

José Manuel López López, les écritures des temps.

« Il ne nous reste donc plus à nous compositeurs, marqués par le temps physique de notre existence, qu'à explorer les mystères de ces temps multiples. »

JM López López

Dans l'art contemporain, la connaissance auparavant intuitive des paramètres est devenue forcément explicite, même si cet explicite n'est souvent qu'inconscient. Mais la musique, qui a tous les sens et même au-delà, transmet un caractère qui lui est par essence immanent ; elle existe donc au-delà des objets ou des éléments qui la composent. Elle attend tout d'une perception aux aguets qui doit identifier dans des attributs parfois difficiles à délimiter, voire trompeurs et illusoires, sa puissance et sa forme vivante. Pour aller à la rencontre de la musique de José Manuel López López, il faut donc y reconnaître avant tout, je crois, sa force de conviction et la symbiose qu'elle construit autour de ces formes de perception de notre environnement.

Son écriture se révèle en fait comme la construction d'un espace commun du sensible. Abordant des domaines inhabituels du timbre du piano (bien que présents lors de toute interprétation), il les met au premier plan (*Un instante anterior al tiempo*, 2006). Bâtissant dans le temps les processus perceptifs, il imprègne sa démarche musicale d'une logique déduite d'elle-même du matériau qu'il tâche d'organiser. Ce matériau musical se déploie au travers de lois d'organisation qui obéissent, comme notre perception, à des structures évoluant dans le temps. Les dimensions de ces variations sont tout autant de l'ordre de la microtonalité que de l'ordre de la macroforme, l'une et l'autre s'influençant mutuellement.

Dès *Aquiléa* (1986), première pièce importante de sa musique de chambre, il affirme ces caractères fondamentaux de toute son expression musicale : superposition de temporalités indépendantes donnant l'illusion de différents niveaux de flux simultanés, variations mélodiques multipolaires accentuant la fuite du temps, contrastes dynamiques et harmoniques appuyant des articulations, traitement du timbre par fusion de registres très proches et incorporation de micro-intervalles. Soudain pour l'auditeur, la dynamique de la relation entre le temps et l'espace organise parfaitement la trame de la forme de l'œuvre sous des effets de reliefs variables, comme une sculpture sonore tridimensionnelle qui se dévoilerait sous ses différents angles d'écoute.

Influencé par les avancées technologiques, le matériau musical de José Manuel López López se déploie au travers de lois d'organisation directement liées aux récentes découvertes (décomposition et recomposition du son par la synthèse numérique, par exemple). Il superpose ainsi des modes de gestion du temps où chaque masse sonore possède sa couleur propre et chaque geste instrumental son sens précis. La formalisation est alors souvent déduite de ce travail en amont. Des timbres riches, par exemple la voix (*Sottovoce*, 1995), le piano (*Concerto pour piano*, 2003-2005, *Un instante anterior al tiempo*, 2006), ou des sons cuivrés (*Lituus*, 1991, *El margen de indefinición*, 2001), lui permettent de réexposer dans la conception harmonique de l'œuvre les rapports découverts entre les partiels, s'adonnant alors à ce qu'il qualifie lui-même de « clonage ».

Des impressions produites sur nos sens, ces sensations qui nous apparaissent a priori comme des états particuliers de notre corps, nous parvenons à de véritables perceptions lorsqu'elles servent à former a posteriori des représentations des objets extérieurs. En intégrant ces niveaux de perception qu'avait dévoilés la philosophie kantienne, la musique de José Manuel López López (*Agua y cuadrante*, 1991, *Jenseits...diessseits*, 1993, *Mettendo il grande oceano in spavento*, 1997) tente d'induire et d'orienter nos stratégies d'écoute. Cette musique insère l'instant objectif dans une réserve de durée subjective : à l'échelle du moment, la période s'auto-organise harmonieusement, mais à l'échelle de la forme, tout reste suspendu. Ses traitements du geste instrumental influencent ces modes de perception : ainsi, dans *Viento de Otoño* (1998) de lentes accélérations des cordes en petites notes jetées sont traitées de manière asynchrone, des traits d'instruments se font rapides et la progression chromatique se rétrécit jusqu'aux glissandi, nous laissant dans une subtile superposition de schémas temporels.

A la frontière entre fusion et ségrégation, entre la dimension du rythme et la dimension mélodique

ou entre la dimension du timbre et la dimension harmonique, José Manuel López López bâtit alors certaines mixités de perception où la couleur musicale s'enrichit de nouveaux attributs. Les mutations qu'engendrent certaines contraintes de stabilité qu'il s'impose se présentent à nous comme la concrétisation perçue de cette logique formelle déjà signalée. Dans ses concertos, *concerto pour violon* (1995), *Movimientos* (1999) pour deux pianos, *concerto pour piano* (2005), il dévoile au fur et à mesure les points de convergence entre la logique du matériau originel et son traitement compositionnel. Il ne s'agit plus de faire dialoguer l'instrument et l'orchestre, mais de profiter du timbre particulier créé par les différents modes de jeu pour offrir avec l'appui de la masse orchestrale toutes les latitudes de transformation de la matière sonore. Nous ne sommes plus dans une quelconque quête d'adaptabilité mais bien dans la symbiose de deux organisations qui opèrent dans des niveaux d'écoute hiérarchiquement différents. Si tant est qu'il s'agisse d'une recherche consciente, les difficultés techniques qu'il cherche à explorer musicalement se situent précisément à l'articulation entre l'interprétation et la technologie (piano et manipulateur).

Poussant la logique jusqu'au bout, sa musique est allée à la rencontre de la littérature, sans doute pour y retrouver cette adaptation des deux pôles du mot sens, sensation et sémantique. C'est ainsi qu'après s'être inspiré de textes du XII^{ème} siècle de Pedro Alfonso (*De silentio, Sottovocce*) il aborde le conte populaire (*Pluma de Hu*, 2000), puis des textes contemporains pour son opéra *les villes invisibles* (d'après le texte éponyme d'Italo Calvino 2004 – 2006). Durant son séjour au Japon, il prend un plaisir certain à la lecture des *Haïkus*. Ils lui inspireront la création d'*Haïkus d'automne*, 1997, *Viento de Otoño*, 1998, *Le parfum de la lune*, 2003, qui sont tirés des plus célèbres auteurs des ces formes de poésie. En 2005 c'est au tour de la poésie chinoise de lui inspirer « *El arte dela siesta* », curieux aboutissement d'une mixité des sensations poétiques et poïétiques.

En s'attachant à aller à la rencontre d'autres arts, José Manuel López López a même poussé cette logique des congruences synesthésiques à son plus haut point. Avec Pascal Auger pour *Octandre* (2001) et *La céleste* (2004), avec José Manuel Broto pour *Estudios sobre la modulacion métrica* (2003) et le DVD retraçant l'intégrale de sa musique pour piano, il explore une connivence avec la vidéo, qu'il portera à son point le plus abouti dans deux opéras multimédia *La noche y la Palabra* (2004) et *Les villes invisibles* (2004-2006).

De ces expériences, José Manuel López López a su dégager une synthèse personnelle des tendances de la musique actuelle, une intuition du perçu et du construit qui lui permet d'élargir le discours musical à toutes les finesses de nos perceptions.

Luc Rondeleux © 2007

Bibliographie : RONDELEUX (Luc), José Manuel López López Il tempo ritrovato, *Musica/Realtà*, 58 -1999/1 - Mars 1999, Libreria Musicale Italiana - Euresis Edizioni, pp. 18-26