

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Band: - (2016)
Heft: 133

Artikel: Tourner les pages de son vivant : à propos d'un ouvrage nécessaire et sur le caractère achevé d'un siècle
Autor: Brunner, Raphaël
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927503>

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: 07.10.2024

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

Tourner les pages de son vivant

À propos d'un ouvrage nécessaire et sur le caractère achevé d'un siècle

Raphaël Brunner

Suite à la disparition de Pierre Boulez, Le Monde déclare qu'« un point véritablement final » est mis au « XX^e siècle musical avant-gardiste¹ ». Au moment où la revue dissonance affronte le difficile tournant du millénaire et voit sans doute son titre être lié aux mutations musicales du siècle précédent, un ouvrage sur les théories de la composition au XX^e siècle² nous donne l'occasion de marquer l'arrêt sur un siècle tout entier.

On peut penser que le caractère « hétérologique » de la musique l'« interdit à tout positivisme³ » et appelle des approches historiques ou herméneutiques, mais on peut penser aussi que la musique a besoin d'une positivité qui permette de développer la conscience de la manière dont elle est composée, pour qu'ensuite cette dernière nous informe sur la manière dont on pourrait la recevoir⁴. Au XX^e siècle, la mise en avant du dispositif de composition ou de production revêt une importance particulière, comme dans l'art visuel. Ici, la tension entre le dicible et le visible se décline là sous la forme d'une tension entre pour ainsi dire le dicible et l'audible, qui s'était traduite par la manière dont le modèle de la musique instrumentale supplantera progressivement celui de la musicale vocale.

L'autonomie musicale dont hérite le XX^e siècle semble aller plus ou moins de soi, du moins dans sa première moitié. Mais comment l'appréhender lorsque, suite à l'effritement des conventions tonales, elle s'apparente progressivement au cours du siècle à une forme d'immanence, avant qu'elle ne « renaturalise » pour partie ses propositions ou d'une manière générale qu'elle ne renouvelle ses ancrages ? La tentation est sans doute légitime d'aborder cette immanence au regard d'une situation interdisciplinaire dont le structuralisme est un élément⁵. Faut-il cependant voir dans ce repli une manière de sauvegarder un devenir ? Est-il au contraire le symptôme d'une autonomie fortement ébranlée, coïncidant avec la production d'une théorie cherchant à fonder la composition sur autre chose que sur les fonctions de la tonalité et au risque qu'un art ayant produit sa propre

notation ne parvienne plus à éclairer ses propres fondements ? Un tel repli indiquerait-il que les compositeurs auraient troqué leur métier contre celui de la science⁶, de la même manière que la réception esthétique de la musique aurait cédé la place à d'autres formes de réception ?

Ces questions sont difficiles, car elles touchent pour ainsi dire la registration sociale et institutionnelle des énoncés ; y répondre participe d'un questionnement et d'un ébranlement touchant l'ensemble des sciences humaines. S'il est un mérite de cet ouvrage — qui en présente de nombreux —, c'est de permettre de les poser, de les provoquer même, sur la base d'éléments étendus confiés à des spécialistes de chaque compositeur ou chaque domaine abordés.

ESSAIS PRÉCÉDENTS ET CONTEMPORAINS

Nombreux sont au tournant des XX^e et XXI^e siècles les essais de synthèse qui portent sur la musique du XX^e siècle dans son ensemble ou d'une manière privilégiée du second après-guerre, et notamment sur les manières de la composer, comme s'il s'agissait de faire le point sur le siècle dernier parcouru par une évolution digne de l'arrachement opéré par l'*Ars nova*. À la suite des ouvrages sur Alexandre Scriabine, Leoš Janáček et Gérard Grisey sont retenus deux ouvrages, *The Cambridge History of Western Music Theory* et *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*⁷, dont la juxtaposition des seuls titres peut donner à penser que la musique du XX^e siècle apparaît comme nécessairement voire

essentiellement accompagnée par la réflexion théorique. L'ouvrage de Célestin Deliège⁸, également mentionné, donne un catalogue descriptif et critique du second après-guerre. Dans ses écrits, d'une manière générale, le musicologue développe des conceptions où la théorie ne peut se détacher de l'hétérogénéité de son objet⁹ : l'approche qui porte sur le langage forgé par la tonalité s'élargit à des considérations qui rendent compte du XX^e siècle sans pour autant renoncer à articuler logique et langage musicaux.

Quant à Pascal Decroupet, également cité, il nous livre un déchiffrement, d'abord au sens propre, du sérialisme¹⁰, qui apparaîtra traité sous l'appellation d'un « nœud sériel » propre à en rassembler les éclats. Est mentionnée également l'*Encyclopédie Einaudi*¹¹, plus musicologique, au sens traditionnel du terme. À noter que l'entreprise étendue de François Nicolas, *Le Monde-Musique*, n'est pas retenue¹², sans doute parce que la musique y est envisagée comme une écoute (présente également chez Luigi Nono sous la forme d'une « tragédie de l'écoute » ou chez Helmut Lachenmann sous la forme d'un « spectacle de la perception musicale »).

Mentionnons finalement, à l'instar des directeurs de l'ouvrage, l'ambitieuse généalogie d'Hugues Dufourt, que seul un esprit rationnel capable d'assumer sa part de subjectivité face à l'histoire est à même d'écrire. C'est d'ailleurs originellement à l'initiative de Dufourt que l'on doit le projet dont ont hérité Nicolas Donin et Laurent Feneyrou, qui resserreront le contenu de l'ouvrage, l'entreprise de Dufourt dégageant de son côté les « idées directrices » fautes desquelles « les analyses de la musicologie historique sont condamnées à se dissoudre dans la multiplicité et l'éparpillement¹³ ».

LIGNES DIRECTRICES

D'idées directrices, l'ouvrage n'en manque pas, même si dans leur prudence scientifique les directeurs confient aux lecteurs, pour le dire avec le préfacier, le pianiste Pierre-Laurent Aimard, l'« usage non encyclopédique de l'encyclopédie ». Le propos diffère d'une entreprise reconstructive, qui nécessite que soient d'abord dégagés des éléments tenant à la fois de l'interdisciplinarité et du travail d'une large communauté scientifique.

Diverses possibilités de rassemblement sont retenues, simultanément. Il y va ainsi d'un agencement monographique, étant entendu que la monographie peut porter également sur les collectifs, mais aussi d'un agencement thématique, car l'ensemble des thèmes retenus sont une déclinaison du paradigme théorique gagnant en généralité ce qu'il perd dans le monographique. Pour les raisons évoquées plus haut, l'agencement généalogique est écarté, et pareillement l'historique, sauf par exemple dans l'introduction que donne Philippe Albèra à son texte. Quant à l'hagiographie, elle ne transparait à la rigueur que dans les choix opérés ou, tenue, dans les résidus d'une époque où parler de musique contemporaine tenait d'un engagement formulé explicitement.

De fait, les théories de la composition peuvent informer

non seulement l'interprétation musicale (selon les vœux du préfacier), mais aussi une musicologie dès lors enrichie par la connaissance des processus de composition. Dans le premier cas se pose la question d'une signification musicale inférée par l'interprète à même l'œuvre, déjà langage mais pas encore — si l'on me prête le paradoxe du fondement langagier des pratiques interprétatives (mais aussi compositionnelles). Il y va d'une *Aufführungspraxis* où les œuvres du XX^e siècle posent à peu près les mêmes problèmes que les œuvres du passé. Dans le second cas et d'une manière générale, les « idées » qui accompagnent la création viennent compléter celles que l'on dégage des œuvres mêmes ou qui, formulées théoriquement, les accompagnent. L'ouvrage maître *Idea*, d'Erwin Panofsky, dans le domaine de l'histoire de l'art, ou son correspondant, certes portant sur une époque historique autre, *L'idée de la musique absolue*, de Carl Dahlhaus, peuvent être évoqués comme des précédents, même si à « idée » se substitue ici, au moins dans la visée initiale de l'ouvrage, le terme de « logique musicale ».

Aimard use lui-même de la métaphore linguistique et souligne, à l'instar de Donin et Feneyrou, l'impossibilité d'une théorie unifiée, en pleine époque « maniériste », à cause d'un « polyglottisme que nous héritons du siècle passé » (p. 3). L'idée d'une logique musicale n'est donc pas absente, au contraire, mais elle cède sous la pression des logiques particulières et l'inventaire des conceptions. D'où la gageure réussie d'un relèvement du particulier par les regroupements et les éléments transversaux, sauf peut-être dans le dessin des inévitables trajectoires individuelles, qui semblent parfois inmanquablement entériner la solitude des systèmes d'écriture qui, dès lors, relèvent plutôt de l'analyse ou de la monstration du système compositionnel individuel, même rationalisé (mais ce serait là sans compter sur des spécialistes également capables de généralisations).

L'AMBITION SCIENTIFIQUE

Cet écueil (ou disons cette limite) est d'ailleurs exposé par Donin et Feneyrou, qui s'en sortent avec un argument quelque peu rhétorique mais vite oublié au regard de leur œuvre : « Certes, rendre compte de procédés d'écriture musicale, revendiquer des traits significatifs d'un style ou d'un langage, ce n'est pas en soi faire acte de théorisation. Mais cela le devient dès lors qu'il y a individualisation du langage et justification rationnelle de faits stylistiques. » (p. 5) La démarche théorique individuelle est appelée, en l'absence d'un jugement de nature esthétique, à donner à la composition une légitimité instituante. L'idée de « poétique » est probablement trop désuète et celle de « méthode » fait peut-être trop référence au seul élément « technique » — mais avec l'avantage, certes, que dans les deux cas n'y apparaît pas l'exigence de généralisation ou de rationalisation.

En comparaison avec la théorie portant sur l'art contemporain, la question de la nature de la musique apparaît

comme secondaire voire marginale, en tout cas implicite ; elle apparaît prioritairement, selon les directeurs, dans des contextes où les compositeurs participent d'une communauté artistique non exclusivement musicale. À relire les conceptions d'Arthur Danto¹⁴ et un questionnement portant à l'endroit de l'art contemporain, un éclairage supplémentaire apparaît, dont on peut ici hériter : s'il y a « assujettissement philosophique » — « théorique », dirait-on (ce qui revient à peu près au même ici) —, ce n'est pas parce que la pratique *illustre* la théorie, mais parce que l'art *innove* philosophiquement ou théoriquement.

On l'aura compris : l'ouvrage se penche plus sur la logique musicale que sur le langage musical mais y subsiste de ce dernier comme une longue ombre portée. Au final : huit larges sections suivent grosso modo un mouvement historique, tout en étant structurées de l'intérieur par affinités ou confrontations thématiques qui multiplient les lignes historiques. La coexistence de textes articulés par compositeurs et de textes articulés par thématiques ou notions impliquait de définir des figures tutélaires, ayant potentiellement valeur de paradigme pour la question théorique, et des thématiques propres à révéler une transversalité qui tendrait à sortir ces mêmes figures de leur singularité compositionnelle.

AUX ORIGINES DE LA QUESTION

Dans un sens, la première section, qui aborde la première moitié du XX^e siècle, fait apparaître les prémises du second après-guerre. À partir de ce que l'on peut appeler une crise de la représentation apparaît inéluctablement la recherche de fondements théoriques qui ne rejoindraient qu'avec danger l'affirmation de la nature de la musique et ne peuvent être à proprement parler thématiques à même les seules œuvres. Chez Arnold Schoenberg, on distingue d'ailleurs deux pôles distincts mais en étroite relation, une théorie explicite (plutôt conservatrice) et une théorie implicite (plutôt progressiste). L'explicite donne des indications sur l'origine de la musique de douze sons : « Chez Schoenberg, la musique devient atonale non par ses accords dissonants, mais par le renoncement absolu à un point de référence harmonique indiscutable. » (p. 61) L'implicite révèle quant à lui « une conception de la composition qui se situe au-delà des moyens techniques mis en œuvre » (p. 211).

Une autre tension entre théorie et pratique apparaît chez un compositeur réputé « d'instinct » comme Paul Hindemith, qui en surprit plus d'un en publiant *Unterweisung im Tonsatz*. Il s'agissait, selon Giselher Schubert, de retirer à la musique post-expressionniste son côté problématique, de manière à légitimer le passage à la nouvelle objectivité. Une même tension apparaît chez Ferruccio Busoni, selon l'avis rapporté d'Edgar Varèse : « Ayant fait la connaissance de Busoni à travers les théories musicales si extraordinairement prophétiques exposées dans son livre, je fus surpris de découvrir que ses goûts musicaux et sa propre musique soient si

orthodoxes¹⁵. » Alors qu'un renversement de perspective inattendu parcourt la lecture d'Anton Webern par Georges Starobinski, qui note que « rarement, dans l'histoire de la musique, la réception d'une œuvre aura aussi peu tenu compte des intentions qui lui ont présidé » (p. 252), absence qui aura conduit, selon l'auteur, à de « féconds malentendus » (p. 253) dans la réappropriation de Webern par les compositeurs du second après-guerre.

À lire les contributeurs, c'est du côté de la Russie et des États-Unis que se trouvent les prémises de grands changements, à commencer par l'harmonie nouvelle fondée par Alexandre Scriabine, articulée par Léonide Sabaneïev et élaborée par Nikolaï Roslavets, dont le fondement permettrait d'expliquer « la musique atonale des Allemands et la musique polytonale des Français¹⁶ ». Malheureusement, on s'en doute, de telles avancées subirent l'accusation de « formalisme » et restèrent inconnues à l'Ouest. Du côté des États-Unis, Charles Ives inaugure un pluralisme où « mise en forme et expression divergent » (p. 130) alors qu'un Charles Seeger avance son idée du contrepoint dissonant fondé « sur une inversion des règles du contrepoint telles qu'elles sont exposées par Johann Joseph Fux » (p. 134 sq.). L'importance de cette théorie apparaît dans l'idée selon laquelle « les rythmes, comme les intervalles doivent répondre à une hiérarchisation de la consonance et de la dissonance » (p. 135). Pour Henry Cowell, la série des harmoniques contient les dimensions mélodiques, harmoniques et rythmiques, car « elle est une échelle dans ses extensions supérieures, une harmonie dans ses extensions les plus graves et une base pour une coordination rythmique¹⁷ ». C'est ainsi que l'on peut considérer, selon Max Noubel, que de tels éléments anticipent le sérialisme européen ou celui de Milton Babbitt (p. 151).

Peut-être encore plus radicaux ou utopistes — c'est selon — furent les systèmes compositionnels cherchant à se soustraire au tempérament égal, de Julián Carrillo à Harry Partch, qui témoignent de la volonté d'échapper au système (à la fois aux normes et au marché), apparentée à celle apparaissant dans l'art conceptuel et l'art plastique. Chez Ivan Wyschnegradsky, une telle échappée consiste à approcher les limites de la perception humaine afin de révéler un sensible pratiquement au-delà des visées intentionnelles de la perception. Au final apparaît la position originale et saillante d'Edgar Varèse, qui n'entre pas dans l'opposition jadis thématisée par Adorno (et partiellement renversée par Boulez) entre le progrès et la restauration, Schoenberg et Stravinsky.

DIVERGENCES EN VUE D'UN DÉPASSEMENT

À l'exposé des tensions entre théorie et pratique succède une section qui chronologiquement dépasse la suivante, puisqu'elle s'étend sur tout le siècle. On y lit le progressif émiettement d'un genre musical sous l'effet dispersant des mises en perspective historiques, géographiques ou techniques. Déjà chez Leoš Janáček apparaît une diversité

incommensurable, sur le plan théorique, qui le fait passer du langage quotidien aux musiques folkloriques, aux théories rythmiques, aux références à Hermann von Helmholtz ou encore tenir l'harmonie pour une synthèse entre physiologie et tensions esthétiques. Chez Bartók, il y va, pourrait-on dire, d'une émancipation par le populaire. Alain Mabit note ainsi qu'« en Europe occidentale [...], le divorce est consommé avec une musique savante qui s'est choisie d'autres voies » alors qu'en Europe orientale, le rapport entre les deux cultures court le risque d'une condamnation aux clichés, que Bartók entre autres sait éviter. Chez Stravinsky, on découvre un écart entre ce qui de son artisanat ou de sa poésie relève du public ou du privé : le strip-tease théorique, évoqué par François de Médicis, est peut-être plus intéressant par ce qu'il laisse deviner que par ce qu'il dévoile (p. 399). Giordano Ferrari appréhende quant à lui la polytonalité comme un élément d'ouverture au sein d'une esthétique qui autorise la dissonance, certes, mais dans une conception élargie de la tonalité ou de la modalité.

Sont évoquées également les musiques fonctionnelles chez Hanns Eisler et Paul Dessau, qui héritent d'une théorie du théâtre où il s'agit d'« enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident [...], et [de] faire naître à son endroit étonnement et curiosité¹⁸ ». Le soubassement politique d'une telle théorie de la distanciation manifeste le désir de réintégrer la musique dans les sociétés de masse alors qu'une autre forme d'« intégration » apparaît dans le réalisme socialiste, soumis à l'archéologie de Feneyrou, qui interroge par exemple le fondement de la théorie de l'intonation de Boris Asafiev. Mais ni l'articulation théorique ni la composition elles-mêmes ne peuvent venir à bout du problème, puisque « seule la résolution concrète des tensions sociales, objectives, pouvait y parvenir » (p. 620).

Apparaît ensuite une dialectique entre imitation et transformation, notamment au Japon (p. 481), dialectique qui pose la question de la transmission orale et écrite et illustre l'aporie d'un rapprochement, par exemple chez Tōru Takemitsu, où « ce que l'on gagnera en précision dans l'écriture sera irrémédiablement perdu dans l'esprit musical¹⁹ ». L'élargissement du genre musical se poursuit avec John Cage, se marque par le passage de l'art radiophonique au paysage sonore, qui peut conduire lui-même au *sound art*. Martin Kaltenecker note que dès *Silence* (1966), de John Cage, la transformation d'un paysage en œuvre musicale est possible, et le lieu, digne d'écoute, comme plus tard chez le Suisse Pierre Mariétan (p. 536). La manière dont la musique sort de son propre cadre apparaît également au sein de l'École de New York, qui ne réunit pas seulement, rappelle Jean-Yves Bosseur, des plasticiens comme Jackson Pollock, Robert Rauschenberg et Jasper Johns, mais John Cage, Earle Brown, Christian Wolff ou Morton Feldman, dont l'art se centre plutôt sur le processus que l'objet. En Europe, plus précisément en Italie, Franco Evangelisti visera quant à lui une « suspension de la connaissance dans une nouvelle créativité²⁰ ». Quant au minimalisme, Keith Potter rappelle

qu'il faut l'entendre comme un concept générique, sur le modèle d'un art au singulier et non sous la forme d'un genre doté d'une théorie « *medium specific* » — pour user du terme de l'historien d'art Clement Greenberg. L'unification n'est cependant pas seulement celle d'une conception artistique, elle peut également résulter de la technologique, ce qui fait dire non sans humour à Matthew Wright que « les quatre minimalistes sont aujourd'hui les touches Ctrl (Windows), Command (Mac), C et V²¹ ». Au final, Martin Laliberté nous donne entre autres un tableau des conditions d'existence des technologies dont use la musique, qui contient à lui seul une explication « panoramique » sur une mutation générale (p. 641).

CONVERGENCES SÉRIELLES ET DÉNOUEMENT

À la suite des divergences apparaît la constellation sérielle attendue, qui repose sur un système déjà pour partie acoustique sans qu'on ne le réalise complètement ou disons sans qu'il n'apparaisse « renaturalisé » — ce qui, soit dit en pensant permettra l'émergence du spectralisme pour partie en opposition au sérialisme et rappelle le passage du structuralisme, sur la base des éléments latents qu'il charrie avec lui, au poststructuralisme. Si les directeurs marquaient leur volonté de ne pas céder dans leur ouvrage à une « géographie » des nations, on rappellera cependant les positionnements historiques à la sortie de la Seconde Guerre des Italiens, des Allemands ou des Français, que l'on retrouve dans les diverses esthétiques des studios de musique électronique, qui font également l'objet d'un texte.

La sérialité italienne est passée en revue, de Luigi Dallapiccola jusqu'à l'altérité radicale de l'écoute chez Nono (p. 844). L'Italie se trouve historiquement face à un dilemme, qui provient de son positionnement et d'une résistance avant, durant et après la Seconde Guerre mondiale, et qui s'exprime par une conception dialectique de la forme et du contenu qui résiste au précepte lévi-straussien d'une équivalence de nature entre les deux termes. L'Allemagne doit reprendre son histoire pratiquement à zéro, d'où ce fameux *Jahr Null*, dont le caractère incontournable apparaît chez le jeune Stockhausen. Aux États-Unis, Milton Babbitt se lance en 1947 dans « la présentation de propositions théoriques dérivées de la formalisation de la série, un cadre méthodologique articulant ces mêmes propositions autour d'une épistémologie logico-positiviste, et un ensemble de propositions analytiques venant soutenir les deux éléments précédents ». Contentons-nous dans un rapprochement certainement éloquent de rapporter que le théoricien compositeur est lié non seulement à Heinrich Schenker, mais aussi à Rudolf Carnap, illustre représentant du positivisme logique.

Robert Piencikowski signe un texte qui s'oppose à l'idée répandue qui « collera » indéfectiblement à *Structure 1a* de Boulez, propagée entre autres par l'analyse qu'en donne György Ligeti. Le rapport tendu entre la formalisation et son

mode de transmission (p. 884) y prendrait-il une valeur paradigmatique pour l'ouvrage tout entier ? Toujours est-il que la pièce de résistance du sérialisme ne relève en aucun cas, selon Piencikowski, d'un manifeste du sérialisme. Face à ce sérialisme, Jean Barraqué niera très tôt la possibilité d'existence en soi des paramètres musicaux (p. 889). D'une manière générale, si ces derniers sont « déliés », il convient de rappeler que c'est bien en vue d'une manière de coordonner polyphonie et rythme. À la suite de Piencikowski, et paradoxalement dans la section même dont on attendrait qu'elle soit l'expression la plus positiviste, sur le plan théorique, Konrad Boehmer rappelle en se référant à Gottfried Michael Koenig, la dualité épistémologique de la théorie musicale²² : « D'une part, elle fournit les éléments d'une théorie encore en devenir ; d'autre part, elle doit se défendre contre ses propres déformations. Or, une autre duplicité complique encore la claire appréhension de la théorie sérielle : celle-ci s'appuie sur les sciences naturelles (physique, mathématiques, psychologie de la perception, etc.), mais elle doit aussi se présenter comme théorie de la composition musicale et, par conséquent, comme discipline artistique » (p. 910).

En revenant en détail sur les écrits théoriques de Boulez, Feneyrou note la montée en puissance de la question de la perception, par exemple dans le recours aux concepts tels que l'« aura » ou l'« enveloppe » (p. 1018). Puis apparaît, sous la forme d'un dénouement, la question d'une musique négative, hors d'une conception dialectique, et d'une musique pour ainsi dire « hors-genre », rejoignant le singulier absolu de l'art contemporain dans sa période historique, avant que ne soit rappelée la tragique dissolution des principes régissant la structure musicale, chez Bernd Alois Zimmermann. Iannis Xenakis apparaît dans la distance, selon Makis Salomos, comme un des ancêtres de la musique spectrale et d'un élément latent dans le sérialisme, au niveau de la fusion de la forme et du matériau, que l'on retrouve étendue chez Grisey : « Objet et processus sont analogues. L'objet sonore n'est qu'un processus contracté, le processus n'est qu'un objet dilaté²³. » À noter que les deux volumes se terminent d'une manière éloquentes sur la limite qui sépare le théorique de l'esthétique (voire de l'éthique) — la question politique étant au final mieux intégrée, sous l'effet entre autres des avancées multiples de Feneyrou. À la fin du premier volume, Albèra rappelle ainsi qu'« à l'idée que les enjeux se situent dans le langage, Huber et Holliger opposent, dans la ligne de Zimmermann et de Nono, celle d'une musique où langage, construction formelle et significations extramusicales veulent encore fusionner [...] » (p. 962).

ÉBRANLEMENTS, NOUVEAUX ANCRAGES, LES VOIES DU CONCEPT ET DU GESTE

Les dernières sections tiennent également d'une forme de dénouement propre à caractériser une situation qui nous est de plus en plus proche — ce qui ne signifie pas de plus en

plus accessible, loin de là. La notion d'hétérophonie se présente-t-elle comme attachée à une forme vocale archaïque ? Qu'en est-il de l'« universalisme abstrait » des prédateurs qui s'approprient de tout leur appétit des traditions musicales extérieures à l'Europe ? À quelle origine rapporter la poétique de l'aléa ? Autant de questions et d'ébranlements traités dans les textes et qui apparaissent presque condensés dans la crise de la notation : « Les nouveaux particularismes, la multiplication des instruments, les effets spéciaux, le contrôle direct sur la matière sonore, l'absence d'une unité dans la conception d'un son étalon idéal régi par des notions esthétiques, la diversité des dispositifs et des systèmes de relation, tous ces facteurs viennent s'immiscer dans l'admirable économie de notre système de notation. » En se référant à Nelson Goodman, Jean-Charles François rappelle cependant que « seuls entreront dans un système de notation lisible les éléments qui se prêtent déjà à ses conditions » (p. 1323).

Aux divergences et convergences qui auront marqué un siècle succèdent des percées qui en annoncent un nouveau, largement tributaire des ébranlements et essais de refondation. Sur le plan de la réception sociale, le fossé entre les lieux de diffusion de la musique populaire et de la musique savante se doit d'être énoncé, même s'il engendre des attitudes plus que des formes — entendons par là un post-modernisme. L'exclusion des *Musical Semiotics*, en tant que théories du contenu ou de l'expression, qui conduisent à la prise en compte des démarches « esthésico-centrées » — pour user de la terminologie sémiotique — y est peut-être compensée par un texte sur la psychoacoustique, digne d'un traitement plus formel, qui détaille ses apports et les influences qu'elle exerce (pp. 1599 sq.).

D'une manière générale, le parti-pris de rationalité semble céder à l'hétéronomie — voire à la paralogie, par exemple chez un compositeur comme Wolfgang Rihm (dont l'approche termine significativement le second volume de l'ouvrage) —, ce qui conduit à l'autoréflexivité, à la composition en tant que pratique réflexive, aux poétiques du geste, etc. Y apparaissent la volonté de trouver de nouveaux ancrages et un changement de paradigme du théorique même. Des approches ainsi de Helmut Lachenmann, de Brian Ferneyhough, des considérations sur le timbre, le son, l'intonation juste semble cependant se dégager l'effet produit par la pensée spectrale, qui apparaît comme le point de butée de la question théorique. Aux catégories généralement dualistes y succède une échelle de complexité qui laisse voir les continuités et qui aurait le mérite, selon Jérôme Baillet, de renvoyer directement aux phénomènes du temps musical tels qu'ils sont perçus (p. 1547 sq.). Dufourt nous prémunit cependant contre une simple « renaturalisation » de la musique et de ses théories, qui d'ailleurs exigeait que le terme tout au long du présent texte apparaisse entre parenthèses : « Et la musique cherchera indéfiniment, mais en vain, dans la nature, les prémisses artificialistes qu'elle y a mises. La philosophie de la pratique musicale effective enseigne que l'art ne cesse de s'éloigner de ses conditions initiales²⁴ ».

PRATIQUE RÉFLEXIVE ET EFFECTIVITÉ

Jürgen Habermas, dans sa critique de la première génération de l'École de Francfort, parle de l'impossibilité de dissocier a priori l'activité de légitimation et la mise en évidence de la part de validité des propositions, la raison et le pouvoir. Appliquée à la musique et au sujet qui nous occupe, cette critique signifie que la tâche consiste à séparer a posteriori les éléments constitutifs de la démarche de théorisation (la part de légitimation et la part de validité), en vue d'une forme de raison qu'Habermas nomme « communicationnelle » et qui s'apparenterait, dans notre cas, à une forme de rationalité non seulement théorique mais « effective ». L'idée d'une pratique réflexive (un terme à la mode dans les institutions artistiques chargées de la formation et désormais de la

recherche) croiserait ici un tournant performatif, propre à l'art, mais aussi aux sciences humaines. Et elle consisterait avant tout à se donner les moyens de *réfléchir* l'exigence d'effectivité de la musique et de l'art tout en soutenant leurs diverses expressions.

Au final, ce livre n'est pas un ouvrage sur les seules théories compositionnelles, mais, si l'on accepte une certaine forme de tropisme, particulièrement puissante au XX^e siècle, il porte sur l'ensemble de la musique savante au XX^e siècle, qui y tire sa légitimité et pour partie une effectivité à venir. Il intéressera donc également celles et ceux qui ne centrent pas exclusivement leur attention sur la composition ou sur la théorie, mais qui entendent aborder un siècle tout entier dans ses paradoxes, dont certains apparaissent peut-être déjà, en ce début de XXI^e siècle, comme des préjugés.

- 1 *Le Monde*, édition en ligne du 6/1/2016 à 12:21, mise à jour le 7/1/2016 à 7:22.
- 2 *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, 2 vol., 1827 pp.
- 3 Marie-Anne Lescourret, « Les éléments du génie » in *La Musique depuis 1945*, Sprimont, Mardaga, 1996, p. 67.
- 4 Cf. la division entre l'*American Musicological Society* et la *Society for Music Theory* ou la distinction, en Allemagne, entre musicologie historique et musicologie systématique.
- 5 La prise en compte des théories anglo-saxonnes issues d'un *linguistic turn* permettrait d'étendre cette situation interdisciplinaire sur le siècle tout entier et non seulement sur le second après-guerre.
- 6 Carl Dahlhaus, cité par Célestin Deliège, *Invention musicale et idéologie*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 316 sq.
- 7 Cambridge, Cambridge University Press, resp. 2002 et 2004.
- 8 Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, Liège, Mardaga, 2003.
- 9 Cf. l'ainsi nommée *Ästhetische Theorie (Théorie esthétique)* de Theodor W. Adorno.
- 10 Pascal Decroupet, *Développements et ramifications de la pensée sérielle*, thèse de doctorat, Université de Tours, 1994 (ms).
- 11 *Enciclopedia della musica*, Turino, Einaudi, 2001-2005 (*Musiques. Une Encyclopédie pour le XX^e siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003-2007).
- 12 François Nicolas, *Le Monde-Musique. I. L'Œuvre musicale et son écoute*, Paris, Aedam Musicae, 2014.
- 13 Hugues Dufourt, *Mathesis et subjectivité. Des conditions historiques de possibilité de la musique occidentale*, Paris, Éditions MF, 2007, p. 38.
- 14 Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993.
- 15 Edgar Varèse, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 168 (cité p. 153).
- 16 Viktor Belaïev, « Skriabin i boudouchtcheie rousskoï mouziki » in *K novym beregam* 2, 1923, pp. 12 sqq. (cité p. 112).
- 17 Henry Cowell, *New Musical Resources*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 (cité p. 144).
- 18 Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Arches, 1972 (cité p. 401).
- 19 Alain Poirier, *Tōru Takemitsu*, Paris/Rouen, Michel de Maule/Octobre en Normandie, 1996, p. 56 (cité p. 503).
- 20 *Musik-Konzepte* 43-44, 1985, p. 4 (cité p. 775).
- 21 Matthew Wright, compositeur et scratcheur britannique, www.matt-wright.co.uk, consulté le 27 mai 2013 (cité p. 800).
- 22 Cela correspond également à la manière dont la prise en compte de l'art par le structuralisme, dès son origine, conduira à son infléchissement, provoqué également par la réception française du générativisme de Noam Chomsky.
- 23 Gérard Grisey, *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, Paris, MF, 2008, p. 84 (cité en note p. 1065).
- 24 Hugues Dufourt, *Mathesis et subjectivité*, p. 31.