les accords) à la main droite. Beaucoup de notes sont écrites en enharmonie (c'est-à-dire deux façons différentes d'écrire la même note sur une partition) : il en résulte que *Vexations* est difficile à mémoriser. Le fait que l'on ne puisse retenir facilement la mélodie amène l'idée qu'elle « s'auto-efface/5 » après chaque répétition, et de fait, l'interprète doit à chaque fois se concentrer pour la reprendre. C'est une façon de retenir l'attention mais aussi une « vexation » pour l'interprète.

Mais que se passe-t-il véritablement dans *Vexations* en matière de durée musicale ? Nous analyserons tout d'abord la *Note* du compositeur : « Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses ». Beaucoup de choses ont été écrites au sujet de la

/3 Ibid.

/4 Nous voyons ces idées clairement exprimées dans le chapitre « Défense de Satie », dans Richard Kostelanetz (sld), *John Cage*, New York, Praeger Publishers, 1970, p. 80, nous traduisons.

/5 Comme le dit Stephen Whittington dans son article « Serious Immobilities : On the Centenary of Erik Satie's *Vexations* », en ligne : http://www.academia.edu/171971/Serious_Immobilities_On_the_Centenary_of_Erik_Saties_Vexations, 1999, consulté le 22 septembre 2013.

/6 Voir les textes suivants : Gavin Bryars, *op. cit.* ; Christopher Dawson, « Erik Satie's Vexations – An Exercise in Immobility », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 21, n° 2, 2001, p. 29-40, en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1014483ar>, consulté le 22 septembre 2013 ; Robert Orledge, « Understanding Satie's 'Vexations' », en ligne : <http://www.satiearchives.com/web/article11.html>, 2000, consultée le 22 septembre 2013 ; Matthew Shlomowitz, *op. cit.* ; Stephen Whittington, *op. cit.*

/7 Selon Robert Orledge et Stephen Whittington.

/8 Robert Orledge, *op. cit.*

/9 Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (www.cnrtl.fr).

/10 Hans Richter, *Dada : Art and Anti-art*, New York & Toronto, Oxford University Press, 1965.

/11 Robert Orledge, *op. cit.*, p. 9.

/12 John Cage, *Silence : discours et écrits* (1970), Paris, Denoël, X-thème éditions, 2004, p. 44.

manière dont il fallait interpréter cette *Note*/**6**, en allant jusqu'à affirmer que c'était juste la « vexation » éprouvée par Satie lui-même par rapport à une relation amoureuse avec Suzanne Valadon à l'époque/**7**. En ce qui concerne le nombre de répétitions, 840, les obsessions de Satie pour la Kabbale et les séries mathématiques (comme celle de Fibonacci ou de Lucas) fournissent quelques hypothèses. Par exemple, Robert Orledge soutient que le nombre 840 pourrait suivre les séries de Lucas, en multipliant les numéros de la série de la manière suivante : $1 \times 3 \times 4 \times 7 = 84$ et $10 \times 84 = 840$ /**8**. Pourtant, aucune de ces hypothèses ne peut être confirmée. La question est la suivante : est-ce que Satie a vraiment voulu dire « répéter 840 fois » ? *Vexations* est-elle une pièce faite pour être jouée ou une œuvre conceptuelle ? C'est-à-dire, est-ce que l'idée de *Vexations* est plus importante que l'expérience qu'elle procure ? Nous verrons ensuite les deux positionnements par rapport à cette question.

Les interprétations qui prennent la Note au sens littéral et qui soutiennent que l'œuvre est accomplie une fois que le motif est joué 840 fois, s'appuient d'abord sur le fait que Satie a écrit un motif (et non un morceau ou une pièce). Cela implique d'ores et déjà la répétition, puisqu'un motif est défini comme « une phrase musicale ou un fragment complet se répétant de façon régulière et continue au sein d'une œuvre/**9** ».

Les défenseurs de cette interprétation considèrent Satie comme un compositeur en avance sur son époque, avec des éléments d'avant-garde en ce qui concerne les temps musicaux (ayant écrit une pièce qui peut avoir une durée maximale de 22 heures), et *Vexations* comme une des premières formes d'*anti-art* qui pourrait le relier au dadaïsme/**10**. Selon eux, le titre, *Vexations*, est dû au fait qu'un motif qui se répète aussi longtemps, vexerait, selon la signification sémantique du mot vexation. Nous retrouvons ici un « thème et vexations » en lieu et place du traditionnel « thème et variations ».

