

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 73

Buchbesprechung: Livres

Autor: Donin, Nicolas / Albèra, Philippe

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Marie Delcambre-Monpoël: *Ainsi la nuit de Henri Dutilleux*; Marie-Hortense Lacroix: *Pléiades de Iannis Xenakis*; Olivier Meston: *Éclat de Pierre Boulez*; Michel Rigoni: *Le rêve de Lucifer de Karlheinz Stockhausen*
Collection « La trace des silences / musique & analyse ». Paris, Michel de Maule, 2001.

NAISSANCE D'UNE COLLECTION À LA RECHERCHE DE SON IDENTITÉ

Le format de l'essai n'est pas vraiment exploité par l'édition musicologique francophone – pas plus, dans une certaine mesure, que celui du manuel (pensons aux « Cambridge Music Handbooks », qui n'ont pas d'équivalent en langue française). Dans le champ éditorial français, le succès de la série « Philosophies » aux PUF pourrait constituer un élément de comparaison, voire, plus prosaïquement, les petits commentaires littéraires « Profils » chez Hatier. Vue sous cet angle, la nouvelle collection musicale des éditions Michel de Maule vient donc combler une lacune (sinon un manque) en proposant des monographies consacrées entièrement à des analyses d'œuvres contemporaines, d'une centaine de pages, de format livre de poche, et d'un abord bien plus séduisant qu'un « Que sais-je ? » (... mais deux fois plus cher).

Un compositeur, une œuvre. Pour les aborder, les premiers volumes de la série procèdent tous les quatre en gros de la même façon, contrairement à ce que laisseraient croire leurs couvertures bigarrées : est-ce à cause de leur provenance (mémoires et travaux universitaires essentiellement) ? ou est-ce un impératif propre à la collection ? En tout cas leurs structures suivent assez fidèlement un même *ordre des choses* académique. On commence par la vie du compositeur, on s'approche de l'œuvre visée en retraçant la trajectoire compositionnelle qui y mène, enfin on décrit tout ou partie de l'œuvre en détail ; s'ajoute à cela le post-scriptum chronologique désormais obligatoire : la réception. Si ce moule a le défaut d'être particulièrement artificiel, il permet néanmoins, tant il est devenu une seconde nature dans la musicologie (francophone en particulier), un certain jeu avec les conventions, et parfois d'imprévisibles illuminations. Arrêtons-nous de préférence sur l'ouvrage le plus consistant (152 pages au lieu d'une petite

centaine pour les autres), qui est aussi le plus rebelle à la présentation conventionnelle décrite ci-dessus.

L'analyse d'*Éclat* (1964) par Olivier Meston a deux mérites immédiatement bénéfiques : elle distingue les différents plans de compréhension qu'elle convoque, et elle s'efforce de situer la place de l'analyste sans présupposer une hypocrite neutralité, ou une infra-subjectivité. Ces deux exigences travaillent son livre du début jusqu'à la fin, et donnent à son travail du poids théorique et une certaine dynamique narrative. Postulant que la genèse d'une œuvre consisterait en trois étapes successives – construction, notation, perception –, O. Meston marque par opposition la singularité de l'objet qu'il s'apprête à analyser : « dans le cas d'*Éclat*, [...] il ne s'agit pas d'une suite déductible, qui s'énoncerait comme construction à notation, à perception. Boulez semble opérer une sorte d'étanchéité entre ces trois notions » (p. 10). En référence à cette problématique prometteuse, on regrettera que le livre s'ingénie à faire rentrer les faits dégagés dans trois chapitres séparés intitulés « Construction », « Notation » et « Perception » alors que le but déclaré était de montrer la porosité entre ces catégories. Bien sûr, le mode d'exposition adopté permet au lecteur de se repérer facilement ; mais dès que des interactions entre catégories sont mises en évidence, des redondances se répercutent de loin en loin (ainsi d'un problème philologique d'attribution tranché différemment pp. 38, 88 et 91, sans que les divergences d'interprétation soit justifiées par l'auteur).