Dans cette perspective, Robert Orledge/**11** explique pourquoi *Vexations* n'a pu être comprise qu'après la Seconde Guerre mondiale. Selon lui, l'audace tient dans cet « anti-art », dans l'importance de « l'ennui », et dans le fait que la répétition du même motif pendant des heures pourrait permettre aux spectateurs d'entendre les bruits de la salle. Selon lui, c'est la redécouverte de *Vexations* qui rend possible *4'33"*, la célèbre pièce « silencieuse » de John Cage. Et cela peut se lire dans les mots de Cage lui-même : « Il ne s'agit pas de savoir si Satie est valable. Il est indispensable/**12**. ».

Cependant d'autres avis soutiennent qu'une interprétation littérale du texte n'est pas pertinente. Par exemple, Christopher Dawson envisage *Vexations* non pas comme une « œuvre à jouer », mais comme

un « exercice d'immobilité/¹³ », un passage musical qui, sans avoir un début ou une fin, serait destiné à préparer mentalement et physiquement les interprètes pour l'exécution d'autres pièces, comme par exemple les *Gymnopédies* ou les *Gnossiennes*. L'interprète décide combien de fois répéter le motif, comme s'il s'agissait d'exercices physiques : de ce point de vue, 840 fois est une façon de dire autant que nécessaire. C'est aussi l'interprétation de Darius Milhaud et Henri Sauguet, pour lesquels cette *Note* ne serait qu'une grande blague de Satie : ce qui correspondrait mieux à son sens de l'humour et à ses écrits à propos de son esthétique musicale/¹⁴.

Ceux qui connaissent Érik Satie et sa musique ont déjà l'habitude de rencontrer des indications singulières au fil de ses partitions : « Évitez toute exaltation sacrilège », « Éteignez », « Enfouissez le son », « Courageusement facile et complaisamment solitaire », « Ne pas se fatiguer », « Un peu cuit ». Ou encore « Très sincèrement silencieux », dans *Prélude de la Porte Héroïque du Ciel*, où l'on voit que l'idée du silence, si centrale dans l'esthétique de Cage, est également présente dans les discours de Satie. De manière générale, la fonction des textes dans l'œuvre de Satie, vise à établir une communication et une certaine complicité avec l'interprète. Son idée aurait été de créer une sorte d'état psychologique et mental pour ses interprètes, plutôt que de dicter un type d'expression musicale à respecter.

Le ton humoristique de ces indications, et le fait que, selon Satie lui-même, elles ne doivent être connues que de l'interprète, permet une fois de plus, de penser que les « 840 répétitions » n'ont pas été écrites pour une lecture au premier degré. Cela serait davantage le signe d'une musique qui dure toujours, comme c'est le cas du *Tango Perpétuel*, dans les *Sports et divertissements*, autre œuvre de Satie. Les 840 répétitions seraient ainsi une éternité figurée. Comme le dit Fred Golbeck dans sa *Préface* de *Contrepoints* n° 6, lors de la première publication de *Vexations* : « cette pièce [...] semble poser en principe que l'infini commence immédiatement après la 840^e reprise, et peut-être même un peu avant/¹⁵ ». Alfred Jarry, dans une conférence à la Société des Artistes Indépendants de Paris, disait la chose suivante : « En somme, l'œuvre d'art se passe assez bien de la notion du temps : le souci de la reconstitution d'une époque n'a d'autre effet que de retarder le moment où elle sera délivrée du temps, c'est-à-dire éternelle et dans la gloire. Si l'on veut que l'œuvre d'art devienne éternelle un jour, n'est-il pas plus simple, en la libérant soi-même des lisières du temps, de la faire éternelle tout de suite ? [...] Si l'on veut que l'œuvre d'art soit éternelle, il faut la situer en dehors du temps/¹⁶. ». *Vexations* peut être alors considérée comme œuvre en dehors du temps, une œuvre éternelle.

/13 Christopher Dawson, *op. cit.*, p. 39.

/14 Sur le manque d'unanimité par rapport aux intentions de Satie dans sa *Note d'auteur* et à l'interprétation sémantique de celle-ci, voir Christopher Dawson, *ibid.*, p. 31.

/15 Fred Golbeck, « En guise de préface », *Contrepoints* n° 6, Paris, Richard-Masse Éditeurs, 1949, p. 10.

/16 Alfred Jarry, *Le Temps dans l'art*, Paris, Envois/L'Échoppe, 1995, p. 18-21. Conférence prononcée par Jarry le 8 avril 1902, à 17 heures, à la *Société des Artistes Indépendants* à Paris.

/17 John Cage, *Silence: discours et écrits*, op. cit., p. 40.

/18 Harold C. Schonberg (et autres), « "Music" A Long, Long, Long Night (and Day) at the Piano », *New York Times*, 11 septembre 1963, p. 45 et 48, nous traduisons.

Enfin, la pièce fait sens avec la période de production de Satie, notamment pour le cas des *Trois sonneries de la Rose + Croix*. La Rose-Croix est un ordre hermétiste chrétien allemand du XVII^e siècle, société secrète qui dans la littérature ésotérique se présente souvent comme successeurs des chevaliers du Graal et des Templiers. La branche française du mouvement, créée par Joséphin Peladan, est aussi proche du symbolisme et de l'ésotérisme et se caractérise par l'apprentissage de la Kabbale. L'ordre organise les Salons de la Rose + Croix entre 1892 et 1897. Satie est à l'époque le maître de Chapelle de l'ordre, pour laquelle il écrit *Les Trois sonneries de la Rose + Croix* à partir du nombre d'or. Comme *Vexations*, écrite l'année suivante, il s'agit aussi d'une pièce avec une charge spirituelle et méditative.

Lors de la redécouverte de la pièce par Cage, celui-ci se situe dans la première des interprétations de la *Note de l'auteur*: pour lui, les 840 répétitions sont une indication effective de performance, et *Vexations* n'est jouée entièrement qu'une fois ces répétitions accomplies. Si, dans son écrit sur Satie publié dans *Silence* (écrit avant la première représentation), il rejette l'idée d'une performance de *Vexations*: « Certes, on ne pourrait pas supporter une exécution de *Vexations* [...], mais pourquoi y songer?/17 », c'est pourtant de lui que vient la première interprétation. Le 11 septembre 1963, *Vexations* est jouée pour la première fois. Au Pocket Theater de New York, 10 pianistes se relayent pendant 18 heures et 40 minutes, avant d'atteindre la dernière répétition. Les règles d'admission sont les suivantes: l'entrée est à 5 dollars; pour chaque séquence de 20 minutes passées dans la salle, on rembourse 5 cents, et un bonus de 20 cents est offert à ceux qui restent durant toute la représentation.

Dans le *New York Times*, le concert est ainsi présenté: « Une longue, longue, longue nuit (et journée) au piano » [A long, long, long night (and day) at the piano], et huit chroniqueurs se relayent alors pour en faire la critique. Harold Schoenberg, le premier des signataires de l'article commence ainsi: « Quoiqu'il en fut, cela a fait l'histoire musicale ». Le concert est retranscrit comme s'il s'agissait d'un match de boxe: « Dans le vestiaire, John Cage, frais après son tour de clavier, nous dit que le morceau est une affaire délicate à jouer. Pas tellement sur les mains, mais "la tête va d'abord", il dit. À 08 h 40 M. Tudor encore debout, prend la relève de David Del Tredici dans un pur roulement de garde, dans lequel la main gauche du nouvel homme se déplace en même temps que la main droite de celui qui s'éloigne/18 ». L'article se termine ainsi: « L'Esthétique? L'Esthétique a disparu, a déclaré David Tudor, fatigué. »

Si pour Michel Foucault « les faits sont moins intéressants que la manière dont ces faits sont interprétés dans un certain moment

historique/¹⁹ », dans notre cas, les différentes interprétations au cours de l'histoire de l'œuvre, sont également plus intéressantes que la discussion sur la vraie signification de *Vexations* – si l'on présume qu'une telle chose existe. Et si la première audition de 1963 en a généré beaucoup d'autres par la suite, nous allons à présent en étudier une toute particulière.

***Vexations* X8 : musique et politique à Buenos Aires**

Une interprétation complète de *Vexations* prend entre 12 et 24 heures. Mais sa version la plus hétérodoxe aura lieu cent-huit ans après sa création. Comme nous l'avons annoncé, *Vexations* est interprétée à l'IUNA, le 29 septembre 2001. Cette interprétation donne une tournure radicale à l'indication d'origine, avec une exécution de *Vexations* huit fois d'affilée, soit 6720 répétitions au lieu des 840 prescrites. La manifestation dure ainsi une semaine, 10080 minutes (comme l'indique le panneau devant le conservatoire) jusqu'au 6 octobre.

Si l'interprétation de Cage a alors valeur de forte revendication esthétique autour d'une nouvelle conception de la durée et du temps en musique, l'action coordonnée par l'IUNA est, quant à elle, une protestation politique. En 1999, en Argentine, un nouveau décret national attribue un statut universitaire au conservatoire. Ce changement est appliqué à l'ensemble des écoles d'art – musique, arts plastiques, danse et théâtre. Cependant, le remaniement est établi de manière soudaine et sans effectuer les ajustements de budget nécessaires. Témoin de ce désordre et de l'ampleur des irrégularités, Raúl Moneta est élu directeur de l'ensemble de ces établissements, par un simple décret présidentiel et en l'absence de la majorité des membres des assemblées. Personnalité controversée, Moneta est par ailleurs accusé de plusieurs délits, comme le blanchiment d'argent.

Si les autres établissements artistiques ont manifesté et le font encore, la section musique reste silencieuse. Mais, lorsqu'en 2001 Raúl Lopez Murphy, alors ministre de l'économie, annonce dans son premier discours de sévères coupes budgétaires dans le champ de l'éducation, les manifestations s'intensifient. C'est à l'occasion d'un cours d'harmonie que Santiago Santero dit à ses élèves, plus ou moins sérieusement, qu'il faudrait jouer *Vexations* pendant des semaines/²⁰. L'idée germe chez un groupe d'élèves et bientôt prend feu. Un appel à pianistes est lancé par *flyers* et *e-mails* et surtout par bouche à oreille. Finalement, ils décident de jouer la pièce pendant une semaine : si les 840 répétitions de l'œuvre prennent 22 heures, ils la répètent donc huit fois, d'où *Vexations* X8. Le nombre de répétitions est partiellement arbitraire mais est aussi un choix symbolique pour rendre la protestation plus

¹⁹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 376-385.

²⁰ La première et seule interprétation de *Vexations* à Buenos Aires date alors de 1988, par la pianiste Alejandra de los Santos, accompagnée d'une équipe de dix pianistes.

/21 Entretien de l'auteure avec plusieurs des organisateurs : Santiago Santero (entretien téléphonique le 12 février 2014), Gabriela Bernasconi (le 17 septembre 2013), Fabián Koopmann (le 13 février 2014) et Daniel Godfrid (le 17 février 2014).

/22 Cité dans Norma Giarracca et autres, « 'Vejações X8'. Arte y protesta social en Buenos Aires », en ligne : <http://www.iade.org.ar/movi/articulos/veja.html>, 2001, consulté le 22 septembre 2013, p. 6, nous traduisons. L'article mentionné est une étude faite par une équipe de recherche de l'Instituto de Sociología Gino Germani [l'Institut de sociologie Gino Germani].

/23 John Cage, *Silence*, op. cit., p. 93.

/24 Daniel Amiano, « Finalizó la maratón de Erik Satie », *La Nación*, 9 septembre 2001, nous traduisons.

efficace : il s'agit de donner plus de poids à l'événement, par sa durée. L'idée prend forme et c'est dans le contexte plus large de la crise qui s'abat sur l'Argentine en 2001 que la manifestation a lieu. Elle entre dès lors en résonnance avec les luttes sociales qui se multiplient dans tous les secteurs sociaux : contre l'austérité, le « déficit zéro », la pauvreté et les réductions radicales des budgets de l'éducation. Toute personne à même de jouer *Vexations*, pianiste professionnel ou amateur, est convoquée à cette action où plus de 200 personnes jouent *Vexations* lors d'une interprétation qui est la plus longue de l'histoire de la pièce. Pour jouer la pièce sans interruption, un relais se met en place. Plusieurs étudiants investissent les locaux et dorment au sein de l'école afin de pouvoir effectuer les gardes les plus difficiles (celles de 4 heures du matin, par exemple) et afin que le motif puisse être continuellement repris, qu'il ne s'arrête jamais. La durée de *Vexations*, dans ce cas, est déterminée par l'efficacité de la protestation : puisqu'il s'agit d'une protestation et non pas d'un concert/**21**. Cela est d'ailleurs très explicite dans cet extrait du « Manifeste » de *Vexations X8* : « S'ils prétendent nous vexer encore, nous doublons le pari. Le Centre d'étudiants du Conservatoire National de Musique, beaucoup de force dans les doigts, dans les paupières et dans la poitrine/**22**. ».

La vexation sociale trouve ainsi son symbole esthétique dans ces 144 notes écrites en France plus d'un siècle auparavant. Dans le même esprit que Satie, qui fait face à l'académisme de la fin du XIX^e siècle, l'œuvre récupère paradoxalement sa dimension critique, mais cette fois pour soutenir le conservatoire du début du XXI^e siècle. Le fait de jouer un certain nombre de fois le motif n'est plus ce qui prédomine.

Vexations est considérée comme une œuvre sur la durée, la répétition et l'ennui. Ici encore, une citation de Cage est significative : « Le zen nous dit que si une chose est ennuyeuse au bout de deux minutes, essayez encore pendant quatre. Si c'est toujours ennuyeux, essayez pendant huit, seize, trente-deux et ainsi de suite. Éventuellement, on découvrira que ça n'est pas ennuyeux du tout mais très intéressant/**23**. ». Cette acception est très loin du projet de *Vexations X8*. Plus qu'un essai sur l'ennui, c'est une façon radicale et captivante de témoigner d'un malaise social. Tous les musiciens et professionnels de la culture veulent y participer, comme le souligne le chroniqueur d'un journal argentin à l'époque : « Voilà pourquoi la rencontre s'est transformée en un événement remarquable de notre culture. Une rencontre de sensibilités qui sont, en fin de compte, le futur de notre musique. De toute musique/**24**. ».

La protestation se fonde sur la définition même du mot *vexation* : « 1. Action de vexer, de maltraiter ; son résultat : abus (de pouvoir), brimade, exaction, oppression, persécution. 2. Action de vexer ; blessure,

froissement d'amour-propre ; résultat : humiliation, insulte, mortification, rebuffade/**25** ». À partir de ce champ sémantique, les questions suivantes se posent : qui se sentait concerné par cette protestation ? Quelle a été sa réception ? Est-ce que *Vexations X8* a réussi à « vexer » ? En premier lieu, le directeur du Conservatoire dit aux organisateurs qu'ils « ne vont pas durer même un jour/**26** ». Une professeure menace Santiago Santero de « l'attaquer en justice pour “dommages et intérêts” contre le personnel du Conservatoire l'accusant de provoquer du stress acoustique/**27** ». Un autre professeur avoue que l'idée est géniale, mais « que la pièce est tellement moche qu'il devrait plutôt faire leur manifestation avec un *Nocturne* de Chopin/**28** ». Mais le concert est l'occasion de créer le Centre des étudiants du conservatoire, organisation qui existe encore.

Paradoxalement, le soutien vient de l'extérieur du Conservatoire. Beaucoup d'artistes et musiciens extérieurs et par ailleurs très populaires participent à *Vexations X8* mais aussi à un concert organisé dans la rue à la fin de la semaine. *Vexations X8* est couvert par la presse écrite et télévisée, même si les attentats du 11 septembre accaparent les médias. L'Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Tucumán [Institut Supérieur de Musique de l'Université de Tucumán], autre ville en Argentine, organise aussi sa propre interprétation de *Vexations* pendant 36 heures pour montrer son soutien au *Conservatoire National* et contre les mesures d'austérité.

Il s'agit également d'une protestation pacifique. Comme cela est établi par les organisateurs dans la conférence de presse qui précède *Vexations*, il s'agit d'une manifestation « gandhienne ». Nous considérons ce type de manifestation comme le dénominateur commun de plusieurs luttes en Argentine en 2001, à l'instar des femmes qui protestent contre la vente des terres agricoles en chantant l'hymne national argentin/**29**. *Vexations X8* est une manifestation musicale, politique et non violente.

La fin de *Vexations X8* est couronnée d'applaudissements durant plus d'une demi-heure et des larmes des étudiants qui avaient consacré une semaine complète de leur vie, corps et âme, à soutenir cette action contestataire. Deux mois plus tard, la crise arrive à son moment le plus dramatique. En décembre de cette même année, 2001, le président est obligé de démissionner et est suivi de quatre présidents provisoires en seulement 12 jours. *Vexations X8* ne marque pas l'essor ou la fin d'un moment chaotique mais bien davantage un éclair dans un orage qui durera plusieurs années.

En 2011, soit dix ans plus tard, la situation se stabilise. L'IUNA reprend un fonctionnement plus régulier et les perspectives futures appellent à l'optimisme : par exemple, les postes sont attribués par concours

/25 Alain Rey, Josette Rey-Debove (sld), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, p. 2666.

/26 Santiago Santero (entretien téléphonique le 12 février 2014).

/27 *ibid.*

/28 *ibid.*

/29 Norma Giarracca, *La protesta social en la Argentina*, Buenos Aires, Alianza, 2001

/30 Voir, par exemple, une référence à cela dans le blog de la pianiste Silvia Dabul: <http://humodedamasco.blogspot.fr/2011/11/en-trance-colectivo.html> consulté le 4 décembre 2013.

/31 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 25.

/32 Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 67-68.

et les ressources sont augmentées. Cette année-là, le Festival de musique contemporaine du Théâtre San Martín, programme *Vexations*. Si en 2001 les participants à *Vexations X8* regrettent une certaine « ignorance de la musique de notre temps », en 2011 des cursus spécialisés en interprétation de musique contemporaine existent.

Santiago Santero, l'initiateur de *Vexations X8*, participe à la reprogrammation de l'œuvre. Le marathon compte alors sur la présence de Christian Wolff (qui avait joué dans la performance historique de Cage en 1963) et qui est le premier pianiste à jouer le motif. Quarante-huit pianistes se succèdent pendant 22 heures, entre les 28 et 29 novembre 2011, pour accomplir les 840 répétitions de l'œuvre. La fonction contestataire est dissoute et l'œuvre récupère une valeur musicale. Cependant, deux autres qualités viennent s'y attacher : la réminiscence et l'hommage. La présence de Christian Wolff est une manière de reconnaître l'importance des musiciens et des compositeurs de sa génération pour l'œuvre. Il s'agit d'une performance de la pièce qui fait allusion à sa propre histoire. Le Festival présente *Vexations* comme une célébration de sa quinzième édition, mais pour beaucoup de participants, il s'agit d'une réminiscence de *Vexations X8*, et de ce que cet événement a pu signifier pour la culture musicale argentine/30. Dans son livre *Devant le temps*, l'historien de l'art Georges Didi-Huberman se pose la question du temps dans l'image, mais aussi de l'image dans le temps. Il propose une alternative à la temporalité linéaire du temps de l'histoire de l'art – où les œuvres du passé se comprennent par l'étude de l'époque où elles ont été créées, pour proposer une temporalité alternative – où le passé et le présent sont des entités inextricablement liées. Cela s'explique par le fait que l'image est anachronique.

Nos cas se rapprochent de cette idée. Une lecture de *Vexations* dans son seul contexte de création ne saurait rendre compte de toute sa complexité. De même que pour les images, cela ne veut pas dire que la musique « échappe par essence à l'historicité » mais qu'« au contraire, sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne se verra pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse/31 ». Les anachronies étant entendues ici au sens donné par Rancière : « Il y a des modes de connexion que nous pouvons appeler positivement des *anachronies* : des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler le sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec "lui-même"/32. ».

Nous avons suivi deux lignes d'analyse du temps dans notre étude. La première parcourait les significations accordées à la durée dans les différentes interprétations de *Vexations*. La deuxième étudiait la

chronologie d'une œuvre au fil de l'histoire après sa création. Comme nous avons pu l'observer, dans les interprétations prises ici comme cas d'étude, *Vexations* revêt différentes significations selon les moments où elle est « découverte » ou « reprise ». L'œuvre se réactive dans différents contextes et modifie également son influence au fil de l'histoire. L'influence de Satie ainsi que l'admiration que lui portent Cage et les minimalistes américains, tiennent principalement aux réflexions pionnières du compositeur français autour de la question du temps. La redécouverte de Satie chez ces compositeurs a permis d'ouvrir un nouveau chapitre dans l'histoire de cette œuvre. Ainsi, chaque fois que l'œuvre est jouée elle renouvelle sa signification et modifie sa propre historicité. *Vexations X8* en est une suite pour le moins imprévisible, voire improbable. L'élément clé de sa protestation est alors *la durée* : plus longtemps *Vexations* sonne, plus efficace elle est. Si la durée permet la réflexion autour des significations du silence et du son, c'est aussi à travers elle, à travers sa capacité à s'installer dans le temps, que la musique trouve un moyen d'action et de transformation de la réalité sociale.

Violeta Nigro-Giunta

¹⁴ Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses."

Ci-dessus

Partition manuscrite
de *Vexations*, parue
dans la revue
Contrepoints 6.

Ci-contre

Registre de concert
de *Vejeciones x8*
(IUNA, Buenos Aires,
2001) © Fabián Koopman