Par ailleurs, les typologies utilisées ne sont pas des universaux, et certaines absences de définitions se font parfois sentir, que ce soit dans l'assimilation passagère de la perception et de la réception, ou dans la référence par deux fois à la

« musique structuraliste » sans précisions sur l'origine de cette expression. En ce qui concerne le « structuralisme » de Boulez, on peut d'ailleurs regretter une utilisation de *Penser la musique aujourd'hui* qui ne tire pas de conséquences de la contemporanéité des deux « textes », l'un musical avec des annotations, l'autre « littéraire » avec des exemples musicaux. Même chose en ce qui concerne la référence à Mallarmé (« Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui »...), très intéressante mais assénée bien plus que démontrée, en l'absence d'un aveu explicite de Boulez sur l'authenticité de ce référent ou de cette influence. D'après O. Meston, l'image du cygne dont le plumage est progressivement figé dans la glace vaudrait art poétique de la partie centrale d'*Éclat*, « où les registres se gèlent [progressivement] à partir du *do* de la cloche-tube » (p. 28) – un *do* qui est structurellement à la fois centre et absence.. Dans ce contexte, l'auteur ne se contentant pas d'une référence aux textes canoniques de Boulez (à commencer par « Poésie – Centre et absence – musique » (1962)), la citation (p. 20) de l'étude de Jean-Pierre Richard publiée en 1961, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, n'est sans doute pas innocente ; mais elle aurait gagné à être mise en relation de façon approfondie avec la question cruciale des liens entre texte/musique et voix/instrument chez Boulez à l'époque de *Pli selon pli*. Dans le développement où il évoque ce problème (p. 122), l'auteur cite (cruellement ?) le *Debussy* de Barraqué (1962) ; selon moi, une référence à l'article de Derrida « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » (1966 ; repris dans *L'écriture et la différence*), quasi contemporain de la création d'*Éclat*, aurait complété avantageusement la présentation des enjeux de pensée décrits ici, les résonances biographiques¹ en moins.

Enfin, pour en finir avec les lacunes, la place du locuteur, si elle est parfois clairement définie (p. 126), ne l'est pas toujours sur le plan de la mise en récit. Ainsi la série qui fonde toute l'analyse matricielle du solo de piano inaugural est-elle d'abord déduite de « traces » visuelles laissées par Boulez dans la partition ; à cette occasion, l'auteur déplore la discrétion de Boulez sur ses secrets d'ateliers (p. 17), alors qu'il relèvera lui-même la mise en évidence perceptive et visuelle (par son instrumentation) du premier énoncé (essentiellement vertical) de cette même série, au tout début de l'œuvre comme il se doit depuis Schoenberg. Le fait que l'auteur s'inspire des esquisses de Boulez transmises par Piencikowski et de l'analyse d'*Éclat* par Durieux (guidé lui aussi par Boulez) indique assez que le compositeur a laissé la porte ouverte à l'interprétation génétique, et a transmis – à sa manière bien spécifique – des clefs d'analyse sérielle. Ces réserves et regrets étant exprimés, le livre reste un travail rigoureux et utile. Non seulement il rend public et aisément accessible un ensemble parfois insoupçonnable de manipulations formalisées des hauteurs, mais dans le même temps il évite une lecture unilatéralement « sérialiste » de l'œuvre (qui l'affairait en la ramenant à une version *soft* des glorieuses années 1950) : en effet, il dégage en elle une pensée solide du rapport instrument(iste)/compositeur, qui aboutira dans le travail à l'Ircam, et notamment dans la fonction d'« ordinateur central » (p. 98) dévolue au chef dans *Repons*. En outre, la

réflexion sur la notation boulezienne et sur le « statut d'ouverture » tout relatif d'*Éclat*, est souvent intéressante.

On retrouve dans les autres volumes cette même tension sous-jacente entre la fascination pour un compositeur² et l'objectivité scientifique garante du sérieux de l'entreprise. Marie-Hortense Lacroix active cette tension sous la forme d'une ironie goguenarde qui rend d'autant plus agréable la lecture de son travail sur *Pléiades* – qui sert en fait autant d'introduction à la musique de Xenakis qu'à l'œuvre analysée. Michel Rigoni propose une lecture approfondie de *Luzifers Traum* de Stockhausen, même si parfois trop bavarde (quarante pages sur la vie de Stockhausen ou sur les rapports entre musique et diable à travers les âges [pp. 10 et 41 notamment], avant d'en arriver enfin à la partition : c'est trop, et cela ne serait justifié que si l'auteur exploitait ce matériau historique au cours de l'analyse). Certaines allusions nous laissent sur notre faim ; il en va ainsi de la comparaison stimulante entre le fragment de la superformule de *Samstag aus Licht* utilisé pour *Luzifers Traum* et l'*Ursatz* schenkérienne (p. 48). À noter : un entretien d'une vingtaine de pages avec Nicholas Isherwood, fidèle interprète de *Luzifer* depuis près de vingt ans.

Dans ces deux derniers livres, on regrettera le grand nombre d'illustrations illisibles ou inutilisables. On peut s'interroger sur la logique qui préside au choix des reproductions : dans la mesure où aucune de ces analyses ne peut se lire

sans le texte musical en mains, certaines illustrations prises dans la partition paraissent inutiles. Quant au livre sur *Ainsi la nuit* de Dutilleux, il n'apporte pas grand chose par rapport à l'article publié par la même auteure dans *Musurgia* vol. III, n°1 (1996), ce qui lui confère une certaine contingence en comparaison avec les trois autres analyses, qui concernent des œuvres plus rares ou analytiquement méconnues.

Espérons que, malgré un prix parfois trop élevé, cette série audacieuse (à l'aune du contexte éditorial) trouvera son public. Celui-ci sera sans doute différent selon que l'accent aura été mis sur l'innovation analytique (pour l'instant minoritaire) ou sur l'idée d'introduire à une poétique à travers une œuvre-clé. On attend avec intérêt l'analyse du *Canto Sospeso* de Nono par Laurent Feneyrou, ainsi que d'autres futurs volumes. Le fait qu'aucune tranche chronologique ne soit pour l'instant privilégiée à l'intérieur de la période 1945-2000 est heureux ; de même, les disparités de popularité et d'accessibilité des œuvres traitées stimule l'intérêt. Souhaitons que la collection conquière son identité et sa consistance sans en passer par une normalisation asséchante des contenus, mais plutôt en questionnant ses raisons d'être. *Nicolas Donin*

1. Celles-ci sont refoulées par la posture analytique, mais les plus anecdotiques apparaissent néanmoins en notes de bas de pages (pp. 13, 21)...

2. Sur l'empathie avec l'œuvre analysée, O. Meston parlait de « transfert » (p. 130).

Avec Helmut Lachenmann
Martin Kaltenecker
Van Dieren, Paris, 2001 (334 pages).

DÉCONSTRUIRE LA SATISFACTION

Avec Helmut Lachenmann, dit le titre, et non pas *sur lui*. L'étude de Martin Kaltenecker traverse ainsi le massif lachenmannien sans se laisser impressionner par la pensée riche et structurée du compositeur, qui est tout à la fois une aide et un danger pour l'approche de sa musique, et dont il donne un aperçu substantiel, parfaitement bien assimilé. Dans une première partie, Kaltenecker dégage les notions fondamentales permettant d'aborder cette œuvre difficile et d'en saisir l'évolution ; dans un deuxième temps, il essaie de la situer philosophiquement et d'en définir les enjeux. L'ouvrage mêle ainsi la monographie classique et l'essai.

Dans la première partie du livre, l'auteur suit les différentes étapes de la constitution d'un langage et d'une esthétique indissolublement liés à une éthique. Il situe la position de Lachenmann dans le contexte de l'époque, vis-à-vis de Nono notamment, mais aussi par rapport à la scène allemande, insistant sur la volonté d'une démarche sans compromis, capable de se réfléchir elle-

même et d'éviter les pièges de la subversion récupérée. On le sait, de telles prémices ont amené le compositeur à une réflexion en actes sur le matériau, et notamment sur sa dimension sémantique, qui inclut les concepts de forme et de temps : elle vise le dépassement de l'opposition entre une pensée paramétrique où le matériau est déshistoricisé, et une pratique qui laisse revenir à la surface les anciennes catégories rhétoriques. Pour Lachenmann, l'œuvre ne résulte pas de calculs préalables, elle ne s'appuie pas des éléments préfabriqués comme s'il s'agissait d'éléments naturels, mais cherche à faire prendre conscience, contre l'idée du produit fini, des processus formels et des significations historiques cachées à l'intérieur des sons et des relations entre les sons. Il faudra un certain nombre d'œuvres et d'expériences au compositeur pour qu'il parvienne, à l'époque de *temA* (1968), à ce que Kaltenecker nomme justement un « retournement fondamental » : « déduire un système de différences non pas des

paramètres d'un son, mais du geste qui le produit. » Le son devient alors le « protocole acoustique d'une certaine quantité d'énergie », et en même temps, l'expérience de ses limites, qui conduisent aussi bien au bruit qu'à l'inaudible. C'est ce que l'on a appelé une pensée de la déconstruction, nécessaire pour libérer une énergie expressive qui ne serait pas déjà enfermée dans des catégories préétablies : l'art de Lachenmann n'est pas un art de l'imitation, même si, comme Kaltenecker le fait remarquer, notamment au sujet de son opéra, il multiplie les figuralismes sonores. Ainsi l'auteur peut-il référer cette démarche au principe husserlien, « revenir aux choses mêmes », qui fonde l'expérience phénoménologique à partir d'une mise à l'écart de tout savoir préconçu. Mais chez Lachenmann, la dimension réflexive est au cœur d'un tel travail, et la réduction phénoménologique s'enrichit d'une « perception qui se perçoit elle-même ». L'histoire, avec ses significations, n'est pas évacuée, mais au contraire retraversée,

repensée, dans l'espoir d'une éclaircie, d'un sauvetage, d'un renversement, d'une ouverture décisive.

Kaltenecker suit la trajectoire du compositeur, en inscrivant ses idées dans le contexte musical de l'époque, et en les rapportant aux œuvres proprement dites, dont il propose quelques aperçus analytiques. La grande quantité de citations tirées des textes du compositeur lui-même, inédits pour la plupart en français, et les termes d'un débat qui s'est déroulé en grande partie en Allemagne, donc peu connus du public francophone, fournissent un matériel riche et utile. Kaltenecker a le souci d'élargir sans cesse les questions posées à des problématiques qui dépassent le cas singulier de Lachenmann, si bien que son livre est aussi une contribution importante à la musique des quarante dernières années.

Dans la deuxième partie du livre, l'œuvre de Lachenmann est retraversée, non pas toutefois à travers les catégories que le compositeur a lui-même formalisées, ou à travers celles de l'histoire, mais à travers certaines notions clés

empruntées à la *Critique de la faculté de juger* de Kant, et de leurs prolongements dans des textes de Jean-François Lyotard et du philosophe Kitaro Nishida. On ne résumera pas cette longue digression, parfois un peu laborieuse, sinon pour en désigner l'un de ses objets centraux : la relation entre forme et matière, qui conduit à la dialectique du vide et du sens. Ainsi Kaltenecker insiste-t-il finalement sur la « fascination de Lachenmann pour cette idée du moi comme lieu d'une expérience », qui se retrouverait chez Nishida notamment, amenant à un « déplacement de la " scène intérieure " de sa musique et du sujet qui lui est corrélé. Dans ses œuvres comme *Pression* et *Air*, l'instrument ou l'effectif instrumental, conçus comme ensemble virtuellement infini des phénomènes sonores qu'ils peuvent produire, sont " mis à l'écoute " par un sujet qui, en les sondant, ouvre un espace haptique ». Ce que l'auteur prolonge à travers une citation de Heidegger comme la rencontre du sujet et du lieu, selon un concept moderne qui vient de Mallarmé : « Nous devrions apprendre à reconnaître que les choses elles-mêmes sont les

lieux – elles ne sont pas seulement à leur place en un lieu. » La musique, comme dans *Nun*, peut alors exister en tant que situation, dans laquelle le moi s'absente au nom d'un absolu, d'une réalité nouvelle, de l'émergence d'un sujet autre. Dimension religieuse revendiquée, ou plus exactement signalée par Lachenmann lui-même, dont on n'oublie pas qu'il est fils de pasteur ; elle est sous-tendue par une critique implacable du mauvais usage de la musique comme refuge ou comme satisfaction immédiate, au profit d'une idée renouvelée de la transcendance, qui apparaît dans *La petite fille aux allumettes*. L'idée wagnérienne de purification et de rédemption reparaît ainsi subrepticement, dans un tout autre contexte, et pourrait-on dire, comme en négatif à l'intérieur de la réalité sonore proprement dite de l'œuvre lachenmannienne. Mais c'est aussi toute la difficulté d'être Allemand, comme disait Nietzsche en son temps... *Philippe Albèra